

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2013 - nuova serie, numero 3

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

Direttore

Guido Paduano

Comitato scientifico

Remo Bodei, Massimo Cacciari, Bruno Cagli, Luciano Canfora,
Giovanni Cerri, Maria Grazia Ciani, Giulio Ferroni, Erika Fischer-
Lichte, Hellmut Flashar, Helene Foley, Nadia Fusini, Delia Gambelli,
Mario Martone, Marianne McDonald, Carles Miralles, Bernd Seiden-
sticker, Richard Tarrant, Alfonso Traina, Giuseppe Voza

Redazione

Anna Beltrametti, Elena Fabbro, Massimo Fusillo, Alessandro Grilli,
Serena Mirto, Maria Pia Pattoni, Alessandra Pedersoli, Gianna Petrone,
Stefania Rimini, Elena Rossi, Margherita Rubino

Responsabile dell'editing

Silvia Galasso

Segreteria di redazione

Pinalba Di Pietro, Elena Servito

Progetto grafico

Fabio Impera

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

5	GUIDO PADUANO Eschilo e la nascita del personaggio
27	FABIO LO PIPARO Un movimento di Cassandra nell' <i>Agamennone</i>
37	CARMINE CATENACCI Le maschere 'ritratto' nella commedia antica
61	FRANCESCO MOROSI Prometeo comico. Un paradigma trascurato nella <i>Pace</i> di Aristofane
97	ELENA FABBRO Pistetero vs Zeus: strategie di assalto al cielo
129	ANGELA MARIA ANDRISANO Il prologo delle <i>Ecclesiazuse</i> : questioni di interlocuzione
151	LORENZO BRACCESI Il problema dei frammenti dell' <i>Agen</i>
161	MAURIZIO MASSIMO BIANCO Doppioni e doppiezze: gli 'errori' dell' <i>Eunuchus</i>
187	GIANCARLO MAZZOLI Dinamiche del <i>furor</i> nella <i>Fedra</i> di Seneca
209	FERRUCCIO BERTINI [†] Ippolito martire e Fedra boccacciana
225	DELIA GAMBELLI «J'admire un changement si confus que le mien» Per una lettura dell' <i>Edipe</i> di Corneille
243	ANNALISA NÉMETI T. S. Eliot critico di Seneca
263	GIULIA BORDIGNON «Il rispetto dell'archeologia non è schiavitù» Memoria dell'antico e urgenza del presente nell'opera di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa 1914-1948
295	ANDREA CERICA Riscritture di traduzioni: <i>Edipo re</i> e <i>Medea</i> di Pier Paolo Pasolini
319	MARIA PIA PATTONI Una moderna Antigone al cinema: Sophie Scholl secondo Marc Rothemund
339	HELENE P. FOLEY Novelizing Greek Tragedy
357	KIARA PIPINO Classic Theatre and Musical Theatre: connections and adaptations

ANDREA CERICA

Riscritture di traduzioni: *Edipo re e Medea* di Pier Paolo Pasolini¹

Demotizzare Ricci

Un traduttore classicistico riscritto da un poeta anticlassicista

Nei film *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969) Pasolini volle citare alcune parti delle omonime tragedie di Sofocle e di Euripide, e nel primo caso, nell'ultima sequenza, anche due versi (1549-1550) dell'*Edipo a Colono*. Riguardo al recupero testuale i più hanno pensato *tout court* a delle traduzioni dal greco²; soltanto di recente è stato ipotizzato che l'autore non abbia lavorato direttamente sui testi antichi, surrogandoli al contrario con delle traduzioni, nella fattispecie le «Bur» di Domenico Ricci (*Il mito di Edipo. Edipo re, Edipo a Colono, Antigone* [1951] e *Alceste, Medea, Ippolito, Il Ciclope* [1954])³.

Il traduttore in questione, nell'ambito delle versioni italiane dei tragici, era allora uno dei più prolifici, secondo soltanto a Ettore Romagnoli: del teatro tragico superstite egli mancò di tradurre appena tre drammi e soltanto perché morì prima⁴. Quest'opera estesa, non altrimenti dalle

¹ Un grazie di cuore naturalmente a Filippomaria Pontani e a Carlo Franco, che durante questa ricerca mi hanno consigliato (e più a monte istruito); resta comunque inteso che la responsabilità di quanto è stato scritto è unicamente dell'autore.

² L'idea si trova nel saggio più autorevole sull'argomento (FUSILLO 1996, pp. 16; 102, n. 155; 113; 117; 119; 143; 150, n. 55) anche se, in realtà, non ci sono affermazioni energiche né dimostrazioni in merito, e anzi l'autore parla di traduzione indirettamente e solo nelle pagine sopracitate; ma è Pasolini stesso il primo autore di tale erronea vulgata (l'idea si ritrova in MURRI 1994, p. 90 e FABBRO 2004, p. 79): intervistato da Jean Narboni sull'*Edipo re*, disse di aver tradotto direttamente da Sofocle (cfr. NARBONI 1967, p. 31).

³ DE MARTINO 2009, pp. 125-148. La *trouvaille* tuttavia non è corroborata da alcuna dimostrazione (circa l'*Edipo re*) né da alcuna analisi: l'autore si è limitato a trascrivere con poche notazioni aggiuntive le sezioni incriminate della sceneggiatura di *Medea* e quelle corrispettive della traduzione di Ricci, da cui Pasolini avrebbe tratto la propria. Più comprensibile invece il silenzio su Domenico Ricci, traduttore (e poeta) che, pur nomato al suo tempo, pare oggi pressoché ignoto, sia in ambito accademico e nazionale sia in quello natio (marchigiano nella fattispecie): cfr. CERICA 2012, pp. 208-212.

⁴ Cfr. LECALDANO 1959, p. 5. Per sostanziare l'abbondanza dell'attività metafrastica di Ricci, ricorro a un dato tratto dal *Regesto bibliografico delle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960)*, per il quale cfr. ZOBOLI 2004, pp. 179-206: dei centoventiquattro traduttori schedati, un centinaio traduce da un solo testo a non più di tre, e, dopo Ettore Romagnoli, che traduce tutto il teatro tragico superstite, e dopo Ricci, il terzo traduttore più prolifico (Ettore Bignone) traduce circa la metà del secondo, ossia soltanto quindici drammi.

versioni tragiche di molti noti traduttori del tempo e nonostante le valutazioni del medesimo autore e di alcuni studiosi a lui contemporanei, è iscrivibile entro quella tradizione metafrastica che aveva ereditato la maniera classicistica di traduttori come Massimiliano Angelelli e ancor più Felice Bellotti, ed era perciò nutrita tanto di una strenua volontà metrica che individuava nell'endecasillabo sciolto il principale contenitore analogico per il trimetro giambico delle sezioni dialogate (da associare a cori invece variamente strofici e rimati), quanto del linguaggio dell'elezione letteraria, risultando quindi in gran parte estranea alle recenti esperienze poetiche novecentesche⁵. Lo stile metafrastico di Ricci è infatti il risultato sia di una sintassi di frequente sostenuta, ricca di anastrofi e non priva di artifici retorici, sia del ricorso a una materia verbale sovrabbondante e preziosa, con un lessico di varia origine che, pur prediligendo una base letteraria, non evita però regionalismi e talvolta anche modi popolari; la ricerca stessa del vocabolo aristocratico, per aulicità o latinismo, nonostante sia costante e appaia perlopiù procurata, è esente da parossismi. Anche nel metro le soluzioni sono conformi alla prassi classicistica per l'uso costante degli endecasillabi sciolti, eppure qui si coglie una differenza che, parimenti a quanto avviene sul piano lessicale, configura un lieve addolcimento della tradizione: nel suo complesso la ricerca metrica, seppur presente (e con risolutezza), non è intesa a un'assoluta perfezione, dal momento che le parti corali sono rese con strofe perlopiù difformi e senza rime, e dato che le regole metriche da lui espressamente assunte sono talora adempiute con rigore (è il caso degli endecasillabi che traducono i trimetri giambici, e dei doppi ottonari che rendono i tetrametri trocaici), e talvolta con licenze (come è invece il caso dei decasillabi che traducono gli anapesti). In sostanza, le sue versioni, malgrado i contenitori metrici e la nobiltà retorico-stilistica, non sono affatto iperletterarie, e si sottraggono così alle esasperazioni formali sia di altri coevi traduttori sia delle sue raccolte poetiche, pasciute al contrario di intransigenza metrica e di una sublimità più marcata. Occorre osservare, infine, che all'abbondante attività metafrastica di Ricci non seguì la traslazione sulla scena siracusana che conobbero invece le versioni di altri illustri e prolifici traduttori

⁵ Il traduttore affermò espressamente d'essersi affrancato da questa tradizione nella nota introduttiva al primo volume delle sue traduzioni «Bur» (cfr. ESCHILO 1950, pp. 10-11): che è un luogo di assoluto rilievo, perché essa non è soltanto un'introduzione a quel dato volume, ma costituisce del pari un bilancio della sua opera già pluridecennale di traduttore e la presentazione del suo ultimo grande impegno metafrastico e al contempo letterario (cfr. LECALDANO 1959, p. 5). Anche Ettore Cozzani, introducendo il *Prometeo legato* del 1923, giudicò innovativa la prassi metafrastica di Ricci (cfr. COZZANI 1923, p. 11), e tuttavia, nonostante siano ravvisabili alcune in-dubbe variazioni rispetto alla tradizione, mi sembra più attendibile e preciso il giudizio di Bruno Costantini, che equiparò le traduzioni di Ricci alle classicistiche (cfr. COSTANTINI 1948, p. 227).

come Romagnoli, Bignone, Manara Valgimigli e Leone Traverso, e che assicurò loro un'indubbia fortuna negli anni a venire; le sue traduzioni furono perciò dimenticate, mancando inoltre particolarità formali di gran rilievo che potessero, se non impedirne, quantomeno ritardarne l'invecchiamento⁶.

