

Salvatore Francesco  
LATTARULO  
(Università „Aldo Moro” di Bari)

**Cristo si è fermato a Timișoara:  
un film di Andrei Ujică sul Vangelo  
di Pier Paolo Pasolini**

**Abstract:** (Christ stopped in Timisoara: a film by Andrei Ujica about *The gospel* by Pier Paolo Pasolini) The essay investigates the relationship between Pier Paolo Pasolini and Romania in relation to film production and the ethnomusical interests of the Italian artist and intellectual. The first part analyses some passages of the screenplay of *Oedipus Rex* from the point of view of the use made of ancient Romanian folk melodies, probably known during a trip by the director to the Balkan land. Pasolini's Romanian tour to set *Oedipus Rex* is linked to the *Sopraluoghi in Palestina*, a reportage on the Holy Land in preparation for the feature film *The Gospel According to Matthew*. This work by Pasolini is the inspiration for a film by filmmaker, born in Timișoara, Andrei Ujică, which is discussed in the second part of the paper.

**Keywords:** *Timișoara, ethnomusicology, Romanian folklore, cinematography, travel.*

**Riassunto:** Il saggio indaga il rapporto tra Pier Paolo Pasolini e la Romania in relazione alla produzione cinematografica e agli interessi etnomusicali dell'artista e intellettuale di sangue friulano. Nella prima parte si analizzano alcuni passaggi della sceneggiatura dell'*Edipo re* sotto il profilo dell'utilizzo che viene fatto delle antiche melodie popolari rumene, verisimilmente conosciute durante un viaggio del regista in terra balcanica. Il tour rumeno di Pasolini per ambientarvi l'*Edipo re* viene messo in rapporto con i *Sopraluoghi in Palestina*, un reportage sulla Terrasanta di preparazione al lungometraggio *Il Vangelo secondo Matteo*. A questo lavoro di Pasolini si ispira una pellicola del cineasta di Timișoara, Andrei Ujică, di cui si discute nella seconda parte del contributo.

**Parole-chiave:** *Timișoara, etnomusicologia, folklore rumeno, cinematografia, viaggio.*

## 1. Pasolini e Timișoara.

Credo che parlare di Pier Paolo Pasolini, quando ancora non si è attenuata del tutto l'eccezionale eco delle celebrazioni per il centenario della nascita, in un convegno internazionale sui diversi intrecci culturali e linguistici nell'area dell'Europa romana organizzato a Timișoara possa voler dire tornare a stretto giro a rendere omaggio a una poliedrica figura di intellettuale che proprio di recente la stessa città bagnata dalle acque del fiume Timiș gli ha tributato. Tra il mezzo maggio e la fine luglio del 2022, un secolo dopo la morte dello scrittore e cineasta emiliano, si è infatti tenuta nel Museo Nazionale del Banato di Timișoara una mostra fotodocumentaria e ipermediale per ricordare il tondo anniversario, un'occasione importante per la città ospitante che ha fatto da apripista al calendario degli eventi della Capitale europea della Cultura 2023:

Timișoara racchiude in sé molti tratti diversi: città romena, dove i banateani si mescolano agli olteni, moldavi e transilvani; ma anche città serba, ungherese, italiana, tedesca, macedone, ebrea, armena, bulgara; città austro-ungarica, ma che porta anche i segni e i lasciti dell'Impero ottomano; città industriale, ma anche polo di riferimento agricolo e, infine, città di servizi avanzati. A partire da questa identità plurale è nata l'idea di una mostra che metta al centro l'ecletticità di Pier Paolo Pasolini, accostando la sua figura, in maniera del tutto inedita, alla città romena.

<Pasolini è stato scrittore, saggista, giornalista, regista, appassionato di calcio, politico impegnato; era scomodo, irriverente, geniale, immaginifico, una persona poliedrica nello stile, nel carattere e negli umori. Tutti tratti che appartengono anche al tessuto di Timișoara: sono queste parole a introdurre la mostra>. E ancora: <Le periferie investigate da Pasolini nell'Italia degli anni Sessanta sono le stesse ritrovabili adesso in Romania; le sue critiche costruttive al consumismo sono un viaggio nel tempo che rendono attuale il messaggio di PPP adesso, nel 2022, proprio in Romania, proprio a Timișoara>. (“Cinemazero”, 13 maggio 2022).

Il titolo della rassegna promossa dalla Società Dante Alighieri e dall'Associazione Culturale Fucina Italica Francesco Grisellini di Timișoara, in partenariato con Cinemazero e Cineteca di Bologna, *Uno sguardo sul futuro (O privire spre viitor)*, ha semanticamente rappresentato in filigrana un'ardita provocazione, se si considera che Pasolini è stato un nostalgico custode di un passato rimosso nella coscienza comune dello scialbo e uniforme presente dei nostri giorni, oggetto di una sorta di amnesia collettiva contro cui egli ha combattuto una strenua e disperata lotta, tanto da autodefinirsi emblematicamente “una forza del passato” nella notissima lirica *10 giugno* delle *Poesie mondane* incluse nella raccolta *Poesia in forma di rosa* del 1964 (Pasolini 1993, 618).

