

Pasolini sceneggiatore. Il processo di scrittura dell'*Edipo re*

Silvia Martín Gutiérrez
(Universidad Autónoma de Madrid)

Pubblicato: 10/10/2022

Abstract – For the film *Edipo re* (1967), Pier Paolo Pasolini wrote four screenplays, which are now in the “Alessandro Bonsanti” Contemporary Archive at the Gabinetto G. P. Vieusseux in Florence. From the first script written in 1966 to the final one published in the volume edited by Garzanti, Pasolini made continuous modifications and corrections to the text in order to make it suitable for the film. A careful study of the four different scripts conserved in the Vieusseux allows us not only to examine Pasolini’s *modus operandi* as a scriptwriter, but also to observe the evolution between the different scripts. In fact, the final text is the combination of a technical script with a narrative text: these two typologies are combined, giving rise to a single hybrid text with original characteristics.

Keywords – Pier Paolo Pasolini; *Edipo re*; Sophocles; Screenplay; Cinema.

Abstract – Per la realizzazione del film *Edipo re* (1967), Pier Paolo Pasolini scrisse quattro sceneggiature, che ora sono custodite nell’Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze. Sin dal primo copione redatto nel 1966 fino a quello definitivo pubblicato nel volume Garzanti, Pasolini apporta continue modifiche e correzioni al testo in funzione dell’opera cinematografica. Lo studio accurato delle quattro diverse sceneggiature conservate nel Vieusseux consente di approfondire non solo il *modus operandi* di Pasolini come sceneggiatore, ma anche di osservare l’evoluzione fra i diversi copioni. Infatti, il testo definitivo è la combinazione di una sceneggiatura tecnica con un testo narrativo: queste due tipologie si fondono, dando vita ad un unico testo ibrido e con caratteristiche originali.

Parole chiave – Pier Paolo Pasolini; *Edipo re*; Sofocle; Sceneggiatura; Cinema.

Martín Gutiérrez, Silvia, *Pasolini sceneggiatore. Il processo di scrittura dell’Edipo re*, «Finzioni», n. 3, vol. 2 - 2022, pp. 90-106

silviamgutierrez@gmail.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15621>

finzioni.unibo.it

La sceneggiatura, come Pasolini dichiara più volte, è un testo concepito per subire una trasformazione da struttura scritta a scrittura audiovisiva. Ma lo studio dei documenti e delle versioni di alcune sceneggiature (come in questo caso le quattro versioni della sceneggiatura di *Edipo re*) ci dimostra l'attenzione di Pasolini per un testo vero e proprio, un testo che può essere letto e analizzato anche prescindendo dal passaggio alla versione visiva. L'analisi infatti dimostra una attenzione strutturale molto esplicita alle fasi del racconto, ad alcuni momenti che acquistano rilievo, alle cancellature e alle sostituzioni. In particolare, si notano elementi lessicali, stilistici, metaforici e simbolici che avvicinano questa sceneggiatura al sistema complesso dell'opera di Pasolini: basta pensare al riferimento al termine "lazzaretto", di origine manzoniana, che riconduce al progetto di un film sui *Promessi sposi*, o alla definizione "figlio della fortuna" sulla quale l'autore torna più volte, come se si trattasse di un titolo alternativo a quello che invece poi si stabilizza. Il confronto delle quattro versioni della sceneggiatura è il supporto indispensabile per comprendere non solo il lavoro che porta alla realizzazione ma anche lo statuto particolare della scrittura di un vero genere letterario come la sceneggiatura.

1. *Tratti comuni*¹

Ognuna delle quattro sceneggiature² dell'*Edipo re* presenta delle caratteristiche proprie e diverse, che testimoniano le fasi successive in cui Pier Paolo Pasolini sta lavorando al testo filmico. Sebbene ci siano molti elementi che le differenziano in modo sostanziale, ritengo sia opportuno avviare l'analisi a partire dai tratti comuni, per poi focalizzarsi sulle loro specificità.

In primo luogo, bisogna sottolineare che soltanto nella S4 ci sono istruzioni tecniche vere e proprie, mentre nelle S1, S2 e S3 queste indicazioni appaiono in modo del tutto sommario. Oltre a tali indicazioni come le transizioni oppure le didascalie ESTERNO/INTERNO o GIORNO/SERA, Pasolini fornisce soltanto istruzioni di tipo letterario. Per avviare l'analisi, è opportuno concentrare l'attenzione su due esempi di istruzioni tecniche e, in seguito, analizzare alcune delle indicazioni poetiche che ho individuato nei testi.

Nella scena 2 dell'*Edipo re*, Pasolini scrive: «Come in un rapido documentario lo spettatore assisterà ai primi atti di quella vita».³ Bisogna ricordare che le prime scene del prologo mostrano una successione d'inquadrature di alcuni spazi diversi. In primo piano è rappresentata la pietra con la scritta TEBE, per passare successivamente a una veduta generale di un tipico paese mediterraneo. In seguito, compare un'altra inquadratura generale di una casa, in cui sono visibili due soldati che attraversano il piano da sinistra a destra. Subito dopo, si assiste alla nascita di

¹ Per il *déoupage* sono state seguite le indicazioni fornite da Pasolini nella S3. Bisogna però tenere presente che nel film questa struttura viene modificata dall'autore, creando una composizione diversa. I due *déoupage* sono disponibili nella tesi di dottorato S. Martín Gutiérrez, *Edipo re di Pier Paolo Pasolini (1967): al di là de la autobiografía*, Madrid, Universidad Autónoma, 2019, pp. 400-404.

² D'ora in poi le quattro sceneggiature verranno identificate con le sigle: S1, S2, S3 e S4.

³ P.P. Pasolini, *Edipo re. Un film di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Gambetti, Milano, Garzanti, 1967, p. 46.

un bambino, visto in primo piano attraverso la finestra. Quindi, si tratta di una successione di spazi non contigui uniti attraverso il montaggio.

Questi segmenti spaziali appaiono in un regime di disgiunzione prossimale⁴ ma attraverso l'utilizzo dello stesso brano musicale durante la scena (il canto della cicala), Pasolini permette allo spettatore di pensare all'esistenza di una sorta di comunicazione tra di loro. Quindi, dalla segnalazione «rapido documentario» si ricava l'idea che le scene che costituiscono il prologo, che servono a introdurre lo spettatore nell'infanzia di Edipo, vengano articolate attraverso un montaggio concreto il cui scopo sarà far prevalere il carattere informativo-didascalico.

