L'inconscio
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

19 inconsci

ISSN 2499-8729

Lucilla Albano / Claudio D'Aurizio / Yuri Di Liberto / Mariarita Dramisino / Romilda D'Urso / Tommaso Mapelli / Romina Martinelli / Fabrizio Palombi / Fabio Domenico Palumbo / Marica Tallarico /

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 19 – Inconsci
Giugno 2025

Rivista pubblicata dal
Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano –
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Pubblicazione classificata come Rivista Scientifica dall'ANVUR
Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)
Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Registrazione in corso presso il
Tribunale di Monza N. 518 del 04-02-2020

ISSN 2499-8729

L'inconscio.
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 19 – Inconsci
Giugno 2025

Direttore
Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico
Charles Alunni, Sidi Askofaré, Claudia Baracchi, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Anna Donise, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Luigi Antonio Manfreda, Bruno Moroncini †, Francesco Napolitano, Luca Parisoli, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesca Tarallo, Francesco Saverio Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattrice
Deborah De Rosa

Segretario di Redazione
Claudio D'Aurizio

Redazione
Lucilla Albano, Lucia Arcuri, Filippo Corigliano, Raffaele De Luca Picione, Maria Serena Felici, Giusy Gallo, Micaela Latini, Stefano Oliva, Roberto Revello, Lorenzo Rocca, Arianna Salatino, Andrea Saputo

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti al processo di double blind peer review

Indice

Inconsci

Edipo re *di Pier Paolo Pasolini: tra mito e autobiografia*
Lucilla Albano.....p. 9

Lacan e il quadrato del Menone*. Annotazioni filosofiche*
Mariarita Dramisino.....p. 47

Lacan e Lévinas. Note per la costruzione di un dialogo
Romilda D'Urso.....p. 61

L'oggettività come condizione di possibilità per la "guarigione" in psicoanalisi
Tommaso Mapelli.....p. 83

I dettagli luminosi di Salomon Resnik
Fabrizio Palombi.....p. 100

Sogni dal sottomondo: passioni "folli" ed eclissi dell'io
Fabio Domenico Palumbo.....p. 113

Il genere tra linguaggio e performatività: Judith Butler in dialogo critico con Jacques Lacan
Marica Tallarico.....p. 123

Note critiche

L'inconscio e l'altro nel tempo della guerra. A partire da Tempi di guerra. Un altro ascolto *di Gabriella Ripa di Meana*
Lucilla Albano.....p. 149

Di che cosa parliamo quando parliamo di sistema. Alcune riflessioni a partire da Mantenere insieme *di Emilia Marra*
Claudio D'Aurizio.....p. 158

Vibrazioni diagrammatiche tra identità e differenza. Note su Strano anello. Metamorfosi e polisemia di un diagramma *di Jean-Pierre Desclés e Francesco La Mantia*
Yuri Di Liberto.....p. 171

La condizione umana, tra onnipotenza e auto-distruzione, nell'era post-atomica. Riflessioni a partire da L'uomo sul ponte *di Günther Anders*
Romina Martinelli.....p. 185

Notizie biobibliografiche sugli autori.....p. 197

19
Inconsci

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 19 – Inconsci
giugno 2025
DOI: 10.19226/279

Edipo re di Pier Paolo Pasolini: tra mito e autobiografia

Lucilla Albano

> Con nel cuore il filo di una vita (mia) che non interessa più.[1]
>
> Pier Paolo Pasolini

Nel sottolineare quanto il mito di Edipo sia fondatore e ispiratore nella nascita e nello sviluppo della psicoanalisi e che quindi non può non avere una dimensione centrale per la rivista, vorrei mettere in luce, sulla scia di tanti altri studiosi, che i miti possono essere interpretati come architrave del nostro inconscio: un inconscio "narrativizzato", reso esplicito e accessibile.
Come mai queste storie incredibilmente antiche, appartenenti a un tempo senza tempo, tanto misteriose quanto intramontabili, continuano perennemente ad interrogarci? Scrive Mircea Eliade, autore molto studiato e citato da Pasolini: «È per questa ragione che l'inconscio presenta la struttura di una mitologia privata. Si può andare anche oltre e affermare non solamente che l'inconscio è "mitologico", ma anche che alcuni dei suoi contenuti sono caricati di valori cosmici» (Eliade, 1963, p. 90).

[1] Sono le ultime parole scritte da Pasolini in una dedica a Tom Johannesson, suo traduttore, al romanzo *Una vita violenta* (1959), due giorni prima di venire ucciso.

«La tragedia è alla radice della nostra esperienza, come testimonia la parola chiave, la parola fulcro, catarsi», dice Lacan (1959-1960, p. 310), citando *Edipo re* e *Antigone*. E alla psicoanalisi il mito «ha dato tanta materia per pensare» (Lacan, 1962-1963, p. 39), rileva ancora lui, tanto che, nel seminario *Il transfert* richiama l'attenzione «sulla funzione del mito nell'analisi», sul suo «peso» e sulla sua necessità nel mostrare «la funzione delle strutture mitiche nel determinismo dei sintomi» (Lacan, 1960-1961, pp. 347-348). Sappiamo inoltre quanto il mito sia importante nel lavoro di Jung (molto letto da Pasolini nei suoi ultimi anni) e cito a questo proposito una riflessione di Emanuele Trevi in *La casa del mago* (2023), dedicato al padre, Mario, grande psicoanalista junghiano.

> Negli anni in cui si prepara a scrivere *Simboli della trasformazione* Jung è ossessionato dallo studio della mitologia. Le letture e la pratica di medico lo hanno sempre più convinto che la mitologia e la schizofrenia sono manifestazioni simmetriche. Si potrebbe dire che da un pensiero in continua ebollizione, e per molti aspetti poco chiaro per lo stesso Jung, emerge un'idea: ciò che per l'umanità è l'immenso sedimento sotterraneo della mitologia, nel singolo individuo si manifesta come patologia (Trevi, 2023, p. 125).

In modo conforme al sorprendente quadro di Max Ernst intitolato *Oedipus Rex* (1922) – dipinto in pieno periodo surrealista e debitore della metafisica di De Chirico – che introduce, secondo alcuni critici, la tematica della quarta dimensione (cfr. Mazzotta, 2023, p. 17), anche il film di Pasolini, *Edipo re* (1967), ci induce verso la lettura di una quarta dimensione da più punti di vista e necessita di coordinate

ulteriori rispetto a quelle canoniche attinenti, come in questo caso, ai rapporti tra il mito, la tragedia greca e la reinvenzione cinematografica. Affrontando delle coordinate riguardanti da una parte il mito e dall'altra l'inconscio e quindi la psicoanalisi, esorta ad approfondire questioni forse non ancora considerate rispetto a un'analisi del film di Pasolini.

Prima di tutto l'intreccio tra mito, inconscio e cinema riguarda il fatto che Pasolini, nel prologo del film, si identifica con l'Edipo del mito e della psicoanalisi attraverso la rivisitazione della sua primissima infanzia e, alla fine, con l'Edipo poeta contemporaneo, cieco e mendìco evocante l'*Edipo a Colono* nell'ultimo episodio di quest'opera. Inoltre, all'interno del film, quando mette in scena la tragedia vera e propria di Sofocle, Pasolini (che lo interpreta) si identifica con il Gran Sacerdote, poiché appare per primo, introducendo la tragedia greca: l'autore del film, come ha dichiarato lo stesso Pasolini, che si identifica con l'autore della tragedia.

È una quarta dimensione inoltre perché evoca contemporaneamente molto altro, e quindi sarebbe più appropriato, riprendendo un termine caro a Pasolini, parlare di *contaminazione* – «Il segno sotto cui io lavoro è sempre la contaminazione» (Pasolini, 1964a, p. 2871)[2] – in cui interessi, passioni profonde, conflitti e scelte in parte inconsce, oltre che saperi e competenze (come la sua conoscenza del greco antico che gli permette di tradurre direttamente la tragedia di Sofocle), giocano ciascuno un ruolo all'interno del film: autoanalisi, autobiografia, mito, inconscio, psicoanalisi, antropologia,

[2] Inoltre, è da rilevare che nella traduzione della tragedia sofoclea contaminazione è un termine molto usato, anche se in un'accezione diversa (infezione, contagio).

etnografia, musica, pittura, e infine il cinema che, quanto a contaminazioni domina su tutte le altre arti, incarnandone il paradigma principale. Questione riassunta da André Bazin sotto la dizione di "cinema impuro", dove l'amore per l'immagine, i movimenti di macchina, i procedimenti stilistici, in primis il montaggio, trovano qui, in questo film, un loro compimento, mostrando al mondo un Pasolini cineasta maturo, in grado di compiere i più appropriati gesti di regia, alla stessa stregua di altri grandi registi. Lo asserisce lui stesso: «Nella fattispecie 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")» (Pasolini, 1967a, p. 1056). E ancora: «Considero *Edipo* come il più cinematografico dei miei film» (Pasolini, 1967c, p. 2925).