E tuttavia, quella intitolazione declinata al ‘futuro’ puntava a sottolineare l'intramontabile attualità della testimonianza dell'intellettuale impunemente assassinato quasi mezzo secolo fa che ha saputo guardare con profetica anticipazione e occhio lungimirante alle profonde metamorfosi in atto nel nostro tempo e alle inquietanti prospettive che lo attendevano. Proprio la storia del mondo rumeno sciorinatasi nell'ultimo scorcio del Novecento, caratterizzata da radicali rivoluzioni politiche e sociali, funge per lui da esemplare *pattern* per riflettere sull'apocalisse dell'*ethos* arcaico. Si vedrà appunto a breve come la Romania ha assolto per Pasolini al ruolo di terra insieme di culto e di ricezione della sua opera. In particolare, il banco di verifica sarà il cinema, l'arte scoperta tardivamente dall'autore con l'entusiasmo del neofita e prescelta nella fase terminale della sua carriera per indagare le ansie e le utopie dell'umana specie. La macchina da presa diventa a un certo punto nel suo caso il mezzo tecnico più immediato e autentico per descrivere la realtà, per gettare su di essa precisamente uno ‘sguardo’ — a voler riprendere la prima parola tematica della citata mostra di Timișoara — penetrante e interrogante.

## 2. Il viaggio di Pasolini in Romania.

Nei colloqui sul cinema con il critico inglese Jon Halliday affiora una dichiarazione di Pasolini assai significativa ai fini del tema che si intende trattare in questo intervento:

Inizialmente avevo pensato di girare *Edipo* in Romania, per cui feci un viaggio di ricognizione in cerca di luoghi adatti. Ma non andò bene. La Romania è un paese moderno, le campagne si trovano in piena fase di industrializzazione; stanno distruggendo tutti i vecchi villaggi con le case di legno, ormai non resta quasi più niente. Perciò abbandonai l'idea di girare il film lì [...] (*Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in Pasolini 1999, 1366).

Il film ispirato all'omonima tragedia di Sofocle viene realizzato dal regista bolognese tra la primavera e l'estate del 1967. Il viaggio in Romania di cui Pasolini parla a Halliday va dunque verisimilmente collocato nei mesi immediatamente precedenti a quel lasso temporale. Proprio nel 1967 sale alla guida della nazione balcanica Nicolae Ceaușescu che attua una politica di indipendenza dal regime di Mosca, che l'anno successivo invaderà la vecchia Cecoslovacchia. Mi limito qui a ricordare che alla vita del dittatore rumeno Andrei Ujică ha dedicato nel 2010 il docu-film della durata di oltre tre ore *L'Autobiografia di Nicolae Ceaușescu*, dove "the man who ruled Romania for so long returns als a specter" (White 2011, 66).

Nel suo tour perlustrativo nella ex repubblica socialista Pasolini constata con i propri occhi gli effetti del regime instaurato da Ceaușescu, che per smarcarsi appunto dal giogo dei cugini sovietici mette mano a un piano di industrializzazione forzata del paese, seguendo il solco già tracciato dal suo predecessore, Gheorghe Gheorghiu-Dej. L'avanzata capillare delle fabbriche comporta un sostanziale impoverimento del tessuto rurale di cui non sopravvivono, all'epoca del giro esplorativo di Pasolini, che labili vestigia. Il cineasta osserva così da vicino l'eclisse di quell'arcaico mondo contadino, da lui pervicacemente sempre avvertito come un originario eden perduto in seno alla deplorata civiltà neocapitalistica. Il fatto è che la fine del mondo agrario assume in questo caso tratti più inauditi se si tiene a mente che il contesto di questa sorta di 'genocidio culturale' non è l'opulenta società borghese bensì la collettività comunista che si proponeva di abbattere lo spaventoso gigante del progresso economico.

Ebbene, la rapida diagnosi di Pasolini a margine del suo viaggio di lavoro in Romania è la stessa che presiede alla sua peregrinazione in Palestina di due anni prima al fine di ambientarvi le scene della vita di Gesù. E proprio all'intensa e problematica lavorazione di questo film, forse il più rappresentativo, anche per l'altezza del soggetto, dell'intera cineteca dell'artista di sangue friulano che si rivolge la pellicola di Ujică che costituisce l'approdo della presente comunicazione e di cui si parlerà più diffusamente tra un po'.

Attraversando i luoghi della predicazione di Cristo l'autore dei *Ragazzi di vita* ha modo di osservare la medesima trasformazione del paesaggio che circa un biennio dopo gli si parerà dinanzi alla vista percorrendo le strade della nazione rumena. Anche la Palestina si rivela per lui deludente quale set per ospitare la sua idea di cinema, in cerca di ipotetici fondali ancora incontaminati dall'aggressione violenta della modernità che omologa e occidentalizza angoli del pianeta che egli si è illuso di trovare perennemente addormentanti e sigillati in un'era remota della storia. Israele non ha più nulla di quanto può avere ancora la forza di evocare la brulla terra di Galilea adesso invasa dal cemento, dal traffico motoristico, da locali alla moda e da una gioventù che vestendo blue jeans e bevendo coca cola esibisce quali nuove stimmate del secolo breve i marchi unici della colonizzazione culturale del colosso statunitense. Si attua così nell'immaginario pasoliniano un'inattesa saldatura tra la Palestina e la Romania i cui paesaggi si offrono al suo sguardo disincantato stretti dalla morsa soffocante della modernità imperante che ha annichilito il fascino magico di una natura millenaria. Esaminate sotto questa prospettiva unificante le alture del Golan e le catene montuose dei Carpazi sono per analogia accomunate da una identica sorte che le rende ormai artisticamente impoetiche, cinematograficamente sterili.