Insomma, nel momento in cui Pasolini sta scrivendo il primo testo per il film, alcuni aspetti tecnici come il montaggio sono già stati interamente definiti:

Quando Pier Paolo arrivava sul set, la scena non era ancora montata, tutto stava nella sua testa. Si teneva sempre la sceneggiatura vicino e controllava continuamente le indicazioni delle azioni che voleva girare, ma, per quanto mi ricordi io, il modo con cui avrebbe girato non era scritto da nessuna parte.⁵

Nella scena 3, in cui viene raccontato l'incontro tra madre e figlio, Pasolini indica: «È un girotondo, una corsa matta e lieve, vista da lui, dal bambino, che vede la realtà a pezzi».⁶ Questa istruzione tecnica viene tradotta visualmente attraverso la macchina da presa posizionata con l'inclinazione giusta per potenziare il punto di vista del bambino: «Il bambino alza gli occhi lucidi, e per la prima volta vede, e noi, con lui vediamo: il volto della madre [...]. Il bambino ride: e insieme alla madre, per la prima volta, vede il mondo intorno a sé».⁷

Un altro tipo di indicazioni, che definirei come “istruzioni poetiche”, si possono individuare in modo abbondante nei diversi copioni. Si tratta di elementi assai rilevanti nella scrittura filmica pasoliniana, perché tutte queste figure retoriche, forme poetiche e riferimenti letterari, diventeranno le marche autoriali identificabili nei suoi film, attraverso nuove risorse visive o mediante la libera manipolazione dei brani musicali. Si tratta di caratteristiche direttamente legate ai principi del suo *Cinema di poesia*: «Un'immagine può avere la stessa forza allusiva di una parola: perché è frutto di una serie di scelte stilistiche analoghe. Fa parte, cioè, di una operazione stilistica».⁸ Inoltre, tali caratteristiche stilistiche avranno le loro equivalenti visive e saranno

⁴ Cfr. A. Gauderault, F. Jost, *Relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 103.

⁵ J.-C. Biette, *Dix ans, près et loin de Pasolini*, «Cahiers du Cinéma», hors série, 1981, numero monografico a cura di A. Bergala e J. Narboni; ora in P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione: i film, il cinema*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, 1991, p. 159.

⁶ P.P. Pasolini, *Edipo re*, cit., p. 47.

⁷ Ivi, p. 48.

⁸ P.P. Pasolini, *Cinema e letteratura: appunti dopo «Accattone»*, in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. 1, pp. 145-149: 149.

portatrici della soggettività dell'autore nel film. La forte semiotizzazione di spazi e di personaggi configurerà diversi universi estetici che rimandano direttamente alla poesia pasoliniana.⁹

In questa prospettiva, si possono notare alcune particolari notazioni poetiche: nelle scene 1 e 48 compaiono i ricorrenti «salici»¹⁰ della poetica pasoliniana;¹¹ nelle scene 3 e 27 compare la sineddoche «dolcezza crudele»¹² per far riferimento alla madre; nella scena 7 il termine panmediterraneanista «Mediterraneo africano»;¹³ nella scena 9 la descrizione «un contadino tra i contadini»¹⁴ per definire il personaggio di Polibo.

La trascendenza degli alberi nel testo «salici, soprattutto salici»¹⁵ si concretizza visivamente nel film attraverso l'uso delle lunghe panoramiche (scene 3 e 48). Si deve notare come Pasolini utilizzi gli stessi movimenti della macchina da presa per creare un'identità spaziale. Una panoramica di 360° gradi con un'idea molto chiara, quella di mettere in evidenza il carattere circolare della narrazione: «una ripetizione, un ritorno – un'immobilità originale nel muoversi vano nel tempo».¹⁶

Allo stesso modo, l'espressione «dolcezza crudele» gli servirà per costruire l'immagine di Medusa della madre-Giocasta nella parte centrale del film:

⁹ Cfr. Si riporta qui di seguito un brano molto interessante su questo tema, che appartiene all'intervista rilasciata da Pasolini ad Achille Millo nel 1967: «Millo: Lei ha scritto romanzi ambientati nelle borgate romane, ha scritto poesie in friulano; è nato a Bologna. Nelle sue poesie qual è il paesaggio più presente?»

Pasolini: Ci sono almeno tre categorie di paesaggi: uno del passato; uno del presente che sta ingiallendo; e uno del sogno. Il primo è quello friulano. Quando dico paesaggio friulano, però, non intendo riferirmi soltanto al paesaggio tipico del Friuli, ma a quello di tutta l'Italia del Nord. È un paesaggio che torna in tutti i miei libri di poesia. È una specie di rimpianto, di nostalgia: le piazzette, le chiese romaniche, i prati verdi, da una parte i salici e dall'altra i pioppi. Il paesaggio del presente che sta ingiallendo è quello delle borgate romane: un paesaggio violento, meridionale, appartenente idealmente all'area del terzo mondo. È un paesaggio che ho amato molto venendo a Roma perché, non essendo romano ma settentrionale, sono venuto a Roma un po' come un turista inglese o tedesco che scende al Sud. Il paesaggio del sogno, invece, è il paesaggio che ho scoperto viaggiando: direi l'India, ma soprattutto l'Africa. Ed è il paesaggio che in questo momento amo di più». (P.P. Pasolini, *La poesia secondo Pier Paolo*, intervista di Achille Millo, «La Repubblica», 24 febbraio 1990, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/02/24/la-poesia-secondo-pier-paolo.html>).

¹⁰ Cfr. P.P. Pasolini, *Edipo re*, cit., pp. 45 e 143.

¹¹ I salici fanno parte della poetica pasoliniana, per esempio: «i giovinetti vestiti con le bluse materne | e i capelli pettinati al suono delle campane! andranno a Messa abbracciati incantando il vento | appena vivo tra i salici e le viole» del cap. V del poemetto *L'Italia*, in P.P. Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 98. Inoltre, Pasolini nel 1967 dichiara: «Avrei voluto girare il prologo nei luoghi stessi della mia infanzia, a Sacile, in Friuli [...]. Si tratta di ricordi analogici, più che esatti. Ad esempio mi ricordavo i salici, e la sceneggiatura parla di salici ma ho dovuto rimpiazzarli con i pioppi», in P.P. Pasolini, *Edipo re*, intervista di Jean-André Fieschi, «Cahiers du Cinéma», 195, novembre 1967, p. 16.

¹² Ivi, p. 48.

¹³ Ivi, p. 56.

¹⁴ Ivi, p. 60.

¹⁵ Ivi, p. 47.

¹⁶ Ivi, p. 143.

Tuttavia, devo dire, che per me il personaggio di Giocasta è, tutto considerato, più riuscito di quello di Edipo. In Giocasta ho rappresentato mia madre, proiettata nel mito, e una madre non muta: come una Medusa, forse cambia, ma non evolve mai. Da qui l'aspetto di fantasma che lei ha notato.¹⁷

Questa indicazione poetica ha come risultato l'adozione di una tecnica particolare che permette a Pasolini d'introdurre una precisa marca autoriale nel film. In questo caso, egli si serve del primo piano e della colonna sonora per enfatizzare il carattere del personaggio recitato da Silvana Mangano. Infatti, nel momento in cui la macchina da presa mostra il primo piano della madre, cominciano a suonare le prime note del *Quartetto d'archi K 465 n. 19 in Do maggiore* di Mozart.¹⁸ La sineddoche della sceneggiatura avrà dunque il suo equivalente nel film attraverso l'uso del brano musicale e del primo piano.