Pasolini, da traduttore anticlassicista e da poeta antiletterario volto alla disintegrazione della forma poetica tradizionale per contaminazione e ibridazione stilistica fra alto e basso, non poteva approvare i tratti formali delle versioni di Ricci, e pertanto, come già nel 1960 a Siracusa, le demotizzò immergendole nel flusso turbinoso della realtà e facendovi in tal modo entrare il mondo con la sua violenza e il suo non senso, in una regressione stilistica conforme a quel rifiuto estremo del codice linguistico di cui la sua attività cinematografica rappresentò l'ipostasi⁷. A proposito della scelta testuale, egli assai verosimilmente non decise di ricorrere alle traduzioni di Domenico Ricci a premio su quelle di qualcun altro; non gli occorreva che un testo italiano delle tragedie, possibilmente una versione non delle più note (per intenderci, non di Salvatore Quasimodo, Romagnoli, Valgimigli e simili), per riscriverlo nei limiti dei brani che intendeva citare nei film e per adeguarlo tanto al proprio stile, quanto alla dizione e ad altre esigenze filmiche; il fatto che la scelta sia poi ricaduta sulle traduzioni di Ricci è da ricondurre probabilmente alla grande circolazione della collana economica «Bur». Di là da queste speculazioni, che sono verosimili, e tuttavia non verificabili appieno, conviene analizzare il modo in cui Pasolini condensò e riscrisse i testi.

⁶ Parallelo oblio cadde anche sull'uomo, nonostante gli incarichi rimarchevoli da lui ricoperti: oltre a quello di traduttore del teatro tragico per la Rizzoli (di rilievo tanto per il nome della casa editrice, seppur minore di quello d'oggi, quanto perché egli fu prediletto ai numerosi, e talvolta più insigni, traduttori allora attivi), sono da menzionare la traduzione per la messinscena de *I sette contro Tebe* curata da Guido Salvini nel 1937 al Teatro Olimpico di Vicenza (cfr. VACCARO 1956, p. 1296) e soprattutto la partecipazione ai Littoriali di Firenze del 1934 nelle vesti di commissario alla traduzione artistica (assieme, fra gli altri, allo stesso Romagnoli: cfr. ALFASSIO GRIMALDI e ADDIS SABA 1983, p. 97).

⁷ Cfr. ZOBOLI 2004, pp. 9-43 e 73-136, sia sullo slancio innovativo dell'*Orestide* pasoliniana rispetto alla tradizione metafrastica preesistente sia per una puntuale analisi di questa stessa tradizione (già ottocentesca, ma *rinata* in realtà, nei suoi risvolti pratici, prima con l'entusiasmo e l'interesse per il teatro greco propugnati da Gabriele D'Annunzio, e poi con quell'attività metafrastico-teatrale di cui le rappresentazioni siracusane costituirono il vertice). Infine occorre precisare che, pur cosciente delle dissomiglianze fra le due letterature e dell'eterodossia di tale scelta, mi è parso proficuo mutuare dagli studi neellenici il termine *demotico* e, traendo dunque ispirazione dalla diglossia *dimotiki-katharèvusa*, designare con esso, in generale, l'innovativo abbassamento operato da Pasolini (sia nella traduzione dell'*Oresteia* sia nel rimaneggiamento delle versioni di Ricci) contro la tradizione metafrastica classicistica, e, in particolare, nell'analisi del rimaneggiamento che seguirà (cfr. § I.2. e § III.2.), il polo basso dell'ibridazione stilistica pasoliniana; pre scegliere un vocabolo di questa origine significa adottare un termine anticlassicistico per sua natura (memore beninteso della lunga storia del "problema linguistico" neellenico, per la quale cfr. la sintesi di MACKRIDGE 1985, pp. 6-11 e di PONTANI 2010, pp. XVII-LXXIX).

Percorsi del rimaneggiamento

Con un approccio dunque anticlassicistico, nei film *Edipo re* e *Medea* Pasolini compì una doppia dissacrazione: una, sul piano dell'immagine, nei confronti dell'idea della Grecia quale sede della perfezione e della beltà universali, l'altra, sul piano testuale, nei confronti dell'uso classicistico di tradurre i testi antichi; la prima, che ha nome *barbarie*, essendo ufficiale e manifesta fu intesa (almeno inconsciamente) da buona parte degli spettatori, la seconda, invece, che io chiamo *demotizzazione*, è rimasta segreta perché pertiene a un aspetto che Pasolini aveva preferito celare, parlando di traduzioni di testi greci che in realtà non tradusse. L'occulta riscrittura delle versioni di Ricci non è però assai difforme dalle traduzioni vere e proprie (specie dall'*Orestiade*), perché, se analizzata, rivela parimenti degli intenti tematico-semantiche, stilistico-formali e filmico-contestuali (beninteso, nella traduzione della trilogia si trattava di ragioni teatro-contestuali, cioè della «forza teatrale» di cui parlava Albini⁸): ovverosia, le versioni di Ricci sono state rimaneggiate talvolta perché l'autore ricercava una netta convergenza fra le tragedie e i propri intendimenti filosofico-poetici, alterandole quindi per delle precise volontà ideologiche conformi ai film, e la diversione in tal caso riguarda il traduttore soltanto nella misura in cui egli è l'interprete attraverso cui Pasolini è in grado di leggere i tragici, per cui il rapporto di modificazione non si instaura con Ricci, ma piuttosto con Sofocle ed Euripide; talora perché la traduzione, essendo classicistica, andava riscritta, spogliata in gran parte della sua nobiltà, e quindi, non altrimenti dalla colonna visuale, imbarbarita; talaltra, infine, perché il testo per necessità filmiche non poteva essere mantenuto inalterato, e in tal caso la modificazione può riguardare tanto il traduttore (quando ad esempio Pasolini riconduce a un registro più concreto e diretto certe espressioni aristocratiche della versione di base), quanto Sofocle o Euripide (è il caso in cui egli recide una genealogia perché costituisce un dato ridondante e non agevolmente assimilabile dagli spettatori). Come indica la prima delle due ultime esemplificazioni, i confini fra le classi tipologiche sono labili, sì che un certo tipo di intervento può appartenere a più di una classe. Lo comprovano, ad esempio, anche le omissioni, che sono talvolta iscrivibili entro la ricerca di quella complessiva condensazione testuale necessaria affinché i film non si dilatino troppo e non risultino quindi irriproducibili, talora invece sono compiute perché un certo brano non è conforme alla concezione pasoliniana, e talaltra perché alcuni versi potrebbero contenere delle tortuosità stilistiche, come

⁸ ALBINI 1979, p. 51. Cfr. inoltre FUSILLO 1996, pp. 181-214, per un'analisi approfondita sia degli intenti tematico-semantiche sia degli stilemi della traduzione.

per esempio una sintassi troppo elaborata, ricca cioè di molti gradi di subordinazione e non senza al contempo complesse e allusive metafore, e dunque inadeguata allo stile precipuamente demotico dei testi verbali dei film; gli stessi demoticismi, del resto, non altrimenti che nelle traduzioni, non costituiscono soltanto una questione stilistica e sono introdotti dall'autore per correggere una tradizione che, oltre a indulgere in un'idea neoclassica, era perlopiù incapace di pensare ai propri testi di là dalla pagina scritta, ovvero sia di contestualizzarli.

In sintesi, la demotizzazione dei testi avviene per modifiche inerenti soprattutto alla sintassi e al lessico. I costrutti ipotattici sono spesso semplificati riducendone i gradi di subordinazione, oppure surrogati dalla paratassi, talora con uso della coordinazione, talvolta per asindeto; altre operazioni frequentissime sono la ricomposizione dell'ordine sintattico ordinario attraverso il rovesciamento delle anastrofi e degli iperbatì, la sostituzione delle forme impersonali con le personali, l'inserimento di iterazioni di vocaboli, locuzioni e proposizioni; sono meno diffuse, e tuttavia evidenti, la tematizzazione, il *che* polivalente quale connettivo generico, la deissi, il *nominativus pendens*, l'eliminazione delle endiadi e il passaggio dal discorso indiretto a quello diretto. Ma anche attraverso la modificazione lessicale lo stile tende alla contaminazione con il parlato, sia eliminando gli aspetti più marcatamente letterari delle traduzioni, come gli arcaismi, le apocopi e le aferesi, sia abbassando il registro espressivo di vocaboli per nulla letterari. Tale ricerca demotica, per quanto tenace, non è tuttavia incondizionata, e alcune forme e vocaboli di segno opposto sopravvivono, contribuendo così lievemente a ibridare tra alto e basso il piano verbale dei film. Oltre ad alcuni interventi tematico-ideologici (come ad esempio la scelta di costringere a una estrema sintesi le battute di Medea, e più in generale di impedirne gli agoni retorici, o l'iterazione di vocaboli 'politici' in *Edipo re*), altri modi del rimaneggiamento testuale sono le operazioni volte a rendere le tragedie più comprensibili allo spettatore e più agevoli alla dizione: è il caso dell'eliminazione dei patronimici, dei toponimi (che talvolta però sono mantenuti in forme più accessibili), delle perifrasi, di metafore e altre figure retoriche. Infine, a livello fonico, è da notare la presenza nei testi rimaneggiati di numerose figure di suono (soprattutto allitterazioni, assonanze e consonanze), perlopiù non riconducibili alle traduzioni di Ricci, che rappresentano la parziale conservazione di forme poetiche.