Accantonata l'opzione rumena, il fondale dell'*Edipo* di Pasolini sarà allora per lo più il Marocco degli insediamenti sahariani e delle antiche piste carovaniere di Ait-Ben-Haddou, Ouarzazate e Zagora, salvo allestimenti complementari nel Lodigiano e in alcune vie e piazze della città natale del poeta. Ciononostante, la preponderante africanizzazione della scenografia di *Edipo re* non esautora del tutto dalle atmosfere del primo vero lungometraggio a colori del regista la cultura rumena, che, se non sul piano visivo, è recuperata a livello acustico. Nella citata conversazione con Halliday, infatti, Pasolini puntualizza di aver introdotto nella colonna sonora della pellicola incentrata sulla dolorosa vicenda del figlio di Laio "musica popolare rumena". Pur rinunciando ad acclimatare il film nella nazione neolatina

in compenso — aggiunge il regista — trovai certi motivi popolari che mi piacquero moltissimo perché erano estremamente ambigui: qualcosa a mezza via tra i canti slavi, quelli greci e quelli arabi, indefinibili: è improbabile che uno che non possieda una conoscenza specifica riesca a localizzarne l'origine; sono un po' fuori della storia. Poiché intendevo fare dell'*Edipo* un mito, avevo bisogno di musica che fosse storica, atemporale (Pasolini 1999, 1366).

Nella commistione di idiomi che Pasolini ricava dall'ascolto delle canzoni folk del paese danubiano spicca la presenza di accenti slavofoni che sono una delle tracce più cospicue di quel variegato impasto linguistico che è il romeno. L'autore fornisce pertanto una interpretazione innanzitutto filologica di questi antichi ritmi. Eppure, a lui poco interessa un approccio scientifico con simili componenti musicali bensì vi si accosta con la sua personale sensibilità estetica che gli permette di trovare una chiave di lettura congeniale al suo disegno filmico: adattare all'immagine una colonna sonora che in quanto ibrida e mescolata richiami l'eternità del paradigma mitico, il suo sottarsi

a ogni delimitazione cronologica. È allora nei ritmi incomprensibili a un orecchio profano del repertorio tradizionale rumeno che l'artista ritrova quell'originario spirito primitivo che invece per lui è scomparso nel non più vergine profilo paesistico della leggendaria patria di Dracula. Rispetto alla verificata impraticabilità ambientale dell'idea iniziale del film, la musica diventa così una forma di risarcimento e di riscatto dell'immagine.

È appena il caso di ricordare quanto per Pasolini la componente melodico-strumentale, da quella classica a quella folcloristica, sia nella sua originalissima concezione di cinema non meno evocativa e determinante della componente pittorico-visuale. Basterà isolare adesso alcune parti del testo della sceneggiatura dell'*Edipo re* per farsene un'idea puntuale e concreta. Qui l'elemento fonico è di estrema rilevanza ai fini della semantica drammaturgica. In esso risiede implicitamente il senso profondo dell'esito scenico: la perdita della vista dell'eroe eponimo con cui il dramma si chiude, un epilogo fatalmente inscritto nella parabola del protagonista, comporta che quest'ultimo si affidi esclusivamente all'altro organo conoscitivo per elezione dell'essere umano, cioè l'udito. Edipo non potrà più guardare con i propri occhi la realtà del mondo ma dovrà limitarsi ad ascoltarne la voce. Ecco, dunque, che il flauto diventa nella riscrittura pasoliniana l'attributo inseparabile del decaduto re orbo che vagherà senza meta lungo strade solitarie e polverose. Al modo di una premonizione, il vecchio mandriano di Corinto che, all'inizio del film, ne scopre il corpicino abbandonato coi piedi legati è così descritto:

I suoi occhi allegri di suonatore, sprizzano allegria, sfida e graziosa indisciplinazione. L'anziano suona serio il suo strumento, uno strumento rozzo e strano, che suona vera musica, popolare, di allora e di sempre: la musica del mito della terra. (Pasolini 2020, 362).

Più avanti ritroviamo Edipo, ragazzo, che pranza dentro la reggia di Corinto mostrando un aspetto mesto e sconsolato:

È a tavola, coi genitori, coi servi intorno che vengono e vanno coi piatti, e con un suonatore, che ora suona uno strano strumento, che ronzia come una cicala, in una musica sempre uguale, barbarica buffa e offensiva

MUSICA POPOLARE DELL'AEDO. (Pasolini 2020, 372).

Quasi presago delle sue pene future, il giovane scaccia brutalmente il rapsodo ("Piantala con questa tiritera, vuoi farci diventare tutti matti, somaro!"); quindi la sceneggiatura avverte:

Il suonatore schiva il colpo, e la smette subito con quel suo straordinario strumento.