Nella prima scena della parte centrale, che Pasolini identifica come la parte del "mito",¹⁹ viene utilizzata la formula «Mediterraneo africano» per definire il Monte Citerone. Non è la prima volta che Pasolini descrive l'Africa con queste stesse parole. Dopo il viaggio che l'autore ha fatto in Marocco nel 1965, scrisse un saggio in cui, tra gli aspetti più rilevanti, emerge la sua particolare visione del paesaggio marocchino. Nel testo si legge che il Marocco è un'estensione dei paesaggi «mediterraneo-africani» e che il lavoro dei contadini è paragonabile a quello svolto da alcune società contadine italiane della Toscana e del Veneto.²⁰

Ma prima del suo soggiorno in Marocco, Pasolini aveva già accennato a quest'idea panmediterranea dell'Africa. Il paesaggio africano fortemente connotato dell'*Edipo re* è assimilabile alla sua idea poetica del "barbarico", che si era sviluppata già sin dalle descrizioni che l'autore aveva fatto nel *Canzoniere italiano* (1955) del paesaggio sardo e pugliese: «Si entra nel cuore di uno dei più stupendi paesaggi d'Italia. È la terra arancione. Qualcosa che sta tra quello che deve essere il Medio Oriente attuale e quello che deve essere stata l'Itaca di Ulisse».²¹ Si pensi inoltre ai versi della poesia *La Guinea* del 1962: «La Guinea... polvere pugliese o poltiglia | padana».²² Oppure si pensi al modo in cui definisce la danza di Ninetto: «Mi vengono in mente i Denka, che battono il terreno col tallone, e che, a loro volta mi avevano fatto venire in mente le danze greche come si immaginano leggendo i versi dei poeti».²³ Dunque, il Terzo Mondo pasoliniano

¹⁷ P.P. Pasolini, *Edipo re*, in ID., *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 2918-2930: 2924.

¹⁸ Le indicazioni sulla musica che vediamo nella sceneggiatura sono minime. L'elenco completo di brani musicali del film è stato riportato in S. Martín Gutiérrez, *Edipo re di Pier Paolo Pasolini (1967): al di là de la autobiografia*, cit., p. 423. Cfr. Anche M. Bakan, *Italian Cinema and the Balinese Sound of Greek Tragedy: Kekak Contortions and Postmodern Schizophonic Mimesis in Pasolini and Fellini*, in K. Stepputat (a cura di), *Performing Arts in Postmodern Bali. Changing Interpretations, Founding Traditions*, Aachen, Shaker, 2013, https://michaelbakan.com/wp-content/uploads/2010/09/Bakan_Kecak_Pasolini-Fellini.pdf, pp. 363-387.

¹⁹ Pasolini struttura il film in quattro parti: prologo, mito, tragedie ed epilogo. Cfr. P. P. Pasolini, *Edipo re*, intervista di Jean-André Fieschi, cit., p. 13.

²⁰ P.P. Pasolini, *Viaggio in Marocco*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1056-1062.

²¹ P.P. Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955, p. 18.

²² ID., *La Guinea*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. 1, pp. 1085-1092: 1086.

²³ ID., *Dal laboratorio (Appunti 'en poète' per una linguistica marxista)*, in ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 69.

va inteso come un universo senza precisi confini geografici e come elemento di coesione del mito.

Per quanto riguarda il re di Corinto, viene identificato nella sceneggiatura con l'espressione «contadino tra i contadini», perché anche se si tratta del sovrano della città egli ha delle maniere un po' rozze. Infatti, quando Polibo porta il piccolo Edipo dalla regina Merope lo fa con un asinello e in maniera assolutamente priva di delicatezza. Lei gli dirà spaventata: «Dammelo qua! Guarda come lo tieni! Vuoi farla morire questa povera creatura! Cosa credi di tenere in mano, un sacco di patate?». ²⁴ Queste note di umorismo altro non sono che segni di soggettività che consentono all'autore di riprendere il controllo della storia nel film:

Ho curato le inquadrature in modo molto più cinematografico del solito (non so se sono riuscite belle o brutte, ma il tentativo era di farle belle, di fare delle "belle inquadrature") e ho creato delle situazioni di distacco della materia, mettiamo gli occhi di Angelo che guardano la Sfinge dissacrandola in una sorta di comicità sorridente appena, ma tale da renderci increduli e impedirci di sentirci coinvolti con le cose della favola. ²⁵

Colpisce anche la presenza di frasi che alludono ad atti motivati da una forza interiore, da cui è impossibile sfuggire; come accade nella scena 27: «Il padre si alza come determinato da un suo dovere» ²⁶ oppure nella scena 6 «guidati da quel suono». ²⁷ Inoltre, sono abbondanti le scene in cui Pasolini fa riferimento al mondo del sogno, per esempio: nella scena 18 si legge «Edipo passa in mezzo alla folla, come in un sogno», ²⁸ oppure nella scena 46 la locuzione «fuori del vortice della vita». ²⁹ Queste indicazioni, presenti sin dalla prima versione della sceneggiatura, saranno tradotte visualmente attraverso risorse molto concrete. Le troveremo nel film per mezzo dell'impiego dei brani musicali nelle scene 6 e 27, e tramite una tecnica cinematografica assai precisa nelle scene 17 e 46. Di nuovo, nei testi sono presenti queste indicazioni letterarie che hanno una speciale rilevanza nella costruzione visiva del film.

Nella scena 6, Pasolini si serve del "solo" di flauto giapponese *Gayaku Ryo* per filmare il momento in cui il padre si alza dal letto e si indirizza verso la culla del bambino e, come guidato per una forza superiore, gli stringe le caviglie. Così accade anche nella scena 27, in cui Pasolini utilizza di nuovo questo brano quando Edipo, assorto davanti a Tiresia, ascolta il flauto suonato dal profeta prima del suo incontro con la Sfinge. La musica giapponese assume la funzione di *leitmotiv* della tragedia di Edipo, un brano che appare in tutti i frangenti in cui la tragedia del protagonista si fa evidente.

In relazione all'argomento del sogno, il regista dichiarò di aver concepito l'intero film sotto il segno dei sogni. Questo legame con il mondo onirico ha permesso a Pasolini di sviluppare la

²⁴ ID., *Edipo re*, cit., p. 62.

²⁵ ID., *Perché quella di Edipo è una storia?*, in ID., *Edipo re*, cit., p. 14.

²⁶ Ivi, p. 55.

²⁷ Ivi, p. 90.

²⁸ Ivi, p. 75.