L'indubbio marchio di un'autorialità forte e irripetibile e la "maestria" registica, del tutto particolare e insolita, imprimono un tono profetico-poetico inarrivabile. Il tipo di riprese, di inquadrature e di movimenti di macchina, la sapienza estetica di derivazione pittorica, appartengono solo a lui e, nel caso, a questo film. Altri registi certo, raccontano meglio, girano meglio, fanno recitare meglio i loro attori (famosa l'idiosincrasia di Pasolini per il recitare bene), ma l'identità espressiva e stilistica di Pasolini è unica, come sono unici i suoi versi. Nell'avvicinarsi al cinema si impone, da parte del poeta-scrittore, la chiara necessità di lasciare un'impronta propria, che va al di là del girare o del raccontare meglio. Riprendendo una testimonianza dell'allora ventenne Bernardo Bertolucci – suo aiuto-regista in *Accattone* (1961), primo film di Pasolini –, non è solo che i carrelli dell'autore-poeta gli davano l'impressione di trovarsi di fronte alla prima carrellata della storia del cinema, ma anche che il desiderio di Pasolini, nell'appropriarsi della tecnica

cinematografica, fosse di piegarla indissolubilmente al suo stile, al suo modo sacrale di guardare la realtà, una riproduzione della realtà che voleva più autentica possibile.
C'è un azzardo in questo *Edipo re*: compenetrarsi nel mito e nella sua interpretazione psicoanalitica rimanendo liberamente, in tutto e per tutto, il grande autore, artista e poeta che è stato durante tutta la sua vita. Chiarisce Pasolini:

> Da una parte, sono immerso in questo mito fino al collo [...], dall'altra ho voluto avere un atteggiamento estremamente distaccato di fronte ad esso. Mi sono imposto (anzi no, è stato naturale) di considerare il mito con la massima obiettività. Parlavo di distacco umoristico. Potrei anche parlare di un certo estetismo dell'immagine. È da questa apparente contraddizione che deriva, credo, la particolarità del film: un miscuglio inestricabile di abbandono totale alla forza del mito e nello stesso tempo una grande resistenza contro di esso (Pasolini, 1967c, p. 2925).

Che alla forza del mito Pasolini credesse fermamente è riproposto in gran parte della sua opera – come nel successivo *Medea* (1970) – e ribadito nelle interviste. Alla domanda del critico francese Jean Duflot sulla sua preferenza al ritorno ai miti rispetto a ogni forma di realismo, Pasolini risponde: «è realista solo chi crede nel mito, e viceversa. Il "mitico" non è altro che l'altra faccia del realismo» (Pasolini, 1982, p. 66). Di pari passo, nella lunga intervista con Jon Halliday, il nostro autore continua a chiarire il suo pensiero, rispondendo alle domande del critico inglese:

> Volevo fare il film liberamente. Quando lo realizzai avevo in mente due obiettivi: primo presentare una sorta di autobiografia,

> completamente metaforica e quindi mitizzata; secondo, affrontare sia il problema della psicanalisi sia quello del mito. Ma anziché proiettare il mito sulla psicanalisi ho riproiettato la psicanalisi sul mito. Fu questa l'operazione fondamentale in *Edipo*. Ma mi mantenni molto libero, dando retta solo ai miei impulsi e alle mie aspirazioni. Non mi negai una sola libertà [...] misi in *Edipo* cose che non erano in Sofocle, ma che non credo siano al di fuori della psicanalisi, perché questa parla del Super-Io rappresentato dal padre che opprime il figlio. In un certo senso, mi limitai ad applicare concetti psicanalitici al mio modo di sentire (Pasolini, 1992, pp. 110-111).

L'autobiografia – la storia di Edipo *è* la storia di Pasolini – il regista la testimonia in vari scritti e interviste: «Tutti i miei film, tranne *Accattone*, sono autobiografici, nel senso che trattano problemi miei. Ma certo il loro carattere autobiografico è più o meno inconscio e indiretto, mentre in *Edipo* è totale e coscientissimo» (Pasolini, 1967d, p. 26). E ancora:

> La differenza profonda tra *Edipo re* e gli altri miei film consiste nel fatto che è autobiografico [...]. In *Edipo re* io racconto la storia del mio complesso di Edipo; il bambino del prologo sono io, suo padre è mio padre, un vecchio ufficiale di fanteria, e la madre, una istitutrice, è mia madre. Racconto la mia vita, mitizzata naturalmente, resa epica dalla leggenda di Edipo (Pasolini, 1991, pp. 159-160).

Inciso sul frontone del tempio di Apollo a Delfi si poteva leggere: *Conosci te stesso* ma Freud teorizza che «*l'Io non è padrone in casa propria*» (Freud, 1916, p. 663). Due affermazioni che sembrano autoannullarsi, ma che invece si compenetrano, perché la verità su se stessi non è a nostra disposizione, sempre

parziale, sempre per frammenti. Non esiste una verità unica e universale: per la psicoanalisi c'è sempre qualcosa che sfugge alla coscienza e alla ragione o che è in parte inaccessibile o non dicibile. Natalia Ginzburg, in un articolo in cui parla della sua analisi con lo psicoanalista junghiano Ernst Bernhard (lo stesso da cui andrà Fellini), confessa: «Avevo sempre la sensazione che l'essenziale era rimasto ancora da dire. Parlai tanto e non giunsi mai a dire l'intera verità su di me» (Ginzburg, 1970, p. 60).
In uno scambio epistolare, il poeta Carlo Betocchi scrive al nostro autore: «e pensi che la verità è una sola, attiva e veemente: per il resto ciascuno di noi è moltitudine che supplica» (Pasolini, 1940-1975a, vol. I, p. 459). In una lettera di tre anni dopo sempre Betocchi lo saluterà in questo modo: «Dio ti benedica come merita la tua buona volontà. Abbi un affettuoso abbraccio dal tuo sempre poco chiaro, perché la verità è un mistero» (*ivi*, p. 697). Il tema della verità è molto presente in tutta l'opera pasoliniana, in modo spesso contraddittorio, equivocabile, "maniacale", come dice lui stesso: «e mi so incorreggibile nel perseguire la mia mania di verità/(non so se si tratta poi di verità, o di amore per essa; ma che sia una mania questo è certo)» (Pasolini, 1971a, p. 84). In un articolo apparso il 3 giugno 1971 su *Il Giorno*, con il titolo *Pasolini recensisce Pasolini*, a proposito del suo *Trasumanar e organizzar* (1971), scrive:

> Pasolini ama la realtà: ma parlando sempre genericamente, si potrebbe forse anche dire che Pasolini non ama – di un amore altrettanto completo e profondo – la verità: perché forse, come egli dice, "l'amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c'è niente di vero". Potremmo allora concludere affermando che questo rifiuto a conoscere, a cercare, a volere la verità, una qualsiasi verità [...], questo terrore edipico di venire

> a sapere, di ammettere, è ciò che determina la strana e infelice fortuna di questo libro, e probabilmente di tutta l'opera di Pasolini? (Pasolini, 1971b, p. 2580).

Capiremo alla fine quanto questo *terrore edipico* di cercare la verità, abbia a che fare con il suo *Edipo re*.
Nella tragedia di Sofocle c'è una gradualità inesorabile verso la scoperta della verità, la stessa che Freud ha paragonato al lavoro di un'analisi, impegnata a rivelare le cause del disagio psichico, che coincide con una presa di coscienza: cercare di ricostruire una storia passata e rimossa poiché i nostri problemi e conflitti presenti sono in parte determinati da esperienze e traumi del passato. È su questo punto che il monito di Delfi e la frase di Freud, ovvero la psicoanalisi, si possono congiungere. La tragedia greca, in particolare *Edipo re*, vertice del pensiero e dell'arte, possiede una inestinguibile produttività: mette in scena l'impari e impossibile lotta dell'eroe tragico contro il destino.
Attraverso una ricerca implacabile e inesorabile, dove l'appagamento del desiderio è contemporaneamente messo in scena con la sua punizione, l'eroe tragico diventa cosciente di un se stesso che è anche suo nemico, che gli è straniero: «Io parlerò da estraneo a quanto è stato detto, estraneo a quanto è stato fatto» fa dire Sofocle (ed. 2005, p. 63) a Edipo. Quando vedeva – prima di accecarsi davanti all'emergere inequivocabile della verità sulla sua vita, l'uccisione del padre e l'incesto con la madre – in realtà Edipo non vedeva e nel momento in cui non vede più, finalmente vede. Vede il proprio enigma, scopre la separazione da se stesso, riconosce la propria storia "sconosciuta". E si sottomette alla legge.
«C'è una frase misteriosa», commenta Pasolini,

> che Edipo dice alla fine e che confesso di non aver capito. Ho tradotto letteralmente dal greco e l'ho lasciata così perché la trovo stupendamente bella e poetica, anche se incomprensibile: "Ora è tutto chiaro, voluto, non imposto, dal destino". L'ho lasciata tale e quale come era nella tragedia di Sofocle; ora se io sapessi spiegare questa frase sarei un filosofo o un filologo, e invece mi presento in questo film come uno che ha avuto una allucinazione, quindi non vorrei dare alcuna spiegazione, vorrei lasciarla sospesa nel suo mistero (Pasolini, 1991, p. 159).