Per di più, la ricerca demotica e tale impostazione bifocale che ibrida il basso con l'alto procedono di pari passo con la colonna visiva (e sonora); come quelle son nutrite di anticlassicismo perché rappresentano una sorta di imbarbarimento della prassi metafrastica di allora, similmente barbarica e anticlassicistica, perché frantuma le idealizzazioni e

gli avvitamenti neoclassici, risulta l'ibridazione dei paesaggi (padani, marocchini, bolognesi, gradesani, cappadoci, siriani e pisani), degli attori (comparse del luogo, attori professionisti e amici del regista) e delle musiche (rumene, tibetane, giapponesi, iraniane e occidentali)⁹. Pasolini si tiene ben lungi dal girare i propri film in Grecia o dal ricostruire nei teatri di posa architetture partenoniche dalle linee pure: il palazzo di Eeta è una chiesa rupestre bizantina della Cappadocia, la reggia di Edipo la casba di Ouarzazate, il palazzo di Creonte il duomo di Pisa, il *témenos* delle Eumenidi a Colono la basilica di San Petronio a Bologna. Sono tutte dissacrazioni, tanto le verbali quanto le visuali (e le sonore), necessarie secondo l'autore affinché le tragedie antiche, strappate dagli scaffali delle biblioteche accademiche e affrancate dalle idealizzazioni, possano trovare in mezzo al *demos* una vitalità nuova, ridivenire una possibilità di riflessione, dialogo e presa di coscienza sulla realtà.



*Analisi della condensazione testuale*¹⁰

Edipo re

La citazione dell'*Edipo re* di Sofocle inizia, con un procedimento metalinguistico, con la preghiera del sacerdote, perché è Pasolini stesso, nelle spoglie di questo personaggio, che comincia a citare il dramma. Non è però il famoso incipit della tragedia¹¹ (Ὡ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή¹²), perché la citazione inizia dal verso 31 (Θεοῖσι μὲν νυν οὐκ ἰσοῦμένον σ' ἐγώ) e non sono dunque considerate la battuta incipitaria di Edipo (vv. 1-13) e le prime parole del sacerdote (vv. 14-30): protraendosi per oltre due minuti a cominciare dal primo piano su un cadavere ammorbato e da un campo medio sul medesimo assieme a un bambino appestato che piange, seguiti da altri campi medi e lunghi (con morti ora disseminati a terra ora impiccati) alternati a immagini di corvi nel cielo o a mezze figure di altri cadaveri, la visualizzazione della peste consente all'autore di poter recidere i versi iniziali della tragedia che, tra le altre

⁹ Ma la lista potrebbe dispiegarsi ancor più, se considerassi aspetti ulteriori come i costumi e le inflessioni dialettali. Su tale approccio barbarico e contaminatore lo studio a tutt'oggi più sostanzioso rimane FUSILLO 1996.

¹⁰ L'analisi non è condotta sulle sceneggiature (che sono dei materiali preparatori), ma procede sulle colonne sonore, ovvero sulla mia trascrizione di ciò che è realmente pronunciato nei film; e ciò vale anche per l'analisi riassunta nel terzo paragrafo.

¹¹ Cfr. FUSILLO 1996, p. 100. È verosimile che Fusillo, pur acuto e preciso nella sua analisi, sia stato qui indotto all'errore da una risposta di Pasolini medesimo in un'intervista di Jean-André Fieschi (cfr. PASOLINI 2001, p. 2929): «[...] Questa frase [la preghiera del sacerdote] è la prima del testo di Sofocle (così comincia la tragedia)».

¹² Il mio testo greco di riferimento per *Edipo re* (e per *Edipo a Colono*) è quello edito per «Les Belles Lettres»: DAIN, MAZON 1958 (e 1960).

cose, erano anzitutto funzionali (specialmente i versi dal 22 al 30) a designare la situazione da cui l'azione tragica comincia¹³. Ciononostante l'autore li lesse attentamente, perché i ramoscelli d'olivo, che nella stessa scena del film alcuni supplici tengono in mano, sono nominati al verso 3 (κλάδοισιν); e fu letta anche la nota scenica premessa da Ricci¹⁴ in cui si fa cenno a delle «bende di lana» entro cui sono avvolti i rami d'olivo, poiché queste ultime sono presenti tanto nel film quanto nella sceneggiatura¹⁵. Bisogna precisare, tuttavia, che le *infulae* non compaiono esplicitamente in Sofocle: al verso 3 si dice soltanto che i supplici sono incoronati di ramoscelli di olivo (ικτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι); e tuttavia l'integrazione delle *infulae* è plausibile perché esse erano un attributo tipico

¹³ Tale visualizzazione è inoltre, seppur non dalla prima immagine, accompagnata da mesti canti popolari che l'autore ha voluto indecifrabili per chi non ne possedesse una conoscenza specifica, e perciò adatti a ricreare, assieme alla contaminazione operante a livello dell'immagine, l'atemporalità del mito (cfr. PASOLINI 1999b, p. 1366); questi motivi popolari (nella fattispecie rumeni), per quanto siano posti al di fuori della storia, hanno una dichiarata ragione politica, poiché essi fanno le veci dei canti corali del prototipo greco, dei cittadini di Tebe ammorbati dal potere incestuoso e tirannico di Edipo: «I canti rumeni [...] sono dei veri canti, popolari, realistici, di un popolo che si curva sotto un fardello: un'epidemia di peste o un regime tirannico; sono, ripeto, una forma di equivalenza del Coro che, evidentemente, non potevo utilizzare tale e quale nel film» (PASOLINI 2001, pp. 2922-2923). Occorre precisare però che essi non mantengono la funzione demarcativa fra episodi tipica della parodo e degli stasimi, e che, invece, se da una parte accompagnano pressoché ininterrottamente gli episodi di più manifesta dimensione politica, ossia quelli che sono ambientati nella piazzetta antistante alla reggia, come la supplica del sacerdote, il primo dialogo tra Edipo e Creonte e l'editto, oppure altrove come in occasione della teoria funebre, dall'altra essi si rarefanno quando nel film si procede da quegli spazi aperti e da quelle situazioni pubbliche nel chiuso della reggia e dell'esistenza di Edipo. La politicità di questa traslazione analogica mi pare inoltre confermata dalla sua ricorrenza nei prodomi di un film unitamente politico e antropologico come gli *Appunti per un'Orestide africana*, per i quali, oltre a FUSILLO 1996, pp. 234-242, cfr. soprattutto ANGELINI 2000, pp. 209-218; RICCIARDI 2000, pp. 501-517; FABBRO 2004, pp. 109-126; BERTI 2008, pp. 112-115: «Basta prendere della gente di qualche villaggio (direi senz'altro dell'Africa cosiddetta "sudanese", le cui istituzioni monarchiche, sotto la veste dell'arabizzazione, conservano elementi della monarchia faraonica egiziana, discesa in tutta l'Africa equatoriale del Nord, attraverso la Nubia) e dire a questa gente: "Cantate e ballate", ed ecco che i cori greci sembreranno rivivere: basterà stampare come didascalia sotto quelle voci "selvagge" che cantano le parole chiarificatrici ed evocatrici del coro» (PASOLINI 2001, p. 1200). Non si può, infine, non fare cenno a *Medea*, dove i canti popolari bulgari e iraniani, associati solamente al mondo sacro e barbaro della protagonista, non equivalgono invece al coro tragico: compaiono nella colonna sonora della lunga parte che precede la sezione euripidea del film, ossia nell'attesa del rito iniziale che introduce all'universo colchico, quando inoltre l'esercito di Eeta, come officiasse a un rito, si ferma a raccogliere ogni singolo lacerto del cadavere di Apsirto, e più diffusamente nei vari quadri che rappresentano il lavoro agricolo dei Colchi. Anche la colonna sonora della parte euripidea del film non è segnata da canti popolari omologhi del coro (cfr. FUSILLO 1994, p. 127, n. 47 e FABBRO 2004, p. 150), ma da musiche giapponesi di soli strumenti a corde, talvolta accompagnati da una voce singola, e da un brano tibetano di fiati e percussioni; le uniche eccezioni sono il canto del pedagogo la notte dell'infanticidio e il canto iraniano che a una voce prima, e poi corale, si ode nella parte finale del sogno di Medea: tuttavia anch'essi non sono una traslazione analogica del coro euripideo perché, come la maggior parte della colonna sonora musicale del film, appartengono al mondo barbaro e sacrale di Medea, ad esso fanno riferimento, e dunque non possono esprimere la coralità cittadina.

¹⁴ Cfr. SOFOCLE 1951, p. 23.

¹⁵ Cfr. PASOLINI 2001, p. 1013.

dei supplici. Ricci, inoltre, annotando che i Tebani hanno «in mano ramoscelli di olivo avvolti in bende di lana», accoglie l'interpretazione di Brunck, cioè che i supplici *non coronis erant redimiti, sed manibus ferebant ramos oleae lana obvolutos*; l'altra possibile spiegazione del passo è invece quella di Triclinio, secondo la quale i serti di olivo non solo erano portati in mano dai supplici, ma anche sul capo (ἔστεφανωμένοι)¹⁶. E sorprende che Pasolini abbia inconsapevolmente seguito entrambe, dato che nel film, oltre a portare i rami di olivo con le *infulae*, molti fra i supplici, compreso il sacerdote, vestono delle corone di stoppia (non d'olivo), tutte adorne di conchiglie, e alcune con le bende di lana.