²⁹ Ivi, p. 139.

categoria estetica del «barbarico indistinto».³⁰ Tale libera manipolazione dei riferimenti culturali è visibile attraverso la scenografia e i costumi, ma anche tramite gli spazi,³¹ poiché non è rilevante il luogo specifico, ma piuttosto l'idea poetica che dovrebbe unirli per creare una categoria metadiscorsiva:

Volevo ricreare il mito sotto forma di sogno; volevo che tutta la parte centrale (che forma quasi l'intero film) fosse una specie di sogno, e questo spiega la scelta dei costumi e degli ambienti, e il ritmo generale seguito. Volevo che fosse una sorta di sogno estetizzante.³²

Successivamente, Pasolini dichiarò l'assoluta arbitrarietà nella realizzazione dei costumi:

I costumi sono inventati quasi arbitrariamente. Ho consultato opere sull'arte azteca, sui Sumeri; altri provengono direttamente dall'Africa nera, perché la preistoria è stata praticamente la stessa ovunque. E avrei voluto insistere su questa linea, rendere i costumi ancora più arbitrari e preistorici, ma non ho avuto tempo per approfondire.³³

Nella scena in cui Edipo esce dal santuario di Delfo, la 18, Pasolini fa uso del montaggio per trasporre visualmente l'atmosfera di sogno. Pasolini utilizza la distorsione delle immagini per promuovere la sensazione di partecipare ad un ambiente onirico. La realtà diventa sfocata, attraverso gli occhi di Edipo vediamo come il mega-narratore ci trasporta in un mondo visivamente deformato, e lo fa tramite l'effetto *flou* con l'uso di teleobiettivi e grandangolari. Il mondo dopo la profezia dell'Oracolo di Delfi è un mondo dell'inconscio, onirico e spettrale. Edipo, che ha appena ascoltato la profezia, si allontana in mezzo alla folla che attende il suo turno per consultare la Pizia. Nel momento in cui sente le amare parole che rivelano il suo destino, Edipo vede come si trasforma la propria percezione. Nel film, tale mutazione percettiva viene realizzata attraverso la combinazione di inquadrature in soggettiva, che consentono allo spettatore di vedere cosa vedrebbe il personaggio, e altre in oggettiva, che mostrano il punto di vista

³⁰ A.C. Quintavalle, *Atelier Farani. Pasolini: il costume del film*, CSAC, Università di Parma, Skira, 1996, p. 45.

³¹ A questo proposito, si vedano ad esempio gli esterni dei palazzi reali si trovano in edifici chiave dell'architettura marocchina dell'Alto Atlas. Il Palazzo Reale di Corinto, il luogo in cui vivono i genitori adottivi di Edipo, Polibo e Merope, si trova nello Ksar di Ait-Ben-Haddou. È una città fortificata, insediamento di una tribù berbera, situata lungo la rotta tra il deserto del Sahara e Marrakech. Nella Kasbah Taourirt di Ouarzazate si trova il palazzo dei re di Tebe, Edipo e Giocasta. Questa costruzione fu la residenza di uno dei governatori più potenti della regione, architettonicamente è una complessa sovrapposizione di mura e torri merlate che compongono una grande fortificazione. Tuttavia, la somiglianza estetica delle due location rende difficile distinguerle nel film, inoltre Pasolini utilizza frammenti di queste e di altre kasbah in modo casuale. Ad esempio, per la città di Tebe l'autore combina i piani della Kasbah Amezrou di Zagora e Taourirt di Ouarzazate.

³² P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con John Halliday. 9. Edipo re e Amore e rabbia*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1361-1369: 1363.

³³ P.P. Pasolini in una conversazione con Piero Tosi, *Medée, une esthétique du costume*, in *L'univers esthétique de Pasolini*, Catalogo dell'esposizione presso la Chapelle de la Sorbonne, 27 novembre-31 dicembre 1984, Paris, Perssona, 1984, pp. 101-102; ora in P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione*, cit., p. 236.

esterno del narratore. I fotogrammi in cui la visione del narratore è inserita nel racconto mostrano un Edipo isolato in mezzo al paesaggio desertico. Si assiste così alla perdita di coscienza del protagonista e al suo stato di disorientamento. Nello stesso modo, la scena 46 viene costruita attraverso particolari effetti ottici per ottenere il carattere onirico attraverso il quale Edipo e Angelo tornano alle origini.

È anche rilevante il metodo con cui Pasolini inserisce nel testo i pensieri dei personaggi. Nei copioni, essi vengono definiti attraverso l'espressione VOCE INTERIORE ma nel film avranno i loro equivalenti con l'uso delle didascalie. Attraverso questa tecnica, Pasolini interviene direttamente nella ricezione del film in modo controllato e univoco. Queste didascalie sono un messaggio linguistico con la funzione di chiaro ancoraggio nella percezione globale del film. Attraverso le didascalie, il mega-narratore conduce la storia visiva fornendo informazioni dall'interno della diegesi. Sono queste didascalie a permettere a Pasolini di dare istruzioni allo spettatore, per interpretare ciò che sta vedendo secondo le coordinate della propria narrazione e non altre. Ad esempio, nella scena del confronto tra padre e figlio (scena 5), si legge:

VOCE INTERIORE DEL PADRE: Eccolo questo qui, il figlio, che un po' alla volta prenderà il tuo posto nel mondo. Sì, ti cacerà dal mondo e prenderà il tuo posto. Ti ammazzerà. Egli è qui per questo. Lo sa. La prima cosa che ti ruberà sarà la tua sposa, la tua dolce sposa che credi sia tutta per te. E invece c'è l'amore di questo qui per lei; e lei, già, lo ricambia, ti tradisce. Per amore di sua madre, questo qui ammazzerà suo padre. E tu non puoi farci niente. Niente.³⁴

Nel film, Pasolini alterna gli sguardi dei due personaggi con didascalie³⁵ che consentono di leggere il pensiero del padre nei confronti dell'esistenza del figlio. Questa informazione è essenziale per comprendere l'approccio di Pasolini al dramma di Edipo: per l'autore, il parricidio è giustificato dal figlicidio.

2. *Figlio della fortuna*

Fra le espressioni più significative che è possibile individuare nelle sceneggiature del film, ce n'è una particolarmente significativa, e sarebbe appunto la locuzione latina «Figlio della Fortuna». Queste parole risultano assai rilevanti sia nel testo scritto da Sofocle sia nei copioni realizzati da Pasolini per il suo *Edipo re*.

Per quanto riguarda la tragedia sofoclea, è noto che il titolo originale è *Oidipous tyrannos*, dove il termine “tiranno” è usato dal tragediografo greco per designare quella persona che accedeva illegalmente al potere della *polis*. Dunque, la figura del “tiranno” differiva da quella del “re”,

³⁴ ID., *Edipo re*, cit., p. 50.