Ci ritorneremo. Senza però omettere una breve analisi del film.

1. La struttura

Il film è suddiviso in quattro parti, o quattro piani della narrazione che trasgrediscono il tempo cronologico, disorientando il pubblico di allora, come nota Pasolini, che racconta:

> In realtà, la cosa è estremamente semplice. Il primo episodio presenta un bambino piccolo di oggi, tra padre e madre, cristallizzando quello che viene chiamato "complesso edipico". Egli realizza, a un'età in cui nulla è ancora cosciente, la prima esperienza della gelosia. E suo padre, per punirlo, lo appende per i piedi – compiendo attraverso il "simbolo" del sesso (i piedi) una sorta di castrazione (*ibidem*).

Così è ancora lo stesso Pasolini a descriverne la prima parte:

> Una coperta sul prato. Il bambino che tripudia beato al sole. Ha gli occhietti aperti: non ha fame, non ha sonno, sta bene, e si

> gode in pace quell'ora... Forse si vedono intorno pezzi di alberi: frassini, saggine e salici, soprattutto salici. Che pendono con le loro foglie lunghe e lagrimose su un terribile nulla, un buio, qualcosa che non è terra... Le foglie dei salici lambiscono l'acqua... Il bambino, tra le risa, passa pacifico, tra tutte le braccia delle ragazze, durante la navigazione della barca: finché giunge tra le braccia di colei che se lo stringe al seno. Sopra la testa lieta e pelata del bambino, una mano slaccia gli automatici di una camicetta chiara, coi volani degli anni trenta, e ne esce un bianco seno. Il bambino comincia a poppare beato. Mentre la barca scivola sull'acqua verde, tra l'argento fitto dei salici. Dopo aver poppato a lungo, felice, il bambino alza gli occhietti lucidi, e per la prima volta lui vede, e noi con lui vediamo. Il volto della madre. Il volto della madre chino sulla creatura: una donna bella come una regina, dagli occhi obliqui e lunghi, tartarici, e pieni di una dolcezza crudele. Il bambino ride: e, insieme alla madre, per la prima volta, vede il mondo intorno a sé... (*ibidem*).

I ricordi dell'infanzia sono «molto sintetici e allo stesso tempo molto ricchi. È la parte più ispirata del film, perché è una "particolare" evocazione della mia infanzia... Sono stato costretto ad essere lirico, come sempre accade con i ricordi. Penso che il prologo sia una delle cose più belle che ho girato» (*ivi*, p. 160). Dopo di che inizia la seconda parte, che è la proiezione del mito di quel fatto psicanalitico, un enorme sogno del mito.
Spiega Pasolini rispetto a questa seconda parte:

> Poi c'è la parte fantasmagorica che io definisco allucinatoria e che mi sembra la migliore. È totalmente inventata, poiché non mi sono basato su nulla di conosciuto. Ricreare il mito visto come un sogno, una specie di sogno estetizzante. Poi viene la terza parte, che è l'*Edipo* di Sofocle [...]. E qui ho recitato il ruolo del Gran Sacerdote per due motivi: perché non avevo

> trovato la persona adatta, e perché la lunga frase che ho recitato è la prima del testo di Sofocle – comincia così la tragedia [che in realtà inizia con le parole di Edipo] – e mi piaceva, proprio in quanto autore, introdurre io stesso Sofocle nel film. Infine c'è l'ultima parte, la più ideologica. È il momento della sublimazione. Edipo è un poeta decadente, poi un poeta marxista, poi più nulla: qualcuno che sta per morire (*ibidem*).

L'ultima e quarta parte racconta l'esilio di Edipo: è cieco, vestito di stracci e vaga nel centro di Bologna (città dove era nato e dove aveva frequentato il liceo e l'Università), tra il Portico della Morte (dove aveva scoperto per la prima volta su un banchetto di libri i *Casi Clinici* di Freud) e Piazza Santa Maria Maggiore per poi arrivare alla periferia industriale, sotto la guida del giovane Angelo, che prende il posto di Antigone. Alla fine, lo vediamo ritornare sul prato della sua infanzia, dove per la prima volta ha scoperto il volto materno. "La vita finisce dove comincia", fa dire Pasolini a Edipo. Spiega Pasolini:

> Questo è il momento della sublimazione come la chiama Freud. Variante del mito è che Edipo finisce per essere allo stesso punto di Tiresia: egli si è sublimato come fanno il poeta, il profeta, l'uomo di eccezione, in qualche modo. Diventando cieco, attraverso l'autopunizione, e quindi attraverso una certa forma di purificazione, raggiunge la dimensione dell'eroismo, o della poesia (Pasolini, 1982, pp. 1500-1501).

Grazie a queste parole, non si può non scorgere, come dichiara Pasolini stesso, una totale e finale identificazione non solo con *Edipo re* ma anche con *Edipo a Colono*, l'ultima tragedia di Sofocle.

Completando e arricchendo la dimensione mitologica e psicoanalitica Pasolini gira il suo film all'insegna del barbarico, del primitivismo e dell'arcaico, non solo sul piano del profilmico, ma anche nella scelta delle musiche, legate a tradizioni popolari

> astoriche e indefinite, che vanno dai canti popolari rumeni, alla musica nordafricana, dalla musica giapponese antica ai canti rivoluzionari russi, a cui spetta il compito di creare una sorta di "coro tragico" in assenza di parole. Unica eccezione classica quella del quartetto di Mozart K465, conosciuto come *Dissonanzen Quartet* [...]: ad esso è attribuito il compito, come leitmotiv, di rimarcare i momenti in cui si manifesta oscuramente la verità (Murri, 1994, p. 91).

È questa impostazione che lo aiuta a inventare il racconto del mito nella seconda parte, quella "fantasmagorica" e "allucinatoria", dove chiarisce di essersi inventato tutto.
E qui arriviamo all'amore e all'interesse del nostro autore, in questi anni Sessanta, verso l'antropologia e l'etnografia: *Edipo re* è «agli antipodi del teatro filmato [...], ancorandolo agli ultimi enclave arcaici del mondo presente» (Gérard, 1981, p. 76). Infatti, la storia del mito, antefatto della tragedia (a proposito del quale Pasolini parla di fantasmagoria e di sogno) e la tragedia di Sofocle (rispettivamente seconda e terza parte) sono girati in Marocco e sono marocchini i volti di tutte le comparse delle due parti centrali del film: i veri poveri del Terzo Mondo per Pasolini.
Il film, quindi, coniuga insieme una dimensione autobiografica, soggettiva, e una dimensione etnografica e antropologica. La prima dimensione riguarda il passato di Pasolini e si proietta nel futuro, rispecchiando quel forte senso di colpa e quella profezia

di punizione che il poeta portava dentro di sé, intessendo i suoi scritti, già a partire dalle prime poesie in friulano, di annunci di morte, della propria morte. La seconda è più legata al suo presente – a partire dalla metà degli anni Sessanta – quella dei viaggi in Medio Oriente, Africa e Asia.
Quando, nell'ultimo episodio dell'*Edipo re*, Pasolini trasforma il protagonista in quello dell'*Edipo a Colono*, cioè un Edipo che sta andando incontro alla morte, questa morte la fa diventare una rinascita, poiché l'ambienta là dove tutto è iniziato, su quel prato dove il lattante Edipo-Pasolini ha scoperto il volto della madre. Autopunizione e purificazione appunto. Ne riparleremo.