Poiché il testo tragico è citato, pur con estese riduzioni, nella sua interezza, ossia dal prologo all'esodo, occorre procedere in modo assai conciso, elencando le citazioni testuali per ogni dialogo (o monologo) e puntualizzando laddove sarà necessario:

– dal prologo è tratta la supplica del sacerdote (vv. 31-50), cui risponde Edipo (vv. 58-75);

– parimenti dal prologo il dialogo tra Edipo e Creonte: vv. 80-81, 85-121 e 290-295. I versi 82 e 83 (Ἄλλ' εἰκάσαι μὲν, ἦδύς· οὐ γὰρ ἄν κάρη | πολυστεφής ὧδ' εἶρπε παγκάρπου δάφνης), presenti in origine nella sceneggiatura¹⁷, sono stati successivamente espunti dal film, ma l'alloro di cui è coronato Creonte al rientro da Delfi è la sopravvivenza visuale dell'elemento precipuo di quei due versi;

– dal primo episodio è tratto l'editto di Edipo: vv. 223-228, 230-231, 233, 236-240, 264-267 e 258-260;

– e ancora dal primo episodio il contraddittorio tra Edipo e Tiresia: vv. 316-460. Molti di essi, però, sono stati tagliati: specialmente quelli della prima sticomitia (vv. 357-369), dei quali tuttavia tre (vv. 362, 366 e 367) sono stati mantenuti, tutti anticipati alla battuta di Tiresia appena precedente la sticomitia (ricollocati, cioè, dopo il verso 353); gli altri maggiori tagli coinvolgono parte della *rhexis* in cui Edipo accusa Tiresia di tramare con Creonte (vv. 390-403), quella in cui Tiresia gli risponde (vv. 423-428), e la seconda sticomitia (vv. 438-443). Nonostante siano perciò eliminate le due sticomitie, occorre precisare (anche in prospettiva di quanto si dirà più oltre su *Medea*) che l'agone tra Edipo e Tiresia nel film non è meno serrato che nella tragedia, sia perché le battute conservate sono ridotte all'essenziale, e di conseguenza nella loro successione non risultano meno concitate, sia perché l'intervento del coro

¹⁶ Per l'esegesi del v. 3 cfr. JEBB 1966, p. 11 e, più in generale ma non senza un riferimento al verso in questione, per la presenza dei rami e della lana nel rituale antico di supplica cfr. BURKERT 1979, pp. 43-45 e 163-164. Per la notazione di Brunck invece cfr. BOLLACK 1990, p. 6 e per lo scolio di Triclinio LONGO 1971, p. 167.

¹⁷ Cfr. PASOLINI 2001, p. 1016.

(vv. 404-407) è stato soppresso e i versi delle disticomitiae raramente sono stati espunti (per esempio i vv. 332-336 e 374-377);

– dal secondo episodio è tratto l'agone tra Edipo e Creonte: vv. 532-676, molti dei quali però sono stati espunti. Oltre ad alcune battute della disticomitia iniziale (vv. 543-547, 549-554), a due della prima sticomitia (vv. 557 e 571) e a poche altre poste appena prima della *rhesis* di Creonte (vv. 574-576, 582), le riduzioni maggiori riguardano parte di quest'ultima (vv. 583-586, 608-615) e gran parte dei versi successivi ad essa (cioè tra i versi compresi tra il 616 e il 676, più di una quarantina). In sostanza, del contraddittorio tra Edipo e Creonte la sezione antecedente la *rhesis* di Creonte non ha subito riduzioni tanto estese quanto la seguente; e a proposito di quest'ultima, occorre notare che gli interventi del coro sono stati ridotti a due brevi battute pronunciate fuori campo e appena udibili, e, soprattutto, che sono state tagliate per intero le due battute di Giocasta; soprattutto non tanto per il numero di versi coinvolti (appena otto), ma perché il primo dei due interventi di Giocasta (vv. 635-636 [...] οὐδ' ἐπαισχύνεσθε γῆς | οὕτω νοσοῦσης ἴδια κινουῦντες κακά) ha una connotazione politica che non è conforme al momento in cui nel film, dopo il contraddittorio tra Edipo e Tiresia, da situazioni pubbliche, ossia localizzate nella piazza e in presenza della polis, si procede dentro la reggia, dentro quindi all'esistenza privata di Edipo. Se ne trova una conferma nell'intertitolo su fondo bianco che interrompendo la colonna visiva precede tale agone ed esprime i pensieri di Creonte: «Ecco, Edipo vuole ignorare la sua colpa, e l'addossa a me e al suo popolo». Così nel film; ma la sceneggiatura¹⁸, a questo punto, prevedeva la citazione di alcuni versi del dialogo tra Creonte e il coro dal secondo episodio (vv. 513-519, 523-524, 528-530). Tuttavia nel film, per lo scomparire della dimensione pubblica soverchiata da quella privata e per l'acutizzarsi del dramma privato del protagonista, l'autore ha preferito evitarne la politicità (ben manifesta nell'allocuzione iniziale del greco: Ἄνδρες πολῖται) e l'ha interiorizzato, visualizzandone il contenuto essenziale nell'intertitolo;

– dal secondo episodio è tratto anche il lungo dialogo tra Edipo e Giocasta: vv. 698-815, pochi dei quali in realtà sono stati espunti (segno del particolare rilievo di questa scena, corroborato anche dal ricorso al sintagma narrativo della sequenza a episodi¹⁹, che spezza in quattro sottosequenze, separate fra loro da segni interpuntivi come le dissolvenze in nero, una sequenza unitaria seppur estesa nel tempo). Le espunzioni non sono estese (vv. 700-702, 712, 720-722, 746, 749, 765, 769-770) e

¹⁸ Cfr. PASOLINI 2001, p. 1027.

¹⁹ Cfr. FUSILLO 1996, pp. 39 e 115.

coinvolgono perlopiù la *rhexis* di Edipo. Di essa, oltre ad alcuni tagli sparsi (vv. 771-773, 776-778, 798-799), i più riguardano i versi finali (816-833), mentre i versi 800-815 sono stati ridotti radicalmente, ma non si può dire che siano stati espunti. Va precisato inoltre che il verso 746 è sostituito da alcuni versi del terzo episodio (980-983), gli unici rimasti del dialogo tra Edipo, Giocasta e il messo (vv. 950-988), e che una battuta di Giocasta, una delle tante interpolate da Pasolini alla *rhexis* finale di Edipo, è tratta dal dialogo finale del terzo episodio tra Edipo e Giocasta (v. 1068); oltre a una battuta di Edipo, anche gli altri interventi di Giocasta interpolati alla *rhexis* sono riferibili a quel dialogo (vv. 1054-1072), ma non ne sono una citazione testuale, bensì soltanto un'eco;

- dal terzo episodio è tratto il dialogo tra Giocasta e il messo di Corinto: vv. 911-942, dei quali sono stati tagliati i versi 913, 918-921 e 924-931; ma le corone votive del verso 913 (στέφην), pur espunte dal testo verbale, compaiono in mano ad alcune ancelle del seguito di Giocasta. Altrimenti dalla sceneggiatura²⁰, che programmava la citazione di buona parte del prosiegno del terzo episodio, il film non va oltre questi pochi versi, rinunciando così soprattutto al dialogo tra Edipo, Giocasta e il messo (vv. 950-988), sopravvissuto soltanto nella breve interpolazione sopracitata, e a quello in gran parte sticomitico tra Edipo e il messaggero (vv. 989-1046);

- dal quarto episodio è tratto il dialogo tra Edipo, il messo di Corinto e il servo di Laio: vv. 1120-1137, 1141-1157, 1162-1178 e 1182;

- dall'esodo l'ultimo monologo di Edipo: vv. 1271-1274, 1386-1390 e 1409-1412. Occorre precisare che i versi 1271-1274, sebbene non appartengano alla *rhexis* di Edipo ai vv. 1369-1415 (da cui è tratto invece il resto del monologo) e siano desunti bensì dalla *rhexis* che il nunzio pronuncia prima della ricomparsa del protagonista sulla scena, essi sono tuttavia ascrivibili al protagonista perché si tratta di un'esclamazione urlata da questi fuori dalla scena e poi riferita dal nunzio nel rievocarne l'autoaccecamento.

Circa l'*Edipo a Colono*, nell'epilogo del film, oltre al generico riferirsi al vagabondaggio di Edipo fino alla periferia di Atene, che è l'esordio del prototipo greco e che diventa per Pasolini una struttura simbolica per rappresentare in sintesi la sua regressione poetico-ideologica dal disincanto per la civiltà, sia essa borghese o proletaria, all'incanto per la barbarie, sono ravvisabili due citazioni della tragedia, la prima soltanto sul piano dell'immagine, la seconda sia iconica sia testuale. Nella sequenza cittadina, dopo le riprese del cammino di Edipo e di Angelo-Antigone lungo alcuni portici di Bologna, in un campo medio

²⁰ Cfr. PASOLINI 2001, pp. 1037-1041.

angolato dal basso verso l'alto, Edipo ci appare seduto a suonare un flauto sui gradini esterni della basilica di San Petronio, il centro religioso e civile della città: è un luogo sacro «dove la borghesia celebra i suoi riti»²¹, consacrato agli dèi cittadini come lo è, nel prototipo greco, il sacro *témenos* delle Eumenidi entro cui su un sedile di pietra grezza si è seduto l'eroe²². Infine, nel brevissimo dialogo conclusivo del film l'autore ha fatto convergere l'inizio e la "conclusione" del dramma²³: le prime due battute, per quanto non siano una citazione diretta, e seppur con dissomiglianze dato che nel testo greco non si fa cenno ai fiumiciattoli, né al prato, bensì alla vegetazione e alla fauna del bosco (vv. 16-18 [...] βρύων | δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ' | εἶσω κατ'αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες), esse si riferiscono sinteticamente alle due battute iniziali della tragedia (vv. 1-20); ma soltanto il primo periodo della battuta conclusiva è la citazione testuale vera e propria del dramma, dei versi 1549-1550, l'invocazione finale alla luce, tratta dalla lunga *rhesis* con cui Edipo, nel quarto episodio, esce di scena.