Gli altri suonatori si guardano e attaccano volenterosi con una canzone da ballo molto allegra. (Pasolini 2020, 372).

Ci spostiamo così nel santuario di Delfo, nel cui spazio interno si leva

il frastuono delle musiche popolari che risuonano ora qua ora là, sembrano il segno della vera realtà del mondo, che a Edipo ora è sfuggita.

SUONO DI ORCHESTRE POPOLARI. (Pasolini 2020, 380).

Il valore profetico di queste sonorità è enfatizzato ancora nella didascalia della scena successiva:

Portate dal vento giungono dal santuario più forti le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi. (Pasolini 2020, 381).

Nella scena ventiquattresima, dopo che in una osteria di Tebe Edipo ha incontrato dei malviventi che lo hanno derubato dei suoi denari “all’ispirato suono dei flauti e delle ciaramelle” (Pasolini 2020, 384), il viandante rapinato si aggira tra palmeti, ignaro del domani, trascinandosi inconsciamente verso la sua rovina:

SUONO DI UNO STRUMENTO O DI UN CANTO LONTANO.

La musica strana che risuona in tutto quel silenzio, dà all’ora l’aria del miracolo: è la solita musica popolare antica, simile a quella dei negri, che obbedisce ad altre regole che le nostre. L’immensità dell’orizzonte ne è misteriosamente invasa. Mette addosso insieme piacere e terrore: rende insieme più piccolo e immensamente più grande, più familiare e più disumano, quel lungo tratto di strada nel deserto.

A lungo Edipo cammina, come attratto da quel canto.

Finalmente arriva in un punto dove la strada costeggia il fiume.

Si intravede tra le canne una barca. Chi canta e suona, di spalle, è un vecchio. (Pasolini 2020, 387-388).

È il preannuncio dell’incontro con Tiresia tra le campagne nei dintorni di Tebe, preceduto da una melodia flautata che si sparge nell’aria e che induce Edipo a cadere in terra con le orecchie protese “come se fosse il suono di una funzione sacra”. Quindi:

VOCE INTERIORE DI EDIPO Canta, ma non canta di sé. Qualcuno gli ha dato l’incarico di cantare, è cieco, è cieco, è cieco, qualcuno gli ha dato l’incarico di vedere, in questi giorni, in queste notti della sua città... È per gli altri che canta, è degli altri che canta, è per me canta, è di me che canta. [...] *Io ascolto ciò che è al di là del mio destino.* (Pasolini 2020, 396).

Appena appresa l'empia verità sulle sue origini, Edipo riceve "il flauto che fa tornare le cose nelle regole, che codifica lo scandalo" e si allontana esitante finché, dopo un lungo indugio, ne porta l'oncia alla bocca:

Ed ecco che ora Edipo suona — mendicante cieco, profeta — ancora faticosamente e puerilmente, una melodia, la melodia della sua infanzia, la melodia del misterioso canto d'amore di Tiresia, la melodia che è prima e dopo il destino. (Pasolini 2020, 440-441).

L'indovino aulista non vedente è allora un prolettico doppio di Edipo, che dopo essersi forato le pupille erra in una periferia di una moderna città industrializzata nella luce di un sole di cui può solo percepire il tepore. Il brusco trapasso dall'antichità alla modernità comporta anche una variazione del registro melodico, che si aggiorna sullo spartito dei canti della resistenza, conservando pur sempre le sue matrici 'democratiche', mescolato e attutito dal sottofondo dei rumori urbani. L'ancestrale verginità del canto genuino dei figli della terra cede, nell'era e nell'ora del progresso e dello sviluppo, il passo alle nuove inquietanti sirene dell'inquinamento acustico:

E Edipo dà fiato al suo flauto.

Stavolta la melodia è quella di un canto della rivolta popolare, della lotta partigiana: ed è esso che, misteriosamente commovente, sembra dare un senso a tutto quello che c'è intorno: al passaggio degli operai, al traffico vicino e lontano, ai gruppi di gente del popolo che aspetta gli autobus a quelle fermate lontane. [...]

E Edipo è perduto, intento a suonare sul suo flauto, la musica che è la significazione di quelle cose. (Pasolini 2020, 444).

### 3. Le musiche rumene dell'*Edipo re*.

La fonte delle sonorità balcaniche dell'*Edipo* di Pasolini è verisimilmente un'antologia della musica popolare rumena (*Antologia muzicii populare românești*) edita dalla Electrecord, una casa discografica statale di Bucarest, nel 1963 (poi 1977), con la curatela del musicografo Tiberiu Alexandru. Per la precisione si tratta dei dischi IV e V del secondo volume. Non è chiaro come Pasolini sia venuto in possesso dell'album. Cosmin Nicolae ipotizza che l'*Antologia* rientrasse tra i souvenir regalati, secondo le usanze locali, a turisti d'eccezione in segno di accoglienza e ospitalità (Nicolae 2020). Ma non si può escludere che lo scrittore l'abbia acquistata in uno dei tanti bazar del posto. L'elenco completo dei titoli, con la corrispondente traccia sonora, è consultabile sul sito online *Les lettres volées*, una piattaforma informatica curata da un'équipe coordinata da Anès Vinas di docenti universitari e liceali costituitasi nel 2010 allo scopo di setacciare e divulgare materiali umanistici rari di varie epoche e latitudini.