2. La riscrittura

Con il testo di Sofocle Pasolini compie una serie di operazioni: sottrae, taglia, modifica, cambia, aggiunge, semplifica, rimonta o sposta, e inventa, sia sul piano dei dialoghi che delle azioni. Ne darò solo alcuni esempi, tra i molti che si potrebbero citare, i più pertinenti rispetto al discorso che qui ci interessa.
Modifica e *accentua* verso un'interpretazione più soggettiva: se in Sofocle vi è una purezza totale da parte di Edipo, che uccide Laio per legittima difesa, nel film accade perché vede in Laio l'incarnazione di un'autorità oppressiva e di un conflitto generazionale, *aggiungendo* parole che non sono di Sofocle: «io uccisi le guardie e quell'uomo che mi aveva insultato con la sua superbia, con la sua volontà di sopraffarmi, con la sua autorità».
Cambia la rappresentazione della Sfinge, che è un uomo e non una creatura mostruosa dal volto femminile e con ali e coda di serpente, secondo un'iconografia tradizionale. Dice Pasolini:

> Freud trionfa invece nell'episodio della Sfinge, l'unico punto radicalmente mutato – insieme a quello della sostituzione di Antigone con Angelo: infatti la Sfinge non propone un indovinello, ma chiede direttamente a Edipo di chiarire da se stesso l'enigma che è in lui, ed Edipo si rifiuta, respingendo la Sfinge nell'abisso da cui è salita – un po' buffa, a dire il vero – e sapendo che respingendola nell'abisso avrebbe potuto impalmare la madre. Un caso quasi audiovisivo di rimozione (Pasolini, 1967a, p. 1057).

Sposta le considerazioni sul sogno da parte di Giocasta in un altro momento, assegnandole anche un'altra valenza: «Chi non ha sognato di fare l'amore con la madre? E vive forse spaventato per questo sogno? No, se non vuole condurre una vita senza inutili angosce!». Se in Sofocle appare in un momento apparentemente positivo, in Pasolini suona come una provocatoria e scandalosa rivendicazione dell'eros incestuoso. A questo proposito scrive Freud:

> la maggior parte dei sogni [...] una volta corrette le deformazioni dovute alla censura, si rivelano l'appagamento di desideri e impulsi immorali (egoistici, sadici, perversi, incestuosi). Di questi criminali, proprio come accade nella nostra vita vigile, sono molto più numerosi quelli che si presentano mascherati che non quelli che si fanno innanzi a viso scoperto. Un franco sogno di rapporti sessuali con la propria madre, come quello cui allude Giocasta nell'*Edipo re*, è cosa rara rispetto ai numerosissimi sogni che la psicoanalisi deve poi interpretare nello stesso senso (Freud, 1925, p. 158).

La figura di Giocasta, così importante per Pasolini, è interpretata da Silvana Mangano (che interpreta anche la madre del prologo)

e non poteva esserci attrice più adatta: di età matura, bellissima e un po' misteriosa, come dice Pasolini stesso: «La Mangano vive nel tempo. Inconscia della propria bellezza, quasi sprezzante della propria bellezza» (Pasolini, 1991, p. 162). E aggiunge: «Scrivendo da *pasticheur* la sceneggiatura, ho distribuito Giocasta nel tempo, anche se esso è un personaggio senza tempo: solo sensualità e volontà di non sapere» (*ibidem*).

Nella riscrittura pasoliniana di Sofocle si tende a presentare Edipo e Giocasta immersi nella rimozione di una realtà incestuosa sempre più chiara, oggetto di un piacere tanto terribile quanto autentico. Viene dato molto risalto all'incesto e rappresentato in scene in cui è messa in primo piano l'irruenza maschile (allo stesso modo che nel prologo): «ho aggiunto cose che in Sofocle non c'erano, ma che non credo siano al di fuori della psicanalisi, come ad esempio l'esclamazione "Madre!" detta da Edipo prima dell'amplesso, che rende inequivocabile la piena coscienza dell'incesto» (Pasolini, 1991, p. 161).[3]

Ma forse la più grande differenza narrativa con la tragedia di Sofocle è che l'antefatto mitico di Pasolini racconta già allo spettatore quello che è avvenuto nella vita di Edipo e quindi la gradualità inesorabile della scoperta della verità è meno sentita, depotenziando la suspence della tragedia. Non c'è il ritmo lucido e implacabile dell'inchiesta-indagine a ritroso presente in Sofocle, in cui Edipo indossa, si potrebbe dire, il ruolo di un "detective" che scopre alla fine di essere lui l'assassino che sta

[3] L'esclamazione "Madre!", insieme alle parole della Sfinge che chiede a Edipo di chiarire l'enigma che è in lui, mi sembrano due perfetti esempi di cosa intenda Pasolini quando, nell'intervista a Halliday, dichiara la sua volontà di «riproiettare la psicanalisi sul mito» (cfr. Pasolini, 1992, pp. 110-111).

cercando. Se *Edipo re*, infatti, è il primo e il più formidabile testo a svelare ciò che è nascosto alla coscienza, allo stesso tempo "maschera" tale segreto attraverso un racconto drammatico e avvincente.
Come sappiamo la tragedia di Sofocle non ha solo offerto a Freud i contenuti del complesso da lui scoperto, ma anche il modello formale, il come della terapia analitica, che scopre a ritroso ciò che il paziente non sa di sé stesso.

3. L'autobiografia

Pasolini è Edipo: amore intensissimo per la madre, con cui fugge da Casarsa per Roma di nascosto dal padre, e odio, incomprensione e avversione verso il padre, che descrive come «prepotente, egoista, egocentrico, tiranno». Odio che, dopo la morte del padre, si tramuterà ineluttabilmente per il figlio in amore. Come teorizza Freud in *Totem e tabù* (1913), dove indica il ruolo del padre morto come fondamentale rispetto a quello del padre vivo.
Il desiderio-amore verso la madre viene definito, rispetto alla sua vita, «quasi mostruoso», «straziante» e viene suggellato in versi immortali: «O amore materno,/straziante, per gli ori/ di corpi pervasi/ dal segreto dei grembi» (Pasolini, 1958, p. 436).
E ancora:

> Torno alle giornate/più remote del nostro amore,/una marea di muta gratitudine,/ e disperati baci./Tutta la mia infanzia/ è sulle tue ginocchia/ spaventata di perderti/ e perdutamente/ felice di averti» (*ivi*, p. 457).

E in *Supplica a mia madre*, una delle sue più famose e belle poesie:

> Per questo devo dirti ciò che è orrendo conoscere:/ è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia [...]./ E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame/ d'amore, dell'amore di corpi senz'anima./ Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu/ sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù (Pasolini, 1964b, p. 1102).

C'è un particolare momento del film in cui l'autobiografia è testimoniata attraverso un linguaggio simbolico, il simbolo inteso letteralmente, il pezzo di una cosa che si lega a un'altra ricomponendo il pezzo intero, vale a dire il legame autobiografico. Tale simbolismo si trova tra la fine del prologo e l'inizio del racconto del mito, nel momento in cui i piedini del bambino Pasolini appesi dal padre si legano, tramite il montaggio, ai piedini di Edipo, portato dal pastore appeso a un bastone sul monte Citerone. Gli anni Venti del Novecento si legano a un passato preistorico, mitico. Un frammento combacia con un altro frammento, un'inquadratura è vicina a un'altra inquadratura, creando quella contiguità e similarità tra due eventi apparentemente così lontani e diversi, ma in realtà, ci dice Pasolini, così vicini e simili.

Ma l'autoanalisi e l'autobiografia non si fermano alle identificazioni di Pasolini con il mito e con il complesso di Edipo scoperto da Freud. C'è in gioco, credo, anche qualcosa di altrettanto significativo e di meno visibile. Mi riferisco a tutta quella "poetica" pasoliniana riguardante la sua cosciente consapevolezza di essere diventato un reietto e un "capro espiatorio" (al pari di Edipo, a cui viene addossata la colpa della peste), ma soprattutto – più difficile da dimostrare perché

indubbiamente più inconscio – il senso di colpa e la conseguente pulsione verso l'autopunizione, cioè verso una morte violenta (al pari con l'accecamento di Edipo).

Mette in versi la sua: «disperata conclusione/di essere il reietto d'un raduno/di altri, tutti gli uomini, senza distinzione,/tutti i normali, di cui è questa vita» (*ivi*, p. 1116). Così come, in una lettera del 1964 (probabilmente mai spedita) a Mario Alicata, critico letterario e dirigente comunista, denuncia: «Ero ridotto a un reietto, a cui tutti potevano fare tutto» (Pasolini, 1940-1975a, vol. II, p. 566). «Così quell'uomo, che era diventato un re, divenne un reietto», commenta Giulio Guidorizzi (a cura di, 2023, p. 8) a proposito dell'*Edipo* di Sofocle.