Medea

Altrimenti dall'*Edipo re* le citazioni da Euripide, per quanto siano estese a una buona parte dello sviluppo del dramma (episodio primo, secondo, terzo, quarto ed esodo), sono tuttavia abbastanza circoscritte a causa della crescente sfiducia pasoliniana nel *logos*²⁴ e del conseguente ruolo minoritario che in *Medea* gioca la parola rispetto alla musica e all'immagine; tant'è che, eccettuati alcuni momenti particolari in cui si giunge a una netta saturazione verbale (come ad esempio nel sintagma narrativo della *paideia* di Giasone, segnato quasi senza posa dalle parole dapprima affabulanti e poi desacralizzate del centauro) ed eccettuata la stessa sezione euripidea, il film non è lungi dal poter essere considerato un film muto. Prima di elencare le citazioni tragiche per ciascun dialogo, occorre notare due ulteriori dissomiglianze, ossia che il dramma euripideo non viene citato dal suo principio e che, mentre nell'*Edipo re* il disordine testuale era limitato a pochissimi versi ora anticipati ora

²¹ PASOLINI 2001, p. 1049.

²² È notevole che la conservazione di questo dettaglio, oltreché del film, sia peculiare in posizione di rilievo, cioè in chiusa, anche della poesia *Lengas dai frus di sera*, da *La meglio gioventù* (1974), dove, in una struttura pressoché regolare di strofe distiche di settenari doppi in rima baciata, Pasolini ha inframmezzato al testo friulano i primi undici versi dell'*Edipo a Colono*, traslitterandoli e in parte, per esigenze rimiche, alterandone l'ordine: cfr. PASOLINI 2003, pp. 461-462.

²³ EDIPO: «Dove siamo?» ANGELO: «Siamo in un posto con tanti alberi messi in fila, e con tanti fiumiciattoli, e un grande prato verde, verde...» EDIPO: «O luce che non vedevo più, che prima eri in qualche modo mia, ora mi illumini per l'ultima volta. Sono giunto. La vita finisce dove comincia».

²⁴ Cfr. FUSILLO 1996, p. 128.

posticipati rispetto alla sede originaria, la linearità del testo tragico risulta qui profondamente sovvertita, oltretutto da simili manomissioni, dalla ripetizione di un lungo tratto della sezione euripidea del film²⁵, cioè della vendetta di Medea, che è prima visualizzata in una variante onirica e poi, a sogno compiuto, in quella reale, inducendo così a iterare un intero dialogo:

– dal terzo episodio sono tratti il monologo in cui la protagonista allude ai piani della vendetta (vv. 764-767 e 772-779, con iterazione inoltre del v. 764) e il dialogo immediatamente successivo tra Medea e la nutrice, che ricalca quello tra Medea e il Coro ai versi 811-823 (entro cui però risulta interpolato e iterato per cinque volte ancora il v. 764). Due sono le espunzioni preminenti: con quella dei versi 780-810 (nei quali Medea espone i particolari della vendetta) l'autore intende fare del monologo tragico un testo velato e allusivo e dunque più conforme al contesto onirico del film, mentre quella dei vv. 768-771 è compiuta sia perché in essi è menzionato Egeo (che è assente nel film) sia perché in essi si allude alla fuga di Medea ad Atene, atto finale della vendetta che Pasolini non volle conservare essendo essa inadeguata alla conclusione pessimistica del film (l'antitesi di culture non si risolve in una sintesi come nell'*Orestide*²⁶, ma in pieno accordo con le crescenti disillusioni del regista si compie in una catastrofe);

– dal quarto episodio il dialogo della falsa riconciliazione tra Medea e Giasone: vv. 894, 866, 868, 956-958, 895-905, 909-917, 922, 928, 942-944 e 974-975. Delle due anteposizioni testuali (v. 894 e vv. 956-958) la preminente è la seconda, che anticipando la consegna ai bimbi della veste e della corona da portare in dono a Glauce (v. 956 Λάζυθη φερνὰς τάσδε, παῖδες, ἐς χέρας) pone subito in risalto i due doni stregati e rimarca in tal modo il rapporto della protagonista con il suo mondo magico sacrale, legame che altrimenti dal prototipo greco nel film è precipuo²⁷. Le riduzioni invece intendono sopprimere le doti retorico-

²⁵ La macroripetizione sogno-realtà, che è certo la peculiarità più vistosa di *Medea*, costituisce anche la più rilevante difficoltà di "lettura" di un film spesso complicato e spinoso che, appunto per le numerose asperità, dalla sua comparsa suscitò disapprovazioni nei più dei cineasti e degli intellettuali (cfr. FUSILLO 1996, p. 127 e FABBRO 2004, p. 99), tutte reazioni che hanno condizionato molta della letteratura critica a discapito di una comprensione approfondita dell'opera; chiarificatori e sistematici (e fondamentali per la mia analisi) sono stati invece gli studi di Massimo Fusillo (confluiti in FUSILLO 1996, pp. 127-179). Purtroppo le impressioni, erronee talvolta e limitate, di gran parte degli studi su *Medea* (specie quelli cinematografici, riscattati però dai francesi [cfr. almeno PRÉDAL 1976, p. 18], e anteriori alle pubblicazioni scritte di Fusillo: cfr. PETRAGLIA 1974, pp. 101-105; FERRERO 1977, pp. 109-113; GREENE 1990, pp. 159-172; VIANO 1993, pp. 236-248; MURRI 1994, pp. 118-126), testimoniano in qualche modo la complessità di un'opera che rispetto ad altri film richiede, a causa delle sue molte irrefutabili difficoltà, molto più studio per essere decifrata e compresa appieno.

²⁶ Cfr. la poesia *Callas* composta durante le riprese del film: PASOLINI 2003, p. 1288.

²⁷ In Euripide il rapporto magico di Medea con il suo mondo arcaico, seppur presente, rima-

suasive della protagonista: dal film è eliminato il lungo percorso retorico con il quale abilmente Medea raggira Giasone, articolato in una prima *rhexis* (vv. 869-905) in cui ella finge di aver compreso i suoi errori presentandosi lucida e razionale dopo le ingiurie e gli scoppi d'ira del secondo episodio, e poi in un lungo dialogo (vv. 925-975) tra i due personaggi, ora più serrato (vv. 925-929 e 941-944), ora più disteso, soprattutto quando interviene Medea che mostra maggiore dimestichezza con l'eloquenza e parla sempre più dell'antagonista (giacché in tutto l'episodio, gli interventi di Medea occupano settantanove versi, mentre quelli di Giasone soltanto ventinove);

– dal primo episodio è tratto il dialogo tra Creonte e Medea, il primo della sezione della realtà: vv. 271-276, 281-283, 285, 305, 309-317, 340-343 e 348-351. Ma occorre subito puntualizzare che il dialogo del film nel prototipo greco è un agone, un contraddittorio vigoroso che, per quanto sia ora più disteso e ricco di argomentazioni da parte di Creonte e ancor più da parte di Medea, ora sia invece più concitato e franto (per la sticomitia ai vv. 324-340), permane per tutto il suo corso tanto espressivo e vivace, che Medea arriva a toccare il re per supplicarlo (v. 370 [...] οὐδ' ἄν ἠψάμην χερσῶν) e l'ardore talvolta prorompe in offese e ingiurie (v. 333 ὦ ματαία; v. 371 ὁ δ' ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο); nel film, invece, oltre che per eliminazione dei lunghi discorsi monologici che incorniciano l'agone (vv. 214-266; vv. 364-409), sia per riduzione degli interventi più retorici (specialmente di Medea, come il discorso ai vv. 292-315 che ospita una sezione generalizzante: vv. 292-301) sia per eliminazione dei luoghi più esasperati del contraddittorio (come la sticomitia), l'agone appare meno retorico e meno serrato, tanto che mi è parso preferibile parlare di dialogo più che di agone. Tale eliminazione dell'abilità retorica di Medea (e di Creonte) è ancora una volta conforme alla definizione filmica dei personaggi: nel primo caso magico-suasiva invece che retorico-suasiva, nel secondo fragile e inquieta piuttosto che regale e battagliera²⁸;

– dal secondo episodio è tratto il breve dialogo in cui Medea ottiene il perdono di Giasone, e tuttavia i tagli sono così estesi²⁹, che del lungo

ne uno sfondo che emerge solo da luoghi circoscritti, perché il dramma invece delle sue qualità di maga rimarca la lucidità intellettuale e le doti retoriche della protagonista (doti che al contrario nel film, come si vedrà tra breve, sono assenti): cfr. DI BENEDETTO 1993, pp. 126 e 128; GRAF 1997, pp. 29-30; MASTRONARDE 2002, pp. 24-26. Preciso, inoltre, che il mio testo greco di riferimento per *Medea* è quello edito da Van Looy (VAN LOOY 1992).

²⁸ Il fatto che il re, a dispetto della sua autorità, sia un personaggio debole e tormentato (di «debolezza» parla esplicitamente la sceneggiatura: cfr. PASOLINI 2001, pp. 1242-1243) è testimoniato anche dalla sua morte, dato che, nella versione reale della vendetta, egli non esita a suicidarsi dopo il suicidio della figlia. A proposito del dramma psicologico di Creonte e di Glauce cfr. FUSILLO 1996, p. 150.