L'inventario dei testi sonori mostra la prevalenza accordata al repertorio caratteristico rumeno rispetto ad altri generi musicali, dal classico mozartiano all'esotico giapponese e indonesiano (Vinas 2015). Gli inserti musicali si coniugano

con gli aspetti coreografici del folklore rumeno, quali, per fare un solo esempio, il *calușul*, un tradizionale ballo primaverile sfruttato dal regista per i festeggiamenti delle nozze incestuose tra Edipo e Giocasta. A questo rituale tersicoreo, protetto dall'Unesco come patrimonio immateriale dell'umanità, si attribuiva il potere di guarire e proteggere dal male. Tale proprietà terapeutica della danza ben si addice al frangente della trama del film: l'inconsapevole unione carnale tra madre e figlio farà scoppiare una tremenda pestilenza a Tebe che ne decimerà la popolazione.

Ci si soffermerà ora a titolo meramente dimostrativo soltanto su alcune delle audio-clip della scheda sonora della pellicola proponendo per ciascuna un breve commento.

*La canzone del solstizio d'inverno (Juni Cu Juni Se-ntilniara, Colinda Colindatorilor)* accompagna in sottofondo una delle prime scene del lungometraggio, l'episodio clou della consegna del neonato, esposto da Laio, al re di Corinto Polibo che lo riceve dalle mani del pastore che lo ha appena ritrovato sul monte Citerone. Si tratta di un atto di nascita che ben si sposa con l'evento di un'altra venuta al mondo, quella del Messia, che nel calendario cristiano si commemora alla fine di dicembre. La scelta dei brani natalizi, propriamente delle *colinde romanesti*, stornelli legati a primordiali riti agresti di fecondità e abbondanza con cui si allontanava il maligno, non è dunque casuale, istintiva, ma consapevole e scrupolosa in quanto tematicamente connessa con il momento fatale del venire alla luce di Edipo che Polibo, ancora ignaro del suo atroce destino, definisce più volte con infausto auspicio "figlio della fortuna" (Pasolini 2020, 364, 365), cioè futuro successore sul suo trono. Il carattere magico-superstizioso di questi canti rumeni anticamente intonati tra Natale e Capodanno a scopo apotropaico risuona così sinistramente beffardo per chi conosce la storia dell'infelice re di Tebe perseguitato sin dall'origine da un demone avverso il cui influsso malefico non può essere scacciato dal suo cammino da nessuna melodia. Tant'è che nel ciak immediatamente successivo, mentre il patrigno Polibo, toltasi la corona, prende con sé il trovatello dai piedi gonfi per presentarlo alla regina consorte, le note di un lamento funebre rumeno (*Semnal funebru*) modulate su un assolo di tromba preconizzano l'epilogo luttuoso della vicenda.

A seguire, arie trenodiche si levano da un coro di bocche femminili per introdurre l'arrivo davanti alle mura della città di Polibo che sulla groppa di un asinello reca per i suoi sudditi quello che chiama un dono divino ("sono stati proprio gli dei che ce l'hanno mandato!", Pasolini 2020, 367). Si tratta perciò di un illusorio ingresso trionfale a Corinto sul quale viceversa le armonie rumene allungano ombre funeste. La *Canzone dell'alba (Cântecul zorilor)* inserita da Pasolini nell'impasto sonoro di questo spezzone cruciale della pellicola ai fini degli sviluppi venturi del plot è un tipico compianto funerario di tradizione rumena. "I canti romeni della sepoltura, noti con il nome generale di *ale mortului* (<canti del morto>) — spiega Dan Octavian Cepraga, docente di letteratura rumena nell'ateneo padovano —, sono eseguiti coralmente, a volte con tecnica antifonica, da gruppi di donne, composte da tre o più lamentatrici esperte del repertorio funebre" (Cepraga 2015, 529). In particolare, il

*Cântecul zorilor* (<il canto dell'alba>) o *Strigarea zorilor* (<il grido dell'alba>) [...] viene eseguito all'esterno presso la casa del defunto, al sorgere del sole, nei tre giorni immediatamente successivi al decesso. Le esecutrici, in numero dispari, sono rivolte a oriente e, di norma, tengono in mano una candela e un rametto di basilico. Il testo consiste in una invocazione rivolta all'alba (in rom. *zori*, nome femminile che ha solo la forma del plurale), alla quale viene chiesto di non affrettarsi a sorgere, concedendo al defunto il tempo necessario per compiere i preparativi per il grande viaggio nell'Aldilà. (Cepraga 2015, 530-531).

In coda alla scena trentunesima, girata in una Tebe appestata che si è ridotta in un cimitero a cielo aperto si legge:

#### CANTI FUNEBRI.

Funerali per le strade deserte.  
Funerali fuori città; ogni pietra è una tomba.  
Infine pietre nell'orizzonte infuocato. (Pasolini 2020, 403).