Ma non solo, ricorda Naldini (1986, p. XCV) che la sua realtà di omosessuale è vissuta «sotto il segno della colpa» e del peccato: «Io chiedevo a Dio di autorizzarmi a peccare! ... io l'ho sempre saputo... della mia diversità» (Pasolini citato in *ivi*, p. C). Lo scandalo di Ramuscello: la denuncia, il 22 ottobre 1949, per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico, seguito dall'espulsione dal PCI per "indegnità morale" e dall'insegnamento, pur considerato dal preside un "maestro mirabile", lo ha segnato per tutta la vita. Il pudore nei confronti di un evento disgraziato lo fa dibattere «in una vita miserabile, in una catena di vergogne» (*ivi*, p. CXIII).

Anche Paolo Volponi e Franco Fortini, suoi amici, scriveranno a questo proposito. Volponi, sui fatti di Ramuscello: «Era amato da tutto il paese, considerato veramente un piccolo profeta. Ma improvvisamente è esploso quello che poi è stato il dramma della sua vita. Allora tutto il paese, che lo aveva amato moltissimo, insorse sconvolto e furente contro di lui» (Volponi citato in Naldini, 1989, p. 136). E nell'agosto del 1960 Fortini in una lettera: «Suppongo che ora, per te, la più facile tentazione sia

quella di ripeterti il mito poetico del reietto» (Fortini citato in Naldini, 1986, p. LX).
A sua volta Pasolini aveva detto a Duflot:

> Sono vent'anni che la stampa italiana, e in primo luogo la stampa scritta, ha contribuito a fare della mia persona un controtipo morale, un proscritto. Non c'è dubbio che a questa messa al bando da parte dell'opinione pubblica abbia contribuito l'omofilia, che mi è stata imputata per tutta la vita come un marchio di ignominia particolarmente emblematico nel caso che rappresento: il suggello stesso di un abominio umano da cui sarei segnato, e che condannerebbe tutto ciò che io sono [...], a non essere altro se non un camuffamento di questo peccato fondamentale, di un peccato e di una dannazione (Pasolini, 1982, p. 1532).

Per quanto riguarda la sua posizione di capro espiatorio (indubbiamente la più inconfutabile), mi limiterò a poche citazioni[4].

[4] Non omettendo ciò che scrive Walter Siti: «ancor più impressionante è il fatto che nel sistema tematico pasoliniano la figura del "capro espiatorio" sia addirittura ossessiva. Dal Meni dei *Turcs tal Friùl* fino al Julian di *Porcile*, il fantasma del ragazzo che morendo assume su di sé le colpe della comunità, liberando la comunità stessa dal rischio della dissoluzione, è una costante nell'opera di Pasolini [...]. È come se lo "schema" del capro espiatorio (una vittima che viene sacrificata perché dopo quella morte la società possa ricompattarsi nella sua indifferente innocenza) fosse la matrice profonda di motivazioni superficiali assai diverse tra loro: dalla denuncia anti-borghese delle morti di Accattone, Ettore o Stracci, alla meditazione sul ruolo degli intellettuali nelle morti del corvo o di Medea, alla fedeltà al testo evangelico nella morte di Cristo, fino al modello freudiano nell'accecamento di Edipo» (Siti, 1998a, pp. LXXXVI-LXXXVII).

Nel 1963 scrive Pasolini a proposito delle elezioni politiche: «Il meno peggio ha fatto capire quanto il meglio sia diverso. Per la mia vita, il lavoro, questi del centro sinistra sono stati gli anni più brutti. Tuttavia la situazione di *capro espiatorio* non è la migliore per giudicare» (Pasolini citato in Naldini, 1999, p. LXXXVII). E nel 1975, parlando dell'ambiguità dell'arte, chiosa ancora una volta:

> I soliti moralisti [marxisti] tendono a vedere nell'ambiguità uno scontro tra passato (borghese e piccolo borghese, irrazionalistico e metastorico) e il presente (virilmente concepito come storia e lotta operaia). Cosa che riduce immediatamente un artista (che, nell'incertezza della sua scelta, è sempre colpevole) a capro espiatorio, oltre che a buffone (Pasolini, 1974, p. 2703).

Secondo Cesare Segre,

> A partire dagli anni Sessanta, si delinea prepotente un nuovo Pasolini [...]. È famoso anche all'estero, osannato, invidiato, odiato; la sua omosessualità, le sue posizioni politiche, le sue opere danno scandalo e lo fanno oggetto di attacchi da parte dei fascisti, dell'Azione Cattolica, dei benpensanti e della magistratura (Segre, 1999, pp. XXXVI-XXXVII).

In tal modo egli chiarisce che, quello di Pasolini, «non è uno slancio gioioso, ma un prodotto della disperazione» (*ibidem*), una disperazione senza speranza.
In una lettera a Silvana Mauri del 10 febbraio 1950, di fondamentale importanza, così Pasolini scrive:

> Io ho sofferto il soffribile, non ho mai accettato il mio peccato, non sono mai venuto a patti con la mia natura e non mi ci sono

> neanche abituato. Io ero nato per essere sereno, equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me. Me la sono sempre vista accanto come un nemico, non me la sono mai sentita dentro. Solo in quest'ultimo anno mi sono lasciato un po' andare: ma ero affranto, le mie condizioni familiari erano disastrose, mio padre infuriava ed era malvagio fino alla nausea, il mio povero comunismo mi aveva fatto odiare, come si odia un mostro, da tutta una comunità, si profilava ormai anche un fallimento letterario: e allora la ricerca di una gioia immediata, una gioia da morirci dentro era l'unico scampo. Ne sono stato punito senza pietà (Pasolini, 1940-1975a, vol. I, p. 392).

È su questi eventi, soggettivi e oggettivi – senso di colpa, condizione di reietto e di proscritto, oggetto di un linciaggio continuo e quindi capro espiatorio – che dovremo riflettere per comprendere meglio il rapporto tra vita e arte, tra inconscio e mito rispetto al suo *Edipo re*. Esiste infatti un'identità e una reciprocità tra il personaggio di Edipo creato nel film e il "personaggio" Pasolini creato in parte dalla società benpensante, dai fascisti, dai mass media e dai magistrati di destra.

4. L'autobiografia non finisce qui

Non c'è quindi solo il complesso edipico classico sigillato magnificamente nel prologo del film, ma anche altre forti e dolorose identificazioni con il destino di Edipo: non inventate ma terribilmente reali e che riguardano sostanzialmente il senso di colpa che attanaglia Edipo alla fine della tragedia e che lo porta all'autopunizione. Infine, con la prefigurazione della propria morte, di cui fa in qualche modo partecipi i lettori, in molti dei

suoi scritti.[5] Vediamo così che la "quarta dimensione", la *contaminatio*, permea anche livelli inconsci o negati, dell'identificazione con il mito di Edipo. Racconta Dacia Maraini rivolgendosi direttamente al suo grande amico:

> Tu spesso parlavi di Edipo. Hai voluto girare un film solenne, dal respiro lungo e ansioso. E ti capitava spesso di identificarti col disgraziato re di Tebe [...]. Conclusa la profonda ed enigmatica storia di Edipo, che spesso nominavi, si capiva che in qualche modo la sentivi familiare per destino oltre che per conoscenza letteraria (Maraini, 2022, pp. 125-126).

A partire dal 1949, cioè dai fatti di Ramuscello, Pasolini diventerà la "persona socialmente pericolosa", quella su cui convergono odi e pregiudizi, la vittima sacrificale, immolata a un linciaggio continuo, basato su maldicenze, errori non casuali, persecuzioni giudiziarie e incredibili falsità. E che vede la sua acme (per assurdità e imbecillità) nel 1961, nella denuncia e nel processo per rapina a mano armata a un distributore di benzina, di cui solo

[5] Nell'*Introduzione* al libro di Giuseppe Zigaina, *Pasolini tra enigma e profezia* (1989), in cui il pittore friulano prova a dimostrare, nella sua appassionata ricerca, quanto questa «prefigurazione» della propria morte sia presente in molte opere di Pasolini, Stefano Agosti scrive: «Resta una domanda elementare, e quasi banale nella sua necessità: come può darsi una siffatta prefigurazione da parte del Soggetto? Ebbene a una domanda così ovvia e così necessaria, un razionalista potrebbe rispondere che, a forza di prevedere un fatto, si finisce per determinarlo. Ma la risposta pertinente è un'altra, ed è di ordine psicoanalitico. Non vi è partecipazione a livello cosciente ma inconscio» (Agosti, 1989, pp. XXV-XXVI). Mentre Zigaina (1989, p. 7) nelle prime pagine del suo libro scrive: «Certo è che la chiave di lettura dell'opera di Pasolini è la sua morte violenta: una morte teorizzata, profetizzata e, alla fine, "esibita" come massima espressività».

nel 1965 sarà assolto per insufficienza di prove. Insomma, a partire dall'accusa infamante per i fatti di Ramuscello, la sua vita sarà "contaminata", nel senso sofocleo di "infettata" – piuttosto che in quello più propriamente linguistico di analogia, di incrocio o di *pastiche* tra più elementi, di ascendenza gaddiana, "segno" sotto cui lavora Pasolini (cfr. Zigaina, 1995, pp. 13-30) – da un infinito calvario di denunce, censure e sequestri dei suoi romanzi, del suo teatro e dei suoi film.