²⁹ Cfr. la sceneggiatura medesima che vi accenna: PASOLINI 2001, p. 1255.

agone retorico tra Medea e Giasone (vv. 446-626) sono preservati solo pochi versi: il primo intervento di Medea è citazione dei vv. 496-498, la risposta di Giasone dei vv. 527-531 e 534-535; il secondo intervento di Giasone è invece un'interpolazione dal quarto episodio dei vv. 866-868 (di cui due, il primo e l'ultimo, già erano stati citati nel sogno). Le altre sei battute del dialogo sono invece delle aggiunte pasoliniane, intese a cambiare il veemente e insoluto contraddittorio euripideo in un rappacificamento preliminare a quello del dialogo seguente;

– dopo il perdono e un incontro d'amore consumato come per corroborarlo, viene iterato con minime varianti il dialogo della riconciliazione tratto dal quarto episodio: vv. 894, 956-958, 895-905, 909-910, 914-917, 922, 928, 942-944 e 974-975;

– dall'esodo è tratto l'ultimo dialogo tra Medea e Giasone: vv. 1317, 1319-1320, 1361-1362, 1371, 1376-1377, 1394-1396 e 1402-1404. Tale campionatura risponde soprattutto alla volontà di rendere il contraddittorio più concreto e incisivo, tanto per eliminazione del dialogo introduttivo tra Giasone e il Coro (vv. 1293-1316) e degli interventi più estesi (come quello di Giasone ai vv. 1323-1350), quanto per riduzione delle sticomitie medesime; tale campionatura, infine, toglie a Giasone lo stato di personaggio portante dell'esodo, lasciando così maggiore spazio al trionfo catastrofico di Medea.



Analisi del rimaneggiamento

Modificazioni tematiche

È noto che è stata soprattutto l'interpretazione di Freud a sancire la centralità del mito di Edipo nella cultura del Novecento, e l'*Edipo re* di Pasolini, in linea con l'approccio psicanalitico, ha valorizzato pienamente quelle teorie; è indubbio, perciò, che la rivisitazione autobiografica prenda l'avvio dalla lettura psicanalitica del mito³⁰, ma questo livello

³⁰ «Freud [...] è la principale lente attraverso cui il film legge il dramma di Sofocle e il mito di Edipo» (FUSILLO 1996, pp. 38-39): questo punto d'avvio è alla base del primo capitolo del libro che, *cum grano salis*, interpreta alcune asserzioni di Pasolini stesso (per le quali cfr. PASOLINI 2001, p. 1057); ma per la priorità di quest'asse tematico cfr., oltre alle dichiarazioni che lo stesso rilasciò a Jean Narboni (NARBONI 1967, p. 31) e a Jean-André Fieschi (PASOLINI 2001, pp. 2919-2930), PRÉDAL 1974, p. 204; FERRERO 1977, pp. 89-90; GREENE 1990, pp. 151-152 e 156-158; VIANO 1993, p. 178; PADUANO 1994, pp. 204-216; RICORDA 2007, p. 432; CAMINATI 2007, p. 98; CARLÀ 2008, pp. 107-108. Molti cineasti (cfr., oltre al sopracitato Adelio Ferrero, PETRAGLIA 1974, pp. 85-90 e MURRI 1994, pp. 83-92) hanno prodotto una letteratura critica sul film che, per quanto impressionistica e con errori, consente di saggiare le reazioni degli addetti, tutti eccezionalmente concordi nel giudicare con favore il film (o quantomeno gran parte di esso); al contrario, un'analisi critico-cinematografica acuta ed equilibrata, nonostante la prossimità cronologica all'autore, è indubbiamente quella di BRUNETTA 1970, pp. 87-122 (l'*authoritas*, ad ogni modo, resta FUSILLO 1996, pp. 31-125).

di analisi viene anche oltrepassato; in sostanza, parlando di se medesimo, Pasolini finisce per trattare anche di argomenti non riducibili alla sfera dei sentimenti provati per la madre e il padre, ma, per quanto similmente propri, più lungimiranti, civili. Perciò sono presenti nel film riflessioni sulla poesia, sui valori intatti dal razionalismo, come l'ingenuità, la barbarie e la poesia stessa, tutti elementi prossimi, nell'autore, al tema politico³¹; ma prima di protrarre e concludere la questione sulla politicità del film, è bene esemplificare alcune operazioni con le quali l'autore ha cercato di porla in evidenza.

Al principio della sezione sofoclea del film, durante la supplica del sacerdote e nella risposta di Edipo, sono ravvisabili alcune operazioni paradigmatiche. Anzitutto va osservata la ricorrenza della deissi nelle ultime parole del sacerdote³²: rispetto alla traduzione consultata³³, è possibile riscontrarne un aumento che viene successivamente rinforzato sul piano visuale. All'interno di una più ampia ristrutturazione sintattica, operata sia mediante l'inserzione per asindeto della frase «non importa quale», intesa a creare uno stacco sensibile tra le altre due frasi ponendole in rilievo, sia tramite il ricorso a una più semplice, seppur invertita, forma transitiva («sia che te lo suggerisca un dio [...]»), si è preferito sostituire il vocabolo «mortale» con il meno letterario «uomo», a cui è stato aggiunto il fattore deittico «come noi»; e pure la seconda deissi è espressa dal pronome di prima persona plurale («migliore di tutti noi»). Nel seguito della scena questi elementi testuali, scientemente ricercati dall'autore, vengono consolidati da numerosi piani di ripresa sulla collettività a nome della quale il sacerdote parla (cioè sul *noi*): un campo medio sui cittadini di Tebe, seguito da cinque primissimi piani e due primi piani sui loro volti. Tale connotazione politica prosegue ulteriormente nelle prime parole di risposta di Edipo, poiché l'allocuzione del testo di Ricci («sventurati figliuoli»³⁴) è convertita in tal senso («disgraziati miei cittadini»), ed è forse corroborata anche da un altro elemento iconico, cioè dalla corona di Edipo (che la sceneggiatura descrive «alta come una torre»³⁵). Un ulteriore esempio di modificazione tematico-

³¹ Tutti elementi *passim* individuati nel capitolo sopracitato: cfr. FUSILLO 1996, pp. 31-125.

³² «E perciò Edipo, nostro Re, noi tutti ti scongiuriamo in ginocchio: trovaci un rimedio, non importa quale, sia che te lo suggerisca un dio o un uomo come noi... Tu, che sei il migliore di tutti noi, ridacci un'altra volta la vita! Fa' che non rimanga in noi vivo il ricordo del tuo regno, per essere stati sollevati prima, e poi di nuovo ricaduti!».

³³ SOFOCLE 1951, pp. 24-25: «Ti scongiuriamo: trovaci un rimedio | sia che tu debba udirlo dalla voce | d'un nume o che lo apprenda da un mortale, | poi che anche i consigli degli esperti | danno i frutti migliori. O tu, il più saggio | degli uomini, ridonaci la vita | una seconda volta! Pensa: Tebe | ti chiama salvatore per lo zelo | tuo d'altri di; ma fa che non rimanga | in noi vivo il ricordo del tuo regno | per essere stati sollevati ed essere | poi di nuovo caduti [...]».

³⁴ SOFOCLE 1951, p. 25.

³⁵ PASOLINI 2001, p. 1013. Bisogna dunque soffermarsi un momento sul significato della co-

politica è un caso di iterazione presente al principio del contraddittorio tra Edipo e Tiresia. Prima che l'agone degeneri per la collera del protagonista a seguito dell'insistita reticenza di Tiresia, Edipo per quattro volte usa parlare a nome della comunità, nominandola ripetutamente (tre volte compare la parola «città», una volta «cittadini»). Anche nella traduzione Edipo parla a nome della cittadinanza³⁶, ma Ricci ha preferito evitare di ripetersi scegliendo tre sinonimi per l'unico ripetuto vocabolo del testo greco³⁷ («paese», «città», «Tebe»). Pasolini, invece, scientemente – ma, rispetto a Sofocle, con inconsapevole fedeltà – ha cercato l'iterazione («città»), consolidandola con un'aggiunta («cittadini»); non è quindi inutile rammentare che, mentre parla così in nome della polis, Edipo porta ben visibile sul capo l'emblema politico che si toglierà soltanto – e non sarà allora una coincidenza fortuita! – quando nel medesimo dialogo ne saranno lesi gli affetti privati e principierà per lui a prospettarsi una scomoda verità personale che lascerà da allora meno spazio alla dimensione politica del dramma.

Tali esempi di come durante il rimaneggiamento alcuni vocaboli della traduzione siano stati connotati in senso politico, o sia stata altrimenti ricercata sul piano sia iconico sia testuale l'enfaticizzazione della polis, mettono dunque in evidenza un asse tematico poco considerato nella letteratura critica sul film. In sostanza, nell'*Edipo re* (ma non solo), autobiografia e politicità sono compresenti, e d'altronde non potrebbe essere diversamente per un autore che, più forse di qualsiasi altro in Italia, ebbe la perseveranza di partecipare con tutta la sua persona al dibattito civile e politico, smettendo così la separatezza stilistica di certi poeti. Occorre notare, infine, che la politicità si rivela imprescindibile proprio in un momento cruciale che potremmo porre al vertice del film, ovverosia nella sequenza dell'autoaccecamento: la ripresa in campo medio del talamo dove a una trave è appesa Giocasta, visualizza certo l'apice del dramma personale di Edipo, e tuttavia la lunga panoramica sulla città di Tebe, interpolata quasi subito in quello spazio privato, conferma

rona turrata (nel senso, per l'appunto, di «alta come una torre»). È noto che Pasolini all'università di Bologna seguì alcuni corsi di storia dell'arte, specialmente quello di Roberto Longhi sui *Fatti di Masolino e Masaccio*; ma studiò anche la storia dell'arte greca (cfr. FABBRO 2004, p. 167) ed è perciò probabile che conoscesse l'iconografia della corona turrata, che era il segno distintivo della dea Tyche, cioè della personificazione della sorte della polis (cfr. MÜLLER 1915, pp. 46-51 e 98-99; DOHRN 1960; CAPUTO, TRAVERSARI 1976, p. 50; TRAVERSARI 1993, pp. 7, 18, 22); in sostanza, è possibile che fosse cosciente della politicità di questo simbolo e che perciò abbia inserito un ulteriore segnale politico (seppur allusivo e non immediatamente identificabile, giacché non si tratta della fedele riproduzione della vera e propria corona turrata di epoca ellenistica) in una scena che è decisamente connotata in tal senso e che meno di qualsiasi altra si apre alla dimensione privata (nonostante gli inserti figurativi di Giocasta, per i quali cfr. FUSILLO 1996, pp. 105-113). Sull'importanza della corona turrata nel film cfr. PADUANO 1994, p. 204.