Davanti al palazzo reale lo spettacolo non è diverso:

È passata un'ora, o un giorno, o qualche giorno. Il sole splende implacabile, sulla stessa piccola folla sudata davanti al palazzo reale. Come un incubo risuonano dalle strade intorno i canti funebri.

CANTI FUNEBRI. (Pasolini 2020, 406).

Simili sonorità scandiscono anche l'intimità della coppia reale incestuosa nel suo talamo:

Giocasta e Edipo, tenendosi per mano — ed è Edipo che si fa condurre — camminano muti lungo le stanze della loro casa. Per un pezzo non parlano. Ed ecco entrare nella reggia, a soffi, remoto, ancora, un canto funebre.

#### CANTO FUNEBRE APPENA PERCETTIBILE.

I due camminano, con quel filo di canto di morte nell'aria. (Pasolini 2020, 423).

Il registro luttuoso della musica rumena affiora nell'*Edipo* pasoliniano anche con il tipico *bocet*, una nenia lugubre che esprime dolore e cordoglio, usata in tre varianti, *Bocet la Mama* (*Lamento per una madre*), *Bocet la Fiica* (*Lamento per una ragazza*) e *Bocet La Frate* (*Lamento per un fratello*), tutte legate all'apparizione dell'indovino cieco Tiresia, il "misero suonatore di flauto" (a strimpellarlo è la sua guida, impersonata da Ninetto Davoli), come egli si definisce al cospetto del nuovo sovrano tebano cui rivela inascoltato di essere un incestuoso parricida. Entrato nella reggia, sta per rivedere

Giocasta, la sposa che adesso sa essere anche sua madre. La visione è introdotta da questa precisazione nella sceneggiatura:

...c'è ora una voce che si alza, dal fondo delle stanze regali, una voce che canta una canzone né lieta né triste: e quindi lieta. Dice cose infantili, con toni infantili, un antico canto della tradizione, cantato dalla fresca e rozza voce di una ragazza.

#### CANTO DI RAGAZZA

Come guidato da quel canto, Edipo attraversa tutta la reggia, e giunge alle stanze delle donne. [...]

Edipo guarda la sua donna. [...]. L'ancella cessa di cantare. (Pasolini 2020, 415-416).

La conoscenza di Pasolini del bagaglio trenodico rumeno è mediata, come ha ben messo in luce Cepraga 2011 dalla lettura del famoso studio *Morte e pianto rituale* dell'antropologo napoletano Ernesto de Martino, che proprio al *bocet* dedica l'intero capitolo quarto ("I funerali di Lazzaro Boia", de Martino 2020, 164-194). Oltre al lavoro di de Martino, che a metà degli anni Cinquanta visitò per le sue ricerche sul tema la Romania accompagnato dall'etnologo locale Ovidiu Bârlea, bisogna ricordare tra le fonti del regista lo storico delle religioni bucarestano Mircea Eliade, che parimenti si interessò diffusamente al motivo rituale del commiato dal mondo traendo suggestioni e spunti dalla cultura della sua terra natale. Del resto, Pasolini mostra di ben conoscere il *Trattato di storia delle religioni* di Eliade, che considera "uno stupendo libro", da lui riletto come base per preparare la sceneggiatura di un film dal titolo *Visioni della Medea*, secondo quanto si afferma in *Ho sognato un verso*, un articolo pubblicato su "Il Tempo" del 12 aprile 1969 (ora in Pasolini 1999, 1203-1204).

Intrecci plurimi, dunque, che si fondono tra loro in quel crogiuolo di influssi culturali che è la Romania, congeniale sotto questo aspetto all'eclettismo di fondo dell'approccio di Pasolini all'arte. Ma non di sola arte si vive. Se infatti, come scrive Cepraga 2011, "la Transilvania costituisce, almeno virtualmente, uno dei luoghi dell'*Edipo* pasoliniano", essa è una meta gettonata dal poeta delle *Ceneri* anche per futili motivi, se così ci si può esprimere. Spinto da una malcelata vanità, Pasolini, che ha sempre tenuto molto al proprio aspetto fisico, si reca nuovamente nell'antica Dacia insieme ad Alberto Moravia per fare una cura di Gerovital. A questa spedizione in cerca dell'elisir di giovinezza prende parte anche il regista Sergio Citti (cfr. Iervasi 1993), fratello, guarda caso, di quel Franco che presta voce e volto al personaggio di Edipo nell'omonimo film. Ironia della sorte, la saga dell'eroe da cui dipende l'elaborazione del più noto complesso della psicanalisi freudiana torna a riemergere chissà come dall'inconscio di Pasolini ancora una volta sulle rotte della mitizzata terra dei castelli e dei vampiri.

#### 4. Un Pasolini postumo nell'immaginario cinefilo rumeno.

I rapporti tra Pasolini e la Romania non terminano con la morte violenta dell'artista. Adesso le parti, quasi per un incantesimo della vita, si invertono. Quella cultura rumena che a suo tempo ha sedotto l'immaginario pasoliniano adesso ne subisce il fascino postumo. Nell'ambito di questa riscoperta il film di Ujicã 2 *Pasolini* può per un verso considerarsi un'opera d'occasione, perché è la risposta a un invito della Fondation Cartier a partecipare nel Duemila a Parigi a una collettiva di arte contemporanea sulla tematica del deserto. Ma il film finisce per scavalcare i limiti cronologici di questa occorrenza per trasformarsi in un confronto duraturo nel tempo con l'eredità di Pasolini. Due lustri dopo Ujicã ripresenterà la pellicola in forma ampiamente rimaneggiata alla Triennale di Milano per la mostra *Mondo Reale*.