È difficile non cogliere la presenza nel nostro poeta-autore di un "fantasma sacrificale" che segna il suo ultimo destino, una «coazione del destino» (Pasolini citato in Naldini, 1999, p. LXXIII), come quella che lo aveva portato ad affrontare l'esperienza della borgata romana. Dice Lacan (1959-1960, p. 342) che «in fin dei conti, l'eroe della tragedia partecipa sempre dell'isolamento, è sempre fuori dai limiti, sempre proiettato in avanti e, di conseguenza, per qualche verso è staccato dalla struttura». Queste parole di Lacan non possono non far pensare che anche Pasolini si vedeva come "l'eroe della tragedia", isolato, fuori dai limiti imposti, proiettato sempre in avanti rispetto al proprio tempo (come tutti i grandi artisti) e quindi "staccato" dal sistema, dall'ordine sociale, che lo ha perseguitato fino alla sua morte.

La vita di Pasolini è stata incredibilmente romanzesca, drammatica e tragica. E anche – dopo la sua morte, quella morte così efferatamente violenta – leggendaria e mitica. Come un romanzo di avventure,[6] pieno di colpi di scena: sventure,

[6] Nel suo diario, *Quaderni rossi* (1946-1947), Pasolini scrive: «Vivevo avventure che mi toglievano il respiro: solo una minima differenza divideva la fantasia dalla realtà, ed io mi illudevo *sempre* che sarebbe bastato uno

trasgressioni, viaggi pericolosi, colpi di fortuna, amicizie importanti, amori contrastati o impossibili, accese polemiche, nemici indefessi, successi insperati, peregrinazioni esotiche, persecuzioni senza sosta e alla fine il riconoscimento internazionale. Dalla miseria più nera, dalla disoccupazione e dal disonore (quella dei primi anni a Roma) all'agio di un poeta, scrittore, critico e regista di successo, celebre nel mondo. Insomma, tra Stendhal e Flaubert, tra Conrad e il suo amatissimo Dostoevskij, modello e ispirazione per l'ultimo romanzo, *Petrolio* (1992), incompiuto e pubblicato postumo. "Una sorta di Rimbaud redivivo" lo definisce Vittorio Sereni alla fine degli anni Quaranta. Anzi, non solo Rimbaud, ma anche un po' Dino Campana o Oscar Wilde scrive in una lettera a Silvana Mauri (cfr. Pasolini, 1940-1975a, vol. 1, pp. 391-392).

«Ci senta un po' di eroismo» (Pasolini, 1940-1975b, p. 953) invoca Pasolini a Gianfranco Contini; «nel ritmo della mia vita che si fa leggenda», appunta nei *Quaderni rossi* (cfr. Naldini, 1999, p. C). Pasolini non è mai stato un uomo sereno, la sua "disperata vitalità", la sua indefessa, intensissima e appassionata attività lavorativa – «la leggendaria capacità lavorativa» la chiama Siti (1998a, p. XVII) –, retta dal fiume carsico di un raro talento, sono stati il senso della sua vita, ma una vita segnata da una "angoscia indicibile", da "profondo dolore" e da "un vero e proprio senso di disperazione".

Di tutto questo Pasolini era non solo consapevole, ma anche, in qualche modo, "connivente". C'era un'anima candida e pulita, in cui nella luce degli occhi castani ardeva il desiderio di morire, scrive nella poesia *Una disperata vitalità* (1964): «Tu scenderai

---

sforzo altrettanto minimo (una scrollata di spalle, un grido furioso) per entrare nel mondo stupendo dell'Avventura» (Pasolini, 1946-1947, p. 133).

nel mondo, / e sarai candido e gentile, equilibrato e fedele, avrai un'infinita capacità di obbedire/ e un'infinita capacità di ribellarti. /Sarai puro, / Perciò ti maledico» (Pasolini, 1964b, p. 264). È della purezza e candore e obbedienza di lui bambino che Pasolini sta parlando e della "maledizione" che è stata per lui l'omosessualità. Ebbene non sarebbe sbagliato forse interpretare le sue posizioni non solo polemiche o provocatorie, ma a volte anche paradossali (soprattutto espresse sui giornali e nei dibattiti), come una risposta al suo bisogno di ribellione e al suo desiderio di autopunizione da cui consegue una purificazione, come aveva scritto a proposito del suo Edipo. Per questo parlo di "connivenza" (senza alcuna accezione negativa).
Scrive Maraini:

> in fondo, dolorosamente, consideravi il tuo eros colpevole [...] e la tua vocazione omosessuale come illecita [...] hai avuto sempre dubbi feroci sulla tua sessualità indirizzata ai giovani corpi maschili e ritenevi che questa sessualità fosse meritevole di drastiche punizioni (Maraini, 2022, p. 84).

5. «Il mondo non mi vuole più e non lo sa»[7]

Zigaina, amico di gioventù,[8] testimonia, in una prospettiva ermeneutica e filologica, di quanto Pasolini abbia intessuto i suoi

[7] Frase scritta da Pasolini in calce a un foglio di carta gialla che presenta una sequenza inclinata di segni informali, disegnati col carboncino. Non è datato, ma, secondo Graziella Chiarcossi, sicuramente appartenente agli anni Sessanta, dopo il 1963.

[8] Quella di Pasolini con Zigaina è stata una grande amicizia. Scrive nella raccolta *La religione del mio tempo* (1961): «Nella camera da letto [...]/

scritti di profezie della propria morte e che la sua morte violenta sia stata da lui progettata, profetizzata e allusa «con assoluta lucidità e straordinaria consapevolezza» (Zigaina, 1989, p. 181), come dimostrano molti passi della sua opera (da Zigaina dettagliatamente analizzati), e che aveva come ultimo segno la creatività della morte, «la morte sacrificale come "nuovo fenomeno espressivo"» (*ivi*, p. 171). «Egli voleva la morte mitica dell'eroe», scrive Zigaina, «"perché solo la morte dell'eroe è spettacolo; e solo essa è utile" [...] anche perché l'idea della morte, come atto dirompente e creativo era fondato, in Pasolini, sulla fede nella realtà e nell'efficacia del mito» (*ivi*, pp. 7-8 che cita Pasolini, 1972, p. 275).
Così si esprime Giuseppe Bertolucci, riflettendo sulle «implicazioni della grande metafora di *Salò*» e non solo:

> Qualcuno ha poi voluto mettere nel conto di questo bilancio così disperatamente negativo anche l'evento della sua morte, penso al pittore Zigaina, grande e fraterno amico di Pier Paolo, che ha dedicato ben tre libri di indagini minuziose e di ricognizioni accurate (quasi ossessive) nel corpus artistico pasoliniano, alla ricerca di tutti gli innumerevoli e sorprendenti *segni* e *sintomi* anticipatori e premonitori, arrivando alla conclusione, inquietante, ma non arbitraria, che quella tragica fine fosse in tutto e per tutto una *morte annunciata*, se non, in gran parte, addirittura *programmata* (Bertolucci, 2011, p. 82).

Si rimane infatti perlomeno attoniti – anche per la sua sottile ironia come chiosa Zigaina – leggendo nell'ultimo romanzo consegnato da Pasolini (nel 1975, anno della sua morte), *La*

---

accanto al mio Zigaina, vorrei un bel Morandi, un Mafai, del quaranta, un De Pisis, un piccolo Rosai, un gran Guttuso» (Pasolini, 1961, p. 928).