³⁵ Nel film leggiamo: «Tu sei qui per prendere il mio posto nel mondo. Ricacciarmi nel nulla e rubarmi tutto quello che ho. E la prima cosa che mi ruberai sarà lei, la donna che io amo... Anzi già mi rubi il suo amore!».

ovvero del *basileus*, perché quest'ultimo era legittimo e accedeva al potere per eredità. Solo a partire dalla traduzione latina, il dramma greco diventa *Oedipus rex*.

Nell'opera greca, l'autore definisce Edipo come "figlio della fortuna", intendendo dire che è figlio di genitori ignoti e quindi protetto dalla fortuna. Mentre procede l'indagine sull'omicidio di Laio, un messaggero riferisce a Edipo che suo padre Polibo, re di Corinto, è morto. Sembrerebbe dunque che la minaccia dell'oracolo fosse estinta, ma il vecchio rivela inoltre che Edipo non è figlio di Polibo. Il sovrano di Tebe è dunque un trovatello, appunto un "figlio della fortuna", come lui stesso orgogliosamente proclama.

Quale impatto comporta l'uso di questo "figlio della fortuna" nell'*Edipo re* di Pasolini? Nei diversi copioni, vediamo come l'autore inserisce o cancella questa locuzione nei titoli. Come accennato prima, la S1 è intitolata semplicemente *Edipo*, mentre nella S2 il titolo viene modificato in *Edipo re*. Poi, nelle S3 e S4, il film viene indicato col titolo *Edipo re, figlio della fortuna*.³⁶ Potrebbe sembrare un semplice cambiamento, ma se si presta attenzione al meticoloso processo di scrittura di Pasolini e anche ad alcune fonti di studio, queste modifiche hanno una stretta relazione con la futura interpretazione del film. Dunque, si tratta di una terminologia che appartiene a un campo semantico molto ampio, e che inoltre ha avuto una grande rilevanza, subendo numerose variazioni nella storia della letteratura.³⁷ Infatti, la locuzione *Fortunae filius* si trova con diversi significati dalle *Satire* di Orazio³⁸ fino a Petronio.³⁹

In un manoscritto pasoliniano, custodito nel Vieusseux fiorentino, che in origine era stato destinato a fornire le risposte di Pasolini a una futura intervista (non pubblicata), rivela la sua opinione in merito. Nella terza risposta del colloquio, così da lui elencata, si legge: «Il titolo del film è soltanto *Edipo re*. "Il figlio della fortuna" – che è un latinismo che sta per caso – è una definizione che Edipo dà di se stesso. È un sottotitolo provvisorio» (ACGV. PPP. II. 1.124).

Tuttavia, Pasolini nel riscrivere Sofocle nel suo film fa uso dell'espressione adattandola alle sue necessità narrative. La prima volta che troviamo la frase è nella scena 9, nella quale il pastore di Corinto porta al re Polibo il piccolo Edipo. Il sovrano è molto emozionato perché la sua città ha finalmente un erede, e scappa per cercare la regina Merope. Varie volte dice: «Figlio della Fortuna!». E più avanti: «Ebbene, questo Figlio della Fortuna un giorno sarà il vostro

³⁶ In alcune delle fotografie scattate dai reporter durante le riprese del film a Sant'Angelo Lodigiano, datate 28 giugno 1967, vediamo come nel ciak è scritto «Edipo re, figlio della fortuna». Insomma, una volta che il processo di scrittura del film è finito, il titolo dato alla S3 sarà quello definitivo. Ma nel momento in cui Alfredo Bini iscrive il film a concorso per la 28ª Mostra cinematografica di Venezia lo fa con il titolo di *Edipo re*. È con quest'ultimo titolo che il film pasoliniano viene catalogato anche negli archivi della censura nel Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

³⁷ Vi si fa riferimento anche nell'opera *De fortuna Romanorum* di Plutarco, nel capitolo IV, 318D.

³⁸ Nella versione italiana delle opere di Orazio tradotte da Carlo Paolino (1746) leggiamo: «Fortunae filius. Chiamavangli della fortuna coloro, la cui nascita era ignota, e della fortuna erano stati innalzati. Così Edipo si chiama egli medesimo, perché ignorava la sua nascita, e per i favori della fortuna era re di Tebe». Cfr. C. Paolino, *Le opere di Orazio con la versione italiana*, Napoli, 1976, p. 239.

³⁹ Cfr. Petronio, *Satiricón*, I, traduzione de Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, CSIC, 1968, p. 60.

re». ⁴⁰ Edipo crescerà così come un “figlio della fortuna”, sereno e appagato fin quando la verità occultata sulla sua nascita non affiora nel linguaggio cifrato di un’insinuazione.

Nella scena 11, Edipo vince una gara imbrogliando. Uno dei ragazzi si volta contro di lui e dice: «Figlio della Fortuna! Trovatello! Figlio falso di tuo padre e di tua madre!». ⁴¹ Subito dopo, la voce narrante di Pasolini scrive: «È sordo Edipo? O non comprende più il senso delle parole? Egli continua a ridere, vittorioso e divertito, *come se non avesse sentito nulla*». ⁴²

Pasolini lega il significato della locuzione a quello già presente in Sofocle, ma se ne serve per articolare una delle guide che strutturano il suo film: Edipo è un innocente, il che implica non voler sapere: «In Sofocle Edipo è dunque un uomo come tutti gli altri: è Edipo. È un innocente. E come tutti gli innocenti, appunto, non vuole sapere, vuole vivere nell’innocenza, e con quello arrivare magari senza vita alla morte». ⁴³

Nel sentirsi di nuovo chiamato “Figlio della Fortuna”, dopo ciò che gli era capitato durante la gara a Corinto, agisce in modo violento contro Tiresia, una brutalità che era stata aspramente criticata da Alberto Moravia. Nella scena 34, Edipo e Tiresia si incontrano davanti alla reggia di Tebe. Il profeta è stato fatto chiamare da Edipo per poter così scoprire la verità dei fatti:

Sai chi t’ha dato la vita? Sai che i tuoi, quelli morti e quelli ancora al mondo, ti maledicono? Un giorno ti scaccerà da questa terra l’orrore, e tu vedrai solo tenebra. E quando griderai, allora, quando finalmente capirai come e con chi ti sei sposato, Figlio della Fortuna! Copri, copri pure di fango Creonte e me: nessuno avrà una sorte più orribile della tua. ⁴⁴

Finalmente, quando nella scena 41 Edipo sta per conoscere le sue origini, Giocasta se ne va e lui le dice: «Forse lei si vergogna, ora, delle mie umili origini di trovatello. Sì, io sono il Figlio della Fortuna! Ecco chi è mia madre! Non me ne sento disonorato. Nella mia vita ho sofferto e goduto, ho riso e pianto, perché quella, la Fortuna, è mia madre!». ⁴⁵ Si cerca il pastore per la conferma, ma invano Giocasta, a cui la verità è ormai chiara, tenta di impedire a Edipo di conoscere le sue origini. ⁴⁶

3. Cambiamenti nella terminologia

Nella S1 si può constatare come alcune parole siano state cancellate da Pasolini, per poi essere sostituite da altre che rimarranno nel copione pubblicato da Garzanti. Di primo acchito, potrebbe sembrare la solita variazione stilistica, ma si tratta di parole che appartengono al

⁴⁰ P.P. Pasolini, *Edipo re*, cit., p. 60.