Per il *topic* della duemillesca mostra francese, *Le Désert*, il regista di Timișoara trova evidentemente spunti congruenti nelle perlustrazioni arabo-israeliane di Pasolini. Nella prima parte dei *Sopraluoghi* ci si imbatte in una “zona spaventosamente desolata, brulla” (Pasolini 2001, 656) ai margini del lago di Tiberiade e ai piedi del monte Tabor; forte è l'impatto visivo di Pasolini con l'aridità dei luoghi della meditazione di Cristo, che si allineano al passaggio della sua auto quali lande “*disadorne, afose, divorate dal sole*” (Pasolini 2001, 657). Nella seconda parte dei *Sopraluoghi*, la telecamera indugia sulle pianure riarse dell'antica città di Bersabea. “Questo deserto — spiega la voce narrante di Pasolini —, che viene conquistato giorno per giorno, si può dire, dagli israeliani, è abitato ancora da tribù di beduini” (Pasolini 2001, 663). Siffatto microcosmo paesistico non è tuttavia spendibile per Pasolini ai fini di elevarlo a *location* del suo film in quanto inquinato dal veleno del progresso industriale. Solo un punto, “le rive del Mar Morto”, si dispiega come “l'unico paesaggio” pregno ancora di autenticità evangelica. Il regista italiano lo definisce “un tremendo paesaggio lunare” che sembra appagare l'ansia di resuscitare artisticamente il suo Cristo dove ha effettivamente vissuto e catechizzato le folle:

Qui cercavo un paesaggio, che mi servisse ai quaranta giorni passati da Cristo nel deserto. Ed era pressappoco qui che Cristo è venuto. [...] L'unico problema vero se io dovrò girare il film in Italia, anziché in queste zone, è ricostruire questo deserto. Certo questa immensità non l'otterrò mai. (Pasolini 2001, 664).

Insomma, lo spettrale Mar Morto per Pasolini è una fulminea rivelazione. L'idea infinita del ‘mare’ è emersa già “sulle rive del lago di Tiberiade, questo piccolo lago che gli Ebrei antichi chiamavano <mare> e che io immaginavo come un immenso mare, appunto” (Pasolini 2001, 658). Non a caso Antonio Spadaro enfatizza la circostanza che “quello del mare in tempesta è il primo movimento” del corto di Ujicã:

Le immagini delle acque sono in bianco e nero, ma poi virano su un seppia rossiccio che sembra trasformare l'acqua in magma, lava vulcanica infuocata e ribollente. Ed ecco che segue il secondo movimento, che ritorna alle immagini dei

*Sopralluoghi* di Pasolini: la visione del deserto e della macchina del regista che va avanti lentamente. (Spadaro 2022, 132).

Il primo ciak del film di Ujicǎ stringe sul dialogo in automobile sull'estetica del paesaggio tra Pasolini e il suo consulente biblico Andrea Carraro, che si avventurano insieme sulle arterie asfaltate della Terrasanta. Le identiche battute della sceneggiatura pasoliniana che li sono pronunciate davanti alle mura di Gerusalemme sono estrapolate e ricalate qui nell'interno del veicolo. Il cineasta rumeno aderisce così al copione originario che prevede un viaggio a 'due', un non credente e un rappresentante della fede, verso una sola meta: le scaturigini del cristianesimo universale. Un reportage in coppia sull'affannosa *quête* di un paesaggio povero e semplice in cui inscenare vita e passione del figlio dell'uomo che a Ujicǎ rammenta in filigrana il panorama martoriato e umile della sua nazione d'origine ove Cristo appare essersi idealmente e spiritualmente fermato. Ujicǎ sembra voler guardare proprio all'intellettuale girovago che si sposta fisicamente da un punto all'altro del globo per soddisfare la sete di occhi che vogliono abbeverarsi direttamente alla sorgente degli sfondi pensati per i suoi film. È infatti il Pasolini appassionato documentarista, infaticato collezionista di immagini e suoni messi a decantare nel suo archivio di materiali grezzi da affinare poi in capolavori che il regista di Timișora intende mettere a fuoco. Ujicǎ predilige far rivivere sullo schermo i giorni delle riprese nei territori palestinesi per il *Vangelo secondo Matteo* mescolandole in un serrato montaggio con alcuni istanti del film definitivo.