Divina Mimesis, pubblicato postumo, che il protagonista, guarda caso uno scrittore, «è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso» (Pasolini, 1975, p. 1119).
L'ultima identificazione di Pasolini con Edipo è dunque quella che rimanda all'*Edipo a Colono* e alla sua morte. La morte dell'eroe civilizzatore, dell'eroe della tragedia, è sempre una morte violenta che diventa mitica. Pasolini, in una serie di pagine brucianti, si vede come la vittima privilegiata, come il simbolo di un martirio voluto e cercato (a proposito del linciaggio, si potrebbe pensare): «L'odio vuole la vittima, e la vittima è una», prefigura Pasolini (1964b, p. 1095) parlando di sé nel poemetto *La realtà* (1964). E ancora: «Guardo con l'occhio/di un'immagine gli addetti al linciaggio./ Osservo me stesso massacrato col sereno/coraggio di uno scienziato» (*ivi*, p. 1101). Una vocazione, in un certo senso, voluta o necessaria, come scrive nel Risvolto di *Poesia in forma di rosa*, non più ripubblicato, se non nei Meridiani:

> la vocazione a una "opposizione pura" come di chi per troppo amore, non possa poi in pratica "amare nessuno e non essere amato da nessuno" [...]. Sono momenti destinati necessariamente alla frammentarietà [...]: frammentarietà nel contingente biografico, ossia l'angoscia di una vera e propria persecuzione, attraverso mostruosi processi, e la regressione, conseguente, su posizioni predestinate da un profondo trauma iniziale, con l'annessa tentazione irrazionalistica e religiosa: e, infine, l'abiura di tutto un periodo della propria vita (Pasolini, 1999b, vol. II, p. 2440).

Pasolini non chiama la morte, non gioca con la morte, ma indubbiamente con tale pensiero ha convissuto tutta la vita, fin dalla sua infanzia, come racconta nei *Quaderni rossi*, quando

viene catturato in modo morboso e voluttuoso da un'illustrazione in cui si vedeva «un uomo riverso tra le zampe di una tigre» (Pasolini, 1946-1947, p. 135). Davanti a questa figura, dichiara: «Sentivo un brivido dentro di me come un abbandono. Intanto cominciavo a desiderare di essere io l'esploratore divorato vivo dalla belva» (*ibidem*). E ancora, da adolescente,

> affiorava espressamente il desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per gli altri uomini, di essere condannato e ucciso benché affatto innocente. Mi vidi appeso alla croce, inchiodato [...]. Quel mio pubblico martirio finì col divenire un'immagine voluttuosa e un po' alla volta fui inchiodato col corpo interamente nudo (*ivi*, pp. 136).

La lettura di Freud e di Jung (e forse anche di Lacan, che cita negli ultimi anni) gli hanno permesso di «mettere in atto un "processo di iniziazione nella realtà interiore"» che lo hanno portato a quello che Zigaina ha definito la funerea volontà di Pasolini nel «teorizzare la mitica funzione creatrice della morte» (Zigaina, 1989, p. 51). È difficile quindi non pensare che la morte violenta di Pasolini non si sia connessa ad una dimensione mitologica, rappresentando, Pasolini e la sua morte, l'unico vero mito contemporaneo del mondo intellettuale italiano.
Egli scrive:

> È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo e a cui attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i

> suoi momenti veramente significativi [...]. *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci* (Pasolini, 1972, p. 241).

Le parole del corifeo che concludono l'*Edipo re* di Sofocle non fanno che prefigurare le sue parole: «Perciò, considerando il giorno estremo nessun mortale dobbiamo stimare felice prima che abbia oltrepassato il termine della sua vita senza aver mai sofferto alcun dolore». Pasolini non è certo stato il primo e non sarà l'ultimo a teorizzare tale pensiero. Tra gli ultimi che mi è capitato di leggere, Stefan Zweig (1937, p. 280): «È sempre la morte a svelare il mistero più profondo della vita di un uomo». E Paul Auster (1985-1987, p. 253): «le circostanze a causa delle quali una vita cambia rotta sono talmente diverse che sembra impossibile esprimere il più cauto parere su un individuo prima che sia morto. La morte non è solamente l'unica vera arbitra della felicità (come diceva Solone), ma l'unico metro di giudizio della vita stessa».

«Comunque», scrive Stefano Agosti nell'introduzione al libro di Zigaina, «*la morte non è un incidente di percorso ma una costruzione*, che il Soggetto assume senza che questo comporti necessariamente partecipazione al livello cosciente» (Agosti, 1989, p. XXVI).

È così che Pasolini, amante del mito, diventa lui stesso un mito. Come sembra a lui stesso chiaro quando scrive: «Perché solo un poeta/Potrà sapere di dover morire!/Nostradamus domani registrerà/uno dei cento milioni di atti che preparano/la tua incoronazione, il tuo martirio» (Pasolini, 1964b, p. 1153).

Ritroviamo insomma nell'*Edipo re* di Pasolini le dinamiche e gli eventi stessi di un'autobiografia imposta, voluta e costruita: il complesso edipico, il reietto, il capro espiatorio, il senso di colpa, l'autopunizione e il martirio finale purificatore – «paura e

bisogno di farmi perdonare» (cfr. Siti, 1998b, p. CXXIX) scriverà in *Divina Mimesis*[9]. Perché mai altrimenti, avrebbe sentito il bisogno e l'urgenza di girare l'ultimo episodio del film, quello legato all'*Edipo a Colono*? Se non per raccontare la vita di un poeta perduto, che si punisce e che poi muore?

L'Edipo di Pasolini è un "personaggio potente", un personaggio universale ma anche irripetibile e unico, l'unico che ha ucciso suo padre e sposato sua madre e in cui si identifica l'autore, anch'egli personaggio potente di tutta la sua opera e soprattutto dei suoi versi. Questo film può essere letto – più di tutti gli altri, credo – sotto il segno di un'autobiografia e di un autoritratto segreti. Segreti perché Pasolini, in tutte le parole che ha speso per parlare di questo film, ha sempre e solo evocato ciò che era già evidente: il complesso di Edipo. Prudenza, pudore, vergogna o rimozione gli hanno forse impedito di parlare delle altre istanze psichiche, soggettive, ma anche reali, che la storia di *Edipo re* rappresentava per lui e che qui ho testimoniato attraverso le sue lettere e la sua opera, oltre che nei commenti di altri letterati e amici.

Non si può quindi non trovare rivelatrice una riflessione di un suo importante studioso, Walter Siti (1998b, p. LXXII): «Pasolini crede che solo il desiderio sia puro; inconsciamente esige d'essere perseguitato perché la punizione gli garantisce la colpa e la colpa gli garantisce il desiderio – dunque solo l'essere punito, in ultima analisi, gli garantisce la purezza». È evidente

[9] Il passo intero, citato da Siti: «venuto da regioni così difformi, io/sempre disperatamente anticonformista (lo sanno cani e porci) / ero, in fondo, conformista – mi difendevo così, povera anima – /ma di un conformismo fatale che era, infine, paura e bisogno di farmi perdonare» (Pasolini citato in Siti, 1998b, p. CXXIX).

come in queste parole emerga – nel conflitto tra coscienza e inconscio – il tema principe dell'opera e della vita di Pasolini: colpa, punizione, persecuzione, desiderio, purezza, o meglio autopurificazione, con cui, a mio avviso, non si può non leggere e comprendere in modo completo il suo *Edipo re.* Basta pensare al verso 99 della tragedia di Sofocle e alla domanda di Edipo: «Con quale purificazione? Qual è la natura del male?». E riprendere (già citato) quello che Pasolini aveva detto a proposito di Edipo: «Diventando cieco, attraverso l'autopunizione, e quindi attraverso una certa forma di purificazione, raggiunge la dimensione dell'eroismo, della poesia» (Naldini, 1989, p. 316).
Non è proprio Edipo infatti, solo lui, che, compresa la propria colpa (di cui era totalmente inconsapevole), diventa il capro espiatorio da allontanare e mandare in esilio per salvare il suo popolo dalla peste? Non è proprio Edipo che accetta la punizione e l'esilio, pur non essendo colpevole, in quanto del tutto ignaro? Pasolini si sentiva colpevole per la propria omosessualità e per i fatti di Ramuscello, perché così la società di allora lo accusava, senza scampo.
Adesso potremmo comprendere quella frase pronunciata da Edipo nel finale della parte del film dedicato alla messa in scena della tragedia di Sofocle e che tanto lo incuriosiva: «Ora è tutto chiaro, voluto, non imposto, dal destino». La questione però è che questa frase non si trova nella tragedia di Sofocle, c'è solo il primo verso, ripetuto in modo simile in due momenti, al verso 754 e 1182: «Ahimè, ora è tutto chiaro...» poi continua in modo diverso in entrambi i casi.[10] Non sarebbe la prima volta che

[10] Il verso 754 così continua: «O donna, chi ha riferito a voi questa notizia?». Il verso 1182 così continua: «O luce, ch'io ti veda per l'ultima volta,/ io che sono nato da chi non dovevo nascere,/ io che mi sono unito con chi non

Pasolini si sbaglia, ricorda male o compie un lapsus vero e proprio[11]. In questo caso, parafrasando in qualche modo Sofocle, si inventa una frase che nella tragedia non c'è e che dichiara oltretutto di averla tradotta letteralmente lui stesso, lasciandola «così perché la trovo stupendamente bella e poetica, anche se incomprensibile».