⁴¹ Ivi, p. 66.

⁴² *Ibidem*, corsivo nella sceneggiatura originale.

⁴³ P.P. Pasolini, *Lettera aperta ad Alberto Moravia*, in S. Martín Gutiérrez, *Edipo re di Pier Paolo Pasolini (1967): al di là de la autobiografia*, cit., p. 423.

⁴⁴ Ivi, pp. 109-110.

⁴⁵ Ivi, pp. 130.

⁴⁶ Cfr. R.M. Lida, *Sófocles. Edipo rey*, Madrid, Gredos, 2014, v. 1080.

dispositivo concettuale pasoliniano e, di conseguenza, la sostituzione implica profonde ripercussioni sul film. Nella scena 2, quella che racconta la nascita di Edipo, Pasolini cancella nella S1 le parole «alla luce» per poi scrivere con la penna «al mondo»:

Dentro la casa una donna ha appena partorito. Non si vede la donna. Si vede solo il bambino appena venuto ~~alla luce~~ tra le mani della levatrice

Dentro la casa una donna ha appena partorito. Non si vede la donna. Si vede solo il bambino appena venuto al mondo tra le mani della levatrice.

Il termine “luce” fa parte del dispositivo concettuale dell’autore, una parola che in Pasolini è legata alla conoscenza. A tal proposito, si possono rammentare i versi della poesia *Le ceneri di Gramsci* (1954): «Ma come io possiedo la storia | essa mi possiede; ne sono illuminato: | ma a che serve la luce?». ⁴⁷ Analogamente nella poesia del 1956 *Il pianto della scavatrice* dove si legge: «La luce | del futuro non cessa un solo istante | di ferirci». ⁴⁸

È molto probabile che Pasolini abbia deciso di svincolare il concetto di luce del personaggio di Edipo, con la chiara intenzione di mostrarlo al lettore come un anti-intellettuale molto lontano dalla conoscenza borghese:

Franco Citti non ha nulla di comune con me se non lo zigomo un po’ alto.

È perché egli è così diverso da me – pur con la sua mostruosa nevrosi da complesso di inferiorità e colpa – che l’ho scelto come protagonista. Ciò che gli succede non è un dramma intimo ma una tragedia. La vicenda dunque portata tutta all’esterno: nel palcoscenico di un mondo misterioso ma reale. Egli vive questa tragedia *en plein air* realmente con inconsapevolezza, da vittima innocente e aggressiva. ⁴⁹

Un altro cambiamento, questo molto interessante per il futuro film, si rintraccia nella scena 1 della parte che introduce la tragedia. Pasolini, per descrivere la peste che devasta Tebe, cancella il termine “Buchenwald” e lo sostituisce con “lazzaretto”:

Abbandonati sulla polvere, vecchi rantolanti, bambini morti, un enorme ~~Buchenwald~~, dove non c’è che la peste.

Abbandonati sulla polvere, vecchi rantolanti, bambini morti, un enorme lazzaretto, dove non c’è che la peste.

Il termine “Buchenwald” era stato impiegato da Pasolini in molte delle sue poesie per evocare esplicitamente la tortura della vita nel “Lager”. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, Pasolini usa la parola “Lager” come un codice con il quale sottolineare gli orrori del

⁴⁷ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. 1, pp. 773-867: 821.

⁴⁸ Ivi, pp. 833-834.

⁴⁹ P.P. Pasolini, *Perché quella di Edipo è una storia*, in ID., *Per il cinema*, cit., vol. 1, pp. 1055-1059: 1058.

capitalismo: «Siamo sempre alla nozione di campi di concentramento [...]. Le borgate democristiane sono identiche a quelle fasciste, perché è identico il rapporto che si istituisce tra Stato e “poveri”: rapporto autoritario e paternalistico, profondamente inumano nella sua mistificazione religiosa».⁵⁰

Quando il termine “Buchenwald” viene introdotto nei suoi scritti poetici, egli non vuole fare un riferimento esplicito al genocidio ebraico, anzi intende accennare a un campo semantico molto più ampio che possa rievocare così la violenza e l’ideologia proprie del genocidio nazista.⁵¹ Dunque, Pasolini non è tanto interessato alla definizione esatta di questi concetti, ma piuttosto alla forza che essi esprimono in qualità di immagini. “Buchenwald” è un termine ricorrente nella poesia pasoliniana, sin dal testo dedicato a Picasso nel 1953, «la luce della tempesta; i carnami | di Buchenwald, la periferia infetta»,⁵² fino a *La Resistenza negra* (1961), in cui si legge «E forse si può definirlo meglio, questo concetto, se s’identifica l’Africa con l’intero mondo di Bandung, l’Afroasia, che, diciamocelo chiaramente, comincia alla periferia di Roma».⁵³ Senza mai dimenticare la battuta «Ma che siamo a Buchenwald qua?» nel film *Accattone* (1961).

Perciò, la sostituzione di questo termine con “lazzaretto” ha come prima conseguenza un cambiamento chiave nel film, cioè la progettazione della città di Tebe e il suo stretto rapporto con la peste. È noto che Pasolini nel 1960 aveva scritto una sceneggiatura per un film su *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni,⁵⁴ dunque pare ovvio che l’idea di concepire la città tebana come un lazzaretto fosse fortemente legata a quella descritta dal Manzoni. Si fa riferimento chiaramente di quella struttura situata alla periferia delle mura di Milano, destinata ad ospitare i contagiati dall’epidemia di peste del 1630. Per estensione, questo luogo assume la connotazione di spazio in cui è ospitata una miseria indescrivibile. Nel capitolo XXXI de *I promessi sposi*, Manzoni indica il lazzaretto come quel luogo in cui sono stati isolati i malati venuti a contatto con il soldato che ha portato la peste in città.

Pasolini concepirà quindi la città di Tebe come il luogo in cui la popolazione si è ammalata di peste dopo essere venuta a contatto con la persona contaminata, cioè Edipo. Attraverso il montaggio, l’autore unisce l’ultima scena del mito e la prima della tragedia, sottolineando che la conseguenza dell’incesto è la peste che devasta Tebe. Pasolini usa il raccordo per unire due spazi in disgiunzione. L’ultima inquadratura della parte “del mito” mostra il letto nella stanza di Giocasta ed Edipo dove si è consumato l’incesto. La scena successiva, già nella parte della tragedia, è quella di un cadavere in decomposizione vittima della peste che distrugge Tebe.