³⁶ Cfr. SOFOCLE 1951, pp. 36-37.

³⁷ Πόλει (v. 322) e πόλιν (vv. 331 e 340).

ulteriormente che la dimensione personale della tragedia di Edipo è inscindibile da quella politica, perché sono compresenti, nonostante il prevalere durante il film ora dell'una ora dell'altra, e che, per quanto l'interpretazione freudiana sia di cruciale importanza, bisogna credere a Pasolini quando afferma che «l'oggetto della ricerca di Freud non mi interessa più tanto»³⁸.

Modificazioni demotico-stilistiche e contestuali

Sul piano sintattico la semplificazione avviene sia per riduzioni inerenti alla sintassi del periodo sia per rinuncia alle figure dell'ordine: di frequente, qualora vi siano nelle traduzioni casi di ipotassi, ne sono ridotti da Pasolini i gradi di subordinazione, o sono surrogati da costrutti paratattici talvolta coordinati talora giustapposti per asindeto; in più, egli evita di infrangere gli abituali automatismi di costruzione logica della frase, di sovvertire la combinazione lineare della catena discorsiva, astenendosi soprattutto dall'uso dell'anastrofe (quando essa compare nel film ha un valore demotico-enfatico anziché una base letteraria). Per esemplificare tale demotizzazione sintattica non posso però che limitarmi a qualche esempio:

Ricchezza, potenza, grandezza, quanta invidia suscitate in questa vita umana ch'è una sola lotta! Ecco, sì, per colpa del potere che io ebbi in dono sulla città – potere che io non ho chiesto – anche il fedele Creonte, il buon amico dei primi tempi, ora mi vuole rovesciare, Creonte, sì, certo, e prendere il mio posto, mandando avanti questo vecchio mago, questo mendicante che sa vedere solo quando si tratta di guadagnare, ed è sempre cieco nella sua arte!

Il brano, tratto dall'agone con Tiresia, è composto di due periodi: il primo conta una sola proposizione subordinata alla principale, il secondo due proposizioni coordinate, di cui la prima ha un solo grado di subordinazione, l'altra ne ha tre; da notare è anche il ricorso all'inciso, che assieme alle frequenti sospensioni nella dizione (ossia quelle già previste

³⁸ PASOLINI 2001, p. 1057. La politicità del film sembra inoltre confermata dal fatto che l'*Edipo re* era stato ideato e in parte scritto nel 1966 (cfr. PASOLINI 1988, p. 618), medesimo anno in cui attraverso la composizione delle sei tragedie l'autore aveva concepito un «nuovo» teatro, o «teatro di Parola», che «non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese» la quale «ha inventato il più grande teatro del mondo [...], istituendolo come «rito politico»» (cfr. PASOLINI 1999a, pp. 2484 e 2498); e pertanto il suo approccio alla tragedia, memore del teatro greco classico, non poteva che essere civile oltretutto freudiano. Per il «teatro di Parola» e soprattutto per le due tragedie di più chiara matrice classica (*Affabulazione e Pilade*) cfr. CASSETTA 1991 e FUSILLO 1996, pp. 49-60 e 214-233. In margine al presente sottoparagrafo è opportuno avvertire che modificazioni tematiche si riscontrano anche nel rimaneggiamento di *Medea*, ma che per ragioni di spazio e di priorità di quelle dell'*Edipo re* non è stato possibile trattarne.

nelle sceneggiature dai puntini di sospensione) funge da espediente utile a incrementare, per frammentazione, la demotizzazione sintattica. Nella traduzione, invece, come anche nel testo greco (vv. 380-389), il periodo è uno solo ed è più complesso, nonostante i gradi di subordinazione siano ugualmente tre³⁹. Per esemplificare, inoltre, la rinuncia alle figure dell'ordine, elenco alcuni capovolgimenti delle anastrofi letterarie: «[...] Com'è terribile sapere, | quando a chi sa non giovi! [...]»⁴⁰ – Com'è terribile sapere, quando il sapere non serve proprio a nulla a chi sa», «Gli è che nemmeno a te giova il tuo dire»⁴¹ – Le tue parole non sono utili neanche a te», «[...] Schernir ti piacque | gli anni e la cecità mia [...]»⁴² – Hai voluto [...] schernire la mia cecità e la mia vecchiaia», «Non lo avrei fatto, se supposto avessi | di dovere ascoltare tante follie»⁴³ – Non lo avrei mai fatto, mai, se avessi supposto di ascoltare tante follie».

Sul piano lessicale, alle parole e alle espressioni aristocratiche, letterarie o semplicemente formali impiegate da Ricci, sono state preferite parole ed espressioni sinonime di uso ordinario, e talvolta anche dei colloquialismi (del tipo: «togliermi di mezzo», «tocca a te», «fatela finita» ecc.); ma la volontà di abbassare il registro espressivo delle traduzioni non impedisce la sopravvivenza, oltretutto di parole assolutamente formali, di alcuni vocaboli e usi ricercati, e persino di qualche arcaismo: ad esempio il mantenimento del significato causativo del verbo «perdere» (ossia quello di «mandare in rovina»⁴⁴), «debbo»⁴⁵, «pel» (cioè la forma composta di «per il»), «figliuola»⁴⁶ e altri. Ascrivibili alla scelta di contaminare la retorica solenne della traduzione con una retorica essenziale e demotica, e di più semplice comprensione per l'uditorio e di più agevole dizione per gli attori (che non tutti erano professionisti), sono pure altri interventi pasoliniani, come il ricorso alla tematizzazione rispetto all'ordine regolare delle traduzioni («Quest'opera non l'hai compiuta – E tu potesti compiere quest'opera»⁴⁷), l'uso del *che* polivalente come connettivo generico («Certo che lo è!») o di natura relativa («Non ricordi di quel giorno che ho trovato un bambino [...]»), l'egocentrismo del pronome di prima persona singolare talvolta ripetuto e talora in posizione enfatica

³⁹ SOFOCLE 1951, pp. 39-40. «Ricchezza, regia autorità, eccellenza | nell'arte, quanta invidia suscitate | in questa umana vita aspra di lotte, | se a causa del potere ch'ebbi in dono | dalla città, potere che non chiesi, | anche il fido Creonte, il buon amico | dei primi tempi, occulto mi vien sotto | e mi vuol rovesciare, subornando | codesto mago tessitor di frodi, | insidioso mendicante, il quale | vede sol nei guadagni, ma nell'arte | sua nacque cieco [...]».

⁴⁰ SOFOCLE 1951, p. 36.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² SOFOCLE 1951, p. 41.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. SOFOCLE 1951, p. 36.

⁴⁵ SOFOCLE 1951, p. 39.

⁴⁶ EURIPIDE 1954, p. 121.

⁴⁷ SOFOCLE 1951, p. 24.

dopo il verbo («Egli va dicendo che sono io»; «Se fossi io il Re»; «Me lo sono inventato io» ecc.), la rinuncia alle endiadi presenti nelle traduzioni («Esperta e astuta⁴⁸ – Esperta»), la modificazione di certi tempi e modi verbali (il passato prossimo al posto del passato remoto⁴⁹, l'indicativo al posto del congiuntivo⁵⁰), la sostituzione delle forme impersonali con le personali («Ti si giudichi pari a un nume [...]»⁵¹ – Ti giudichiamo come un dio), il maggiore ricorso alla deissi (*supra*), il passaggio dal discorso indiretto a quello diretto⁵², il *nominativus pendens* («Se ci fosse qualche affinità tra quell'uomo e Laio... allora io...»), l'abbondante uso di iterazioni (più vistose e demotiche sono le epanadiplosi come «Nessuno degli uomini può fare il profeta, nessuno!»). Per esemplificare infine la demotizzazione lessicale elenco dapprima una serie di arcaismi usati da Ricci ed evitati da Pasolini (tra cui alcune apocopi e aferesi), dopodiché una più generica campionatura della regressione lessicale: «tal guisa – questo modo», «teco – con te», «niuno – nessuno», «figliuolo – figlio», «gittato – gettare», «armenti – bestiame», «lungi – lontano», «ordinar – ordinarti», «ove – dove», «sol – solo», «ché – perché»; «ove dimoro – a casa mia», «stimi – credi», «persuadermi – convincermi», «vaticinava – faceva profezie», «infruttuose – inutili», «uccisore – assassino», «fior di senno – un minimo di saggezza», «recati – va'», «disegni – intenzioni», «errare – sbagliare», «consorte – marito», «di sua scienza – di sua iniziativa», «porgimi ascolto – sta' a sentire».