È impossibile per noi sapere di più. Ma l'ipotesi che qualcosa premeva per emergere e che le vie misteriose dell'inconscio lo hanno portato a formulare come sofoclea un'affermazione che nel testo di Sofocle non esiste, non è forse del tutto peregrina. È qualcosa che lo riguarda profondamente, che lo scagiona e lo assolve, occultandone l'intima provenienza: io ho fatto di tutto per evitare il mio destino di omosessuale, per non commettere il peccato, ma questo è il mio destino, a cui non posso che adeguarmi, come Edipo.

Infatti «voluto, non imposto, dal destino» non può che essere una reinterpretazione di Pasolini stesso, un processo inconscio di "spostamento" che lo porta ad affermare: lo ha scritto Sofocle, non io. Tale espressione suggerisce che, al momento della consapevolezza finale, Edipo non sia solo un passivo strumento del destino, ma che sorga un elemento di volontà personale nella sua accettazione. Pasolini potrebbe voler sottolineare che, anche di fronte a un destino ineluttabile, Edipo giunge a un punto in cui accetta volontariamente ciò che è destinato a compiersi. In

---

dovevo unirmi,/ io che ho ucciso chi non dovevo uccidere» (Sofocle, ed. 2009).

[11] A proposito di un evidente lapsus, basti pensare all'intervista rilasciata sul set di *Salò* a Gideon Bachman, integralmente presente nel documentario di Giuseppe Bertolucci, *Pasolini prossimo nostro* (2006), in cui Pasolini parla dell'«istinto di morte di Marx», invece che di Freud (tradotto meglio con pulsione di morte).

questa interpretazione il destino non è visto come una forza completamente esterna che sovrasta e domina Edipo, ma come qualcosa che può essere riconosciuto e accettato. La volontà di Edipo diventerebbe così parte integrante del compimento del suo destino – e di quello di Pasolini, «di chi deve farsi perdonare un'antica colpa» (Pasolini, 1975, p. 1082), prendendo coscienza – in una dimensione più propriamente psicoanalitica – di ciò che non conosciamo o non vogliamo conoscere di noi stessi:

> la cosa di Sofocle che mi ha ispirato di più: il contrasto tra l'ingenuità, l'ignoranza totale e l'obbligo di conoscere [...]. Quando Edipo arriva a capire non gli serve più. Certo ci si potrebbe sempre trastullare con l'ipotesi che se Edipo non fosse stato così fatalmente innocente e inconsapevole, se fosse stato un intellettuale e per prima cosa avesse cercato la verità, forse avrebbe potuto modificare la realtà (Pasolini, 1992, pp. 112-113).

Superando la «coazione del destino» e quel «terrore edipico» nei confronti della verità.

Bibliografia

Agosti, S. (1989), *"Ebbro d'erba e di tenebre"*, in Zigaina (1989).

Auster, P. (1985-1987), *Trilogia di New York*, tr. it., Einaudi, Torino 2004[2].

Bertolucci, G. (2011), *Cosedadire*, Bompiani, Milano.

Eliade, M. (1963), *Mito e realtà*, tr. it., Borla, Roma 1993.

Freud, S. (1916), *Una difficoltà della psicoanalisi*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. VIII.
Id. (1925), *Alcune aggiunte d'insieme alla "Interpretazione dei sogni"*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. X.
Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino, 12 voll.
Gérard, F. S. (1981), *Pasolini ou le Mythe de la Barbarie*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.
Ginzburg, N. (1970), *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano.
Guidorizzi, G. (a cura di) (2023), *Edipo. Il gioco del destino*, la Repubblica, Milano.
Lacan, J. (1959-1960), *Il seminario. Libro VII, L'etica della psicoanalisi*, tr. it., Einaudi, Torino 1994.
Id. (1960-1961), *Il seminario. Libro VIII. Il transfert*, tr. it., Einaudi, Torino 2008.
Id. (1962-1963), *Il seminario. Libro X. L'angoscia*, tr. it., Einaudi, Torino 2007.
Maraini, D. (2022), *Caro Pier Paolo*, Neri Pozza, Vicenza.
Mazzotta, M. (2023), *Les mondes libérés et magiques de Max Ernst. Entre histoire, littérature et mythe*, in Ead., Pech, Rousseau (a cura di) (2023).
Ead., Pech, J., Rousseau, P. (a cura di) (2023), *Max Ernst, Mondes magiques, monde libérés*, Hazan, Vanves.
Murri, S. (1994), *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro Cinema, Milano.
Naldini, N. (1986), *Cronologia*, in Pasolini (1940-1975a).
Id. (1989), *Pasolini. Una vita*, Einaudi, Torino.
Id. (1999), *Cronologia*, in Pasolini (1999a).
Pasolini, P. P. (1940-1975a), *Lettere*, 2 voll., Einaudi, Torino 1986.
Id. (1940-1975b), *Le lettere*, Garzanti, Milano 2001.
Id. (1946-1947), *Quaderni rossi*, in Id. (1998), vol. I.

Id. (1958), *L'usignolo della chiesa cattolica*, in Id. (2003), vol. I.
Id. (1961), *La religione del mio tempo*, in Id. (2003), vol. I.
Id. (1964a), *Una visione del mondo epico-religiosa*, in Id. (2001), vol. II.
Id. (1964b), *Poesia in forma di rosa*, in Id. (2003), vol. I.
Id. (1967a), *Perché quella di Edipo è una storia*, in Id. (1967b).
Id. (1967b), Edipo re*. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1967.
Id. (1967c), Edipo re, intervista di Jean-André Fieschi, in Id. (2001), vol. II.
Id. (1967d), *Pier Paolo Pasolini e l'autobiografia. Intervista con Marisa Rusconi*, in *Sipario*, n. 258, pp. 26-27.
Id. (1971a), *Trasumanar e organizzar*, in Id. (2003), vol. II.
Id. (1971b), *Pasolini recensisce Pasolini*, in Id. (1999b), vol. II.
Id. (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.
Id. (1974), *Interrogativi*, in Id. (2001), vol. II.
Id. (1975), *La Divina Mimesis*, in Id. (1998), vol. II.
Id. (1982), *Il sogno del centauro*, tr. it., in Id. (1999a).
Id. (1991), *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Roma.
Id. (1992), *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma.
Id. (1998), *Romanzi e racconti*, 2 voll., Mondadori, Milano.
Id. (1999a), *Saggi sulla politica e la società*, Mondadori, Milano.
Id. (1999b), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., Monadodri, Milano.
Id. (2001), *Per il cinema*, 2 voll., Mondadori, Milano.
Id. (2003), *Tutte le poesie*, 2 voll., Mondadori, Milano.
Segre, C. (1999), *Vitalità, passione e ideologia*, in Pasolini (1999a), vol. I.

Siti, W. (1998a), *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pasolini (1998), vol. I.
Siti, W. (1998b), *Descrivere, narrare, esporsi*, in Pasolini (1998), vol. I.
Sofocle (ed. 2005), *Edipo re*, tr. it., Feltrinelli, Milano.
Id. (ed. 2009), *Edipo re*, tr. it., Mondadori, Milano.
Trevi, E. (2023), *La casa del mago*, Ponte alle Grazie, Milano.
Zigaina, G. (1989), *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio, Venezia.
Id. (1995), *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 2005².
Zweig, S. (1937), *Magellano*, tr. it., Garzanti, Milano 2020.

Abstract

Pier Paolo Pasolini's *Edipo re*: between Myth and Autobiography

Pasolini's film, *Oedipus Rex*, is a work that combines the author's love and concern for myth and psychoanalysis, also highlighting the interpenetration between Greek tragedy and a 'secret' autobiography. In this film Pasolini *is* Oedipus, he stages his own Oedipus complex, as is evident in the prologue and reiterated in all of his interviews. Less evident and conscious, in the intertwining of art and the unconscious, are other identifications with the figure and fate of Sophocles' *Oedipus*. These concern subjective psychic istances but also painfully real: Pasolini, like Oedipus, feels pointed out as an outcast and proscribed, persecuted by incessant lynching, condemned to become a scapegot, oppressed by a strong sense of guilt, and forced into self-punishment. Finally, like *Oedipus at Colonus,* he rises purification.

Keywords: Autobiography; Cinema; Myth; Pasolini; Unconscious.