⁵⁰ Vedi i due articoli *I Campi di Concentramento* e *I Tuguri*, in P.P. Pasolini, *Storie della Città di Dio: racconti e cronache romane (1950-1966)*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 124-27 e 128-131.

⁵¹ L. Di Blasi, M. Gragnolati, Ch. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction: Pier Paolo Pasolini’s Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Berlin, Verlag Turia + Kant, 2012, p. 45.

⁵² P.P. Pasolini, *Picasso*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., vol. 1, pp. 787-794: 794.

⁵³ ID., *La Resistenza negra*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. 2, pp. 2344-2355: 2353.

⁵⁴ Cfr. G.P. Brunetta, *Il viaggio di Pasolini dentro i classici*, in *Galleria Pasolini*, Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1985, pp. 68-75.

Altra scena in cui compaiono termini che sono stati cancellati è la 12, nella quale alcune frasi spariscono completamente. Si fa riferimento al momento in cui Edipo informa Polibo e Merope che vuole andare a Delfo a consultare l'Oracolo. La descrizione di natura antropologica fatta dalla regina di Corinto era prevista nel primo copione e non viene sostituita da un testo alternativo:

Polibo: Ci sarà un pellegrinaggio degno della città della quale sarai il re.

Merope: Quando sarai lì sacrificheremo un buon numero di animali perché ciò fa parte del rito e fa piacere ai dei, perché è segno di obbedienza e di religione.

~~Polibo: Ci sarà un pellegrinaggio degno della città della quale sarai il re.~~

~~Merope: Quando sarai lì sacrificheremo un buon numero di animali perché ciò fa parte del rito e fa piacere ai dei, perché è segno di obbedienza e di religione.~~

Pasolini con questa cancellazione decide di concentrare il focus del dialogo sul personaggio di Edipo e i terrori che provoca in lui il suo futuro incontro con l'Oracolo di Delfi.

Significativo è anche l'annullamento della frase della S1 in cui venivano descritte le fabbriche della scena 47: «agli ingressi, come ingressi di prigionieri nelle fabbriche». Pasolini rimuove questa frase cancellando così l'associazione con il finale alternativo che avrebbe scritto nella S2. In questo finale progettato per il film – che sarà analizzato più avanti – le fabbriche sono interpretate dallo scrittore come vere carceri. Finalmente, se nella S3 l'autore descrive l'ambiente industriale come oscuro e semplice, nel primo copione le fabbriche «hanno quindi una semplicità di antiche chiese». ⁵⁵ Il lirismo dell'ultima scena del film è strettamente legato all'abbandono da parte di Pasolini di questo finale alternativo e alla decisione di chiudere l'opera con un altro finale, del tutto allusivo.

4. *Termini recuperati*

Grazie all'analisi dei diversi copioni, è possibile osservare come alcune delle frasi che fanno parte dei dialoghi nella S1 vengano poi cancellate, per essere successivamente recuperate da Pasolini per la sceneggiatura definitiva edita della Garzanti.

Un esempio può essere il dialogo fra il Sacerdote ed Edipo nella scena 32. Si fa riferimento al momento in cui Pasolini, nel ruolo del Sacerdote, si reca alla reggia di Tebe per supplicare Edipo di agire contro la peste che sta devastando la città. Questa è la frase che apre il terzo blocco del film, nel quale l'autore afferma di aver introdotto in modo molto fedele il testo di Sofocle. ⁵⁶ Qui Pasolini cancella alcune parti del discorso che il Sacerdote pronuncia alle porte del palazzo reale, ma poi nella S3 le recupera:

⁵⁵ P.P. Pasolini, *Edipo re*, cit., p. 141.

⁵⁶ ID., *Edipo re*, in ID., *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2929.

Sacerdote: Se noi, questi figlioli e io, siamo qui a pregarti accanto al tuo focolare, non è certo perché ti giudichiamo come un dio.

Ti giudichiamo solo il primo fra noi, ~~nei tristi momenti della vita, e in quelli decisi dal destino.~~ Non sei stato tu, appena giunto al nostro paese, ~~che ci ha liberati dall'incubo della Sfinge?~~

Confrontando il testo di Sofocle con quello scritto da Pasolini prima delle cancellazioni, si rileva che la S3 è quella più fedele al testo classico.

Allo stesso modo, si deve constatare che nella scena 17 l'indicazione spazio-temporale che indica se essa si debba svolgere all'interno o all'esterno, di giorno o di notte, cambia dalla S1 alla S3. La scena del Santuario di Delfi era stata originariamente destinata ad essere girata all'aperto (17. SANTUARIO DI DELFI. Esterno. Giorno), come riportato nella S1. Tuttavia, nel copione pubblicato da Garzanti, il numero 3, il sottotitolo indica che la scena si svolge all'interno (17. SANTUARIO DI DELFI. Interno. Giorno).

Quando il film è finalmente terminato, Pasolini torna all'approccio originale in quanto la scena si svolge all'aperto, ma filmandola in modo del tutto diverso dalle indicazioni raccolte nelle sceneggiature. Si tratta infatti di una scena che nel film è una delle più innovative a livello sia narrativo che visivo. Tornando all'approccio originario del film, Pasolini rafforza sul piano estetico il legame di questo momento con il mondo barbarico che, sul piano narrativo, gli permette di articolare la soggettiva indiretta libera dandole un maggiore impatto visivo. Infatti, nel primo viaggio dell'autore in Marocco, dichiara che i progetti e le interpretazioni precedenti al film spesso entrano in contatto con la realtà⁵⁷ modificandola. Di conseguenza, la scena 17 viene completamente riprogettata durante le riprese in Marocco.

5. *Testo aggiunto*

Nelle scene che compongono l'epilogo, numerate 46, 47 e 48, Pasolini ha aggiunto a mano diversi testi nella S1 che sono conservati nella S3. Si veda ad esempio, quello della scena 46. Qui Edipo e Angelo passeggiano per la Bologna del 1967 nell'inizio dell'epilogo. La scena è stata così narrata nella S3: «Bambini di passaggio, in gruppo che si fanno attorno a Edipo, un po' spaventati da lui, e prima di fuggirsene via lo prendono un po' in giro».⁵⁸ Questa frase è stata aggiunta a mano da Pasolini nella S1 ed è stata conservata nella copia da stampare con Garzanti. In questa stessa scena, incorporato anche a mano, compare un piccolo dialogo che i bambini dovrebbero recitare prima della partenza della coppia Edipo-Angelo: «Piedi gonfi! Piedi gonfi! Piedi gonfi!». Nel finale della scena è stato allegato il testo seguente, che viene conservato anche nella versione finale della sceneggiatura:

⁵⁷ ID., *Viaggio in Marocco*, cit., p. 1056.