Rammento, infine, le modificazioni compiute a tutto vantaggio dello spettatore (non erudito), come la soppressione di “complessi” etnonimi e toponimi («Cadmei»⁵³, «Focide»⁵⁴ ecc.), patronimici («di Labdaco»⁵⁵), apposizioni («il figlio di Menoico»⁵⁶), perifrasi («dimora pitica di Febo»⁵⁷), e di tutti quegli elementi parsi all'autore ridondanti ed estrani per il contesto filmico; e che nonostante il profondo rimaneggiamento, oltre a una notevole comunanza lessicale tra i film e le traduzioni, ci sono frasi intere identiche o pressoché identiche.

⁴⁸ EURIPIDE 1954, p. 121.

⁴⁹ «[...] Con la stessa | donna che fu del padre» (SOFOCLE 1951, p. 43), «Con la stessa donna che è stata di suo padre».

⁵⁰ «Io penso che il delitto l'abbia ordito | [...] tu» (SOFOCLE 1951, p. 37), «Io penso che il delitto l'hai ordito tu».

⁵¹ SOFOCLE 1951, p. 24.

⁵² Ricci (EURIPIDE 1954, p. 146): «Gli dirò che l'idea di risposare | è stata veramente assai felice | e che io non posso più disapprovarlo | per le nozze regali che ha contratte | dopo avermi lasciata e che si mostrano | quanto mai vantaggiose [...]». Pasolini: «Gli dirò: “È giusto che tu sposi la figlia del Re!”. Gli dirò: “Questo matrimonio sarà molto utile ai nostri figli!”».

⁵³ SOFOCLE 1951, p. 32.

⁵⁴ SOFOCLE 1951, p. 57.

⁵⁵ SOFOCLE 1951, p. 32.

⁵⁶ SOFOCLE 1951, p. 25.

⁵⁷ *Ibid.*

ENGLISH ABSTRACT

The Sophoclean and Euripidean sections in the movies Edipo re and Medea by Pier Paolo Pasolini, are no sheer translations of the respective ancient tragedies: on the contrary, it is a matter of rewriting and contaminating some pre-existent Italian translations. This paper identifies the terms of this literary process, and supplies a brief analysis of the aforesaid sections from both a rhetorical and a thematic viewpoint.



KEYWORDS

Pasolini – Domenico Ricci – Edipo re – Medea – Literary translation – Film adaptation – Classical reception



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBINI 1979

Umberto Albini, *Il banco di prova delle Coefore*, «Dioniso», 50, 1979, pp. 47-57.

ALFASSIO GRIMALDI, ADDIS SABA 1983

Ugoberto Alfassio Grimaldi, Marina Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983.

ANGELINI 2000

Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000.

BERTI 2008

Irene Berti, *Mito e politica nell'Orestea di Pasolini*, in Pepa Castillo et al. (eds.), *Imagines. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Atti del Convegno, Logroño (22-24 ottobre 2007), *ibid.*, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 105-115.

BOLLACK 1990

Jean Bollack (éd.), *L'Œdipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, vol. I, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

BRUNETTA 1970

Gian Piero Brunetta, *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Padova, Liviana, 1970.

BURKERT 1979

Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1979.

CAMINATI 2007

Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Mondadori, 2007.

CAPUTO, TRAVERSARI 1976

Giacomo Caputo, Gustavo Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1976.

CARLÀ 2008

Filippo Carlà, *Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and Neoclassicism*, in Irene Berti, Marta García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 89-115.

CASCETTA 1991

Annamaria Cascetta, *Suggestioni antiche «Per un nuovo teatro»*. Nota su Pasolini, in Ead. (a c. di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 141-148.

CERICA 2012

Andrea Cerica, *Domenico Ricci. Un traduttore dimenticato*, «Res Publica Litterarum», 35, 2012, pp. 202-213.

COSTANTINI 1948

Bruno Costantini, *Traduzioni italiane di Eschilo nel '900*, «Maia», 1, 1948, pp. 223-228.

COZZANI 1923

Ettore Cozzani, *Preludio*, in Domenico Ricci, *Prometeo legato di Eschilo*, Milano, L'Eroica, 1923, pp. 9-14.

DAIN, MAZON 1958

Alphonse Dain, Paul Mazon (éds.), *Sophocle*, vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

DAIN, MAZON 1960

Alphonse Dain, Paul Mazon (éds.), *Sophocle*, vol. III, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

DE MARTINO 2009

Francesco De Martino, *Nostalgia di Medea: Pier Paolo Pasolini*, in Sergio Audano (a c. di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Atti della quarta giornata di studi, Sestri Levante (7 marzo 2008), Pisa, Ets, 2009, pp. 109-153.

DI BENEDETTO 1993

Vincenzo Di Benedetto, *Tragedia greca e antropologia*, in Franco Ferrari et al. (a c. di), *Dizionario della civiltà classica. Autori, opere letterarie, miti*,

istituzioni civili, religiose e politiche di Grecia e di Roma antiche, vol. I, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 123-142.

DOHRN 1960

Tobias Dohrn, *Die Tyche von Antiochia*, Berlin, Mann, 1960.

ESCHILO 1950

Eschilo, *L'Orestea: Agamennone, Le Coefore, Le Eumenidi*, Milano, Rizzoli, 1950.

EURIPIDE 1954

Euripide, *Alceste, Medea, Ippolito, Il Ciclope*, Milano, Rizzoli, 1954.

FABBRO 2004

Elena Fabbro (a c. di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Atti del Convegno, Udine-Casarsa della Delizia (24-26 ottobre 2002), Udine, Forum, 2004.

FERRERO 1977

Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977.

FUSILLO 1994

Massimo Fusillo, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, in Concetta D'Angeli, Giacomo Magrini (a c. di), *Vent'anni dopo "la storia". Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, Giardini, 1994, pp. 97-129.

FUSILLO 1996

Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, 1^a ed., Scandicci, La Nuova Italia, 1996 [2^a ed., Roma, Carocci, 2007].

GRAF 1997

Fritz Graf, *Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth*, in James J. Clauss, Sarah I. Johnston (eds.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 21-43.

GREENE 1990

Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

JEBB 1966

Richard C. Jebb (ed.), *Sophocles. The Plays and Fragments*, vol. I, Amsterdam, Hakkert, 1966.

LECALDANO 1959

Paolo Lecaldano, *Ricordo di Domenico Ricci*, in Euripide, *Le Fenice, Le supplici, Eracle, Gli Eraclidi*, Milano, Rizzoli, 1959, pp. 5-6.

LONGO 1971

Oddone Longo (ed.), *Scholia byzantina in Sophoclis Oedipum Tyrannum*, Padova, Antenore, 1971.

MACKRIDGE 1985

Peter Mackridge, *The Modern Greek Language. A Descriptive Analysis of Standard Modern Greek*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

MASTRONARDE 2002

Donald J. Mastronarde (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

MÜLLER 1915

Valentin K. Müller, *Der Polos, die griechische Götterkrone*, Berlin, Shade, 1915.

MURRI 1994

Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Il Castoro, 1994.

NARBONI 1967

Jean Narboni, *Rencontre avec Pier Paolo Pasolini*, «Cahiers du Cinéma», XVII, 192, 1967, p. 31.

PADUANO 1994

Guido Paduano, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.

PASOLINI 1988

Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a c. di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988.

PASOLINI 1999a

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

PASOLINI 1999b

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

PASOLINI 2001

Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a c. di Walter Siti e Franco Zabaghi, Milano, Mondadori, 2001.

PASOLINI 2003

Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a c. di Walter Siti, vol. II, Milano, Mondadori, 2003.

PETRAGLIA 1974

Sandro Petraglia, *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

PONTANI 2010

Filippomaria Pontani, *Introduzione*, in Nicola Crocetti, Filippomaria Pontani (a c. di), *Poeti greci del Novecento*, Milano, Mondadori, 2010, pp. IX-CIII.

PRÉDAL 1976

René Prédal, *Pier Paolo Pasolini 1922-1975*, suppl. a, «L'Avant-Scène Cinéma», XVI, 175-176, 1976 – *Anthologie du Cinéma*, t. x, fasc. 91.

RICCIARDI 2000

Alessia Ricciardi, *Umanesimo e ideologia. Pasolini e la genealogia intellettuale del film* Appunti per un'Orestiade africana, «Forum Italicum», 34.2, 2000, pp. 501-517.

RICORDA 2007

Ricciarda Ricorda, *Pier Paolo Pasolini. «Solo chi è mitico è realistico»*, in Marinella Cantelmo (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 423-441.

SOFOCLE 1951

Sofocle, *Il mito di Edipo. Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, Milano, Rizzoli, 1951.

TRAVERSARI 1993

Gustavo Traversari, *La Tyche da Prusias ad Hypium e la "scuola" microasiatica di Nicomedia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993.

VACCARO 1956

Gennaro Vaccaro (a c. di), *Panorama biografico degli italiani d'oggi*, vol. II, Roma, Curcio, 1956.

VAN LOOY 1992

Herman Van Looy (ed.), *Euripides. Medea*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1992.

VIANO 1993

Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993.

ZOBOLI 2004

Paolo Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004.

ISTITUTO NAZIONALE DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Sede legale

Viale Regina Margherita n. 306 - Roma

Tel. +39 06 44 29 26 27 - Fax +39 06 44 25 24 41

Sede amministrativa e operativa

Corso Matteotti n. 29 - Siracusa

Tel. +39 0931 487 200 / 201 - Fax +39 0931 487 220

www.indafondazione.org

Finito di stampare
nel mese di Marzo 2014
presso la Tipolitografia Geny s.n.c.

Stampato su carta riciclata
Shiro Eco