Il titolo *2 Pasolini* assume così una semantica plurima. Esso non si riferirà soltanto al fatto che la storia di tutta l'operazione si articola, come già accennato, in due distinte fasi temporali, dato che appunto il cortometraggio, iniziato nel 2000 è portato a termine ben vent'anni dopo, nel 2021, una cesura, che, va detto, in qualche modo eredita inconsciamente quella nozione di eterno *work in progress*, di perpetuo *opus in fieri*, costitutivamente sottesa all'estro creativo di Pasolini, cui ben si attaglierebbe la formula di 'maestro del non finito'; parimenti, quel numero cardinale premesso al nome proprio dell'artista ammiccherà anche ai 'due Vangeli', quello dei *Sopralluoghi* e quello *Secondo Matteo*, cioè ai '2 Cristi', il palestinese e il lucano. E tanto a segnalare che tra quel *prius* poi dismesso e il secondo e validato lavoro esiste una indissolubile relazione di reciprocità.

Stando così le cose, allora, l'intuizione dei *Sopralluoghi*, benché il set sia in seguito radicalmente mutato, sopravvive nel *Vangelo* in termini di un germe fecondo che non può essere estirpato a patto di occultarne le matrici profonde. In qualche modo, Ujicǎ rivaluta quella originaria radice e la fa rifiorire nel terreno rivangato del suo condensato rifacimento seriore, poco più di una decina di minuti di pellicola.

È questo, in fondo, lo stesso messaggio implicito nell'*Edipo*, in cui, come s'è visto, i fili spezzati del sopralluogo rumeno vengono riannodati successivamente nell'altro diversamente ambientato lavoro che alla fine va in porto. Ecco perché esiste una non trascurabile relazione carsica, sul piano gestatorio, tra l'*Edipo* e il *Vangelo*. Il cortometraggio di Ujicǎ può essere impiegato come tessera per puntellare, come qui si è tentato di fare, questo intricato mosaico esecutivo. I *2 Edipi*, quello rumeno e quello

marocchino, in definitiva, stanno secondo una ideale equazione, ai 2 *Vangeli*, quello palestinese e quello materano.

### Riferimenti bibliografici (e discografici)

- Alexandru, Tiberiu (a cura di). 1963. *Antologia muzicii populare romanesti*, vol. II, dischi IV - V. Bucarest: Electrecord.
- Cepraga, Dan Octavian. 2015. I *Canti del morto* di Costantin Brăiloiu: appunti per un commento, in "Tradiții istorice românești și perspective europene". In onorem Academician Iaoan-Aurel Pop. A cura di Sorin Șipoș, Dan Octavian Cepraga, Ion Gumenăi. Oradea-Chișinău: Editura Universității din Oradea-Editura Universității de Stat din Moldova, p. 526-547.
- Cepraga, Dan Octavian. 2011. Edipo in Transilvania. Tracce del folklore romeno nel Novecento italiano, in "Textus Testis. Documentary Value and Literary Dimension of the Historical Text". A cura di Sorin Sipoș, Dan Octavian Cepraga, Ioan-Aurel Pop ("Transylvanian Review", volume XX, Supplemento numero 3, p209-225).
- "Cinemazero", 13 maggio 2022. Pasolini a Timișoara, associazione culturale online: <https://cinemazero.it/novita/2022/05/13pasolini-timisoara>, ultima consultazione 13 novembre 2023.
- de Martino, Ernesto. 2020. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre al pianto di Maria*. (Torino: Einaudi.1958). Nuova edizione con introduzione di Clara Gallini. Torino: Bollati Boringhieri.
- Iervasi, Maristella. 1993. *L'omaggio di Consagra a Pasolini*, in "L'Unità", 28 ottobre, p. 23.
- Nicolae, Cosmin. 2020. The Complex Case of Romanian Folklore in Pasolini's *Oedipus Rex*, in "The Attic", 13 maggio, rivista musicale online: [www.http://theatticmag.com/features/2326/the-complex-case-of-romanian-folklore-in-pasolini-s-oedipus-rex.html](http://theatticmag.com/features/2326/the-complex-case-of-romanian-folklore-in-pasolini-s-oedipus-rex.html), ultima consultazione 13 novembre 2023.
- Pasolini, Pier Paolo.1993. *Bestemmia. Tutte le poesie. A cura di Graziella Chiarcossi e Walter Siti. Prefazione di Giovanni Giudici*. Milano: Garzanti.
- Pasolini, Pier Paolo. 1999. *Saggi sulla politica e sulla società. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Con un saggio di P. Bellocchio. Cronologia a cura di Nico Naldini*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo. 2001. *Per il cinema. A cura di Walter Siti, F. Zabagli*. Con due scritti di Bernardo Bertolucci, Mario Martone. Saggio introduttivo di Vittorio Cerami. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori, volume I.
- Pasolini, Pier Paolo. 2020. *Il Vangelo secondo Matteo – Edipo re – Medea*. Milano: Garzanti (prima edizione 1964).
- Spadaro, Antonio. 2022. Andrei Ujica in dialogo col "Vangelo secondo Matteo", in "Civiltà Cattolica", volume, CLXXIII, numero 4137, p. 129-135.
- Vinas, Agnès. 2015. Pier Paolo Pasolini - *Edipo Re - 1967 - Les musiques du film*, rivista on line: [www.http://lettresvolees.fr/oedipe/musiques.html](http://lettresvolees.fr/oedipe/musiques.html), ultima consultazione 13 novembre 2023.
- White, Rob. 2011. Interview with Andrei Ujică, in "Film Quarterly", volume LXIV, numero 3, p. 66-71.