⁵⁸ ID., *Edipo re*, cit., p. 139.

Poi, ad un tratto, si interrompe come richiamato da un pensiero, da un'idea che deve essere realizzata subito, con affanno. Cerca brontolando la sua guida, smaniosamente preso da fretta e impazienza. Quando il ragazzo gli è al fianco, egli lo sospinge verso un'altra strada laterale – quasi il suo interno, lontano richiamo lo guidasse – per dove, in fretta, si perdono...⁵⁹

6. *Variazioni delle scene e il finale alternativo aggiunto*

La scena 17, in cui è narrato l'incontro di Edipo con la Pizia dell'Oracolo di Delfi, non viene associata al dipinto di Michetti⁶⁰ fino alla S3: «L'interno del santuario di Apollo è una di quelle chiese, mete di pellegrinaggi, dipinte da Michetti. Una fanatica furia, con dei ragazzi, storpi, madri con i bambini, invalidi, intere famiglie, e in mezzo, orgoglioso tra i servi, alcun benestante».⁶¹ Nel film, la rappresentazione è molto fedele all'opera di Paolo Michetti, esaltando il contrasto tra Edipo e il «fanatico furore popolare».

Nelle S1 e S2 questa scena è stata narrata insieme alla scena seguente, la 18, dando più rilevanza a Edipo e alle sue reazioni davanti al verdetto dell'Oracolo. Come sottolineato in precedenza, la numero 17 è tra quelle scene più distanti dalla sceneggiatura quando si passa al film. Inoltre, sia nella S1 che nella S2, ci sono due pagine bianche tra le scene 17 e 19. Molto probabilmente Pasolini aveva dei dubbi sulla scena di Delfi, sia nella sua struttura che nella sua messa in scena.

Nella scena 27, che narra l'incontro di Edipo con la Sfinge, c'è una parte che è stata scritta su un pezzo di carta e incollata alla S1; quindi, si pensa che possa essere uno dei momenti dell'azione che Pasolini non aveva ancora deciso. Nel testo allegato allo script si legge:

Da lì si vede la città, e davanti alla città, nella campagna deserta, indicata dal ragazzo, ecco una cosa inaspettata, fuori da ogni esperienza umana, incredibile: ferma su una roccia, – semiaddormentata forse – c'è una bestia il cui corpo è quello di un leone, ma la cui testa è quella di una femmina.

Nella scena 1 della S2, Pasolini offre un finale alternativo totalmente diverso da quello descritto nella scena 48 delle S1 ed S3. In relazione al modo in cui è stata scritta da Pasolini nel secondo copione, si può affermare che si tratta di una scena alternativa che l'autore ha considerato come un possibile finale e che poi ha deciso di scartare completamente. Questo finale ha molte somiglianze con la prima scena del suo film successivo, *Teorema* (1968). Trattandosi di materiale inedito, riteniamo opportuno includere il testo completo:

È tornata la pace. Tutto è quieto e deserto. Le fabbriche grigie, il sole grigio.

⁵⁹ Ivi, p. 140.

⁶⁰ Pasolini fa riferimento al dipinto *Il voto* (1883) di Paolo Michetti, conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

⁶¹ Ivi, p. 74.

Edipo sta ancora suonando la sua umile, popolare, eroica melodia. Il ragazzo si è addormentato vicino a lui: seduto sul marciapiede, Edipo ad un tratto si interrompe, guarda in alto e lontano con i suoi occhi ciechi, come se lo richiamasse qualcosa. Resta così un po' a interrogare se stesso, e la realtà intorno a lui, perduta nel magico buio.

Poi, preso da una smania, cerca con la mano il ragazzo che dorme e lo scuote, lo scuote con impazienza, con angoscia, finché il ragazzo si sveglia, interrogativo, preoccupato.

Edipo si fa aiutare a rialzarsi ed eccolo che si incammina, facendosi impazientemente guidare dal ragazzo, lungo i confini della periferia.

C'è uno sciopero. Gli operai sono fermi, in file, lunghe i muretti delle fabbriche i cigli asettici delle strade.

Le camionette della polizia girano intorno. Altre colonne di operai sopravvengono, con in testa dei cartelli.

Edipo è sempre perso nella sua cecità, da cui sgorga la musica che da significato a tutto questo.

Polizia e scioperanti si incontrano, laggiù lontano. Delle donne sul prato guardano urlando e piangendo. Un gruppo di operai arriva, sorreggendo sotto le ascelle un operaio ferito, c'è sangue che gli cola dalla fronte; passa quel gruppo, si perde nel sole.

DISSOLVENZA.

7. *La quarta sceneggiatura*

La S4 è fitta di correzioni e annotazioni tecniche nelle scene che lo compongono. Si tratta di una fotocopia della S3 scritta da Pasolini e datata 18 febbraio 1967, che poi verrà pubblicata da Garzanti.

L'aiuto regista del film, Jean-Claude Biette (il cui nome è scritto a penna sulla copertina della cartella che lo contiene) attua delle ristrutturazioni delle scene (scena 21), nonché aggiunge indicazioni delle tecniche da utilizzare in molte riprese del film («primo piano di Edipo» nella scena 21; scena 37: «Edipo si rialza»; «qui due inquadrature di Franco con l'elmo», scena 48). Ci sono anche indicazioni sulla caratterizzazione di alcuni personaggi (scena 37: «volto di Edipo = Laio»), e di possibili ambientazioni per alcune scene come in 39 dove Biette scrive: «RA-BAT».

Inoltre, ci sono diversi disegni schematici, oltre a frasi aggiunte e cancellate a mano (scena 12).⁶² Come esempio dei commenti di Biette, si può scegliere la scena 34, che narra il secondo incontro di Tiresia con Edipo, dove si legge la frase: «Ecco le mie decisioni!». Grazie a questo copione, sappiamo che il vecchio che dovrebbe comparire nella scena 37, quando Creonte va a parlare con Edipo dopo aver reso nota la sentenza dell'Oracolo, doveva essere Alfonso Gatto. Anche l'attore che deve interpretare uno dei senatori della stessa scena non è stato ancora deciso, poiché scrive: «Girotti o attore». Questi piccoli particolari ci confermano lo statuto mobile del testo-sceneggiatura, la sua possibilità di inglobare o rifiutare elementi di diversa

⁶² Si è cercato di trascrivere alcune delle iscrizioni contenute nella sceneggiatura, non potendone fotografarle, ma è difficile trasmettere a parole tutte le annotazioni tecniche di cui dispone. Come regola generale, nella sceneggiatura ci sono dei segni nei paragrafi che compongono le scene che indicano se l'annotazione appartiene a una ripresa, [] oppure è una descrizione, X.

portata prima di giungere alla stabilizzazione definitiva della versione audio-visiva della storia di Edipo.