Natalia Palomar

Uccellacci e uccellini*:*
un doble giro coral más allá de Aristófanes

Abstract
Uccellacci e uccellini (Pasolini 1966) offers a wide range of elements for a comparison with Aristophanes' comedy *Birds*. However, we find no explicit reference to the Greek text. Instead, there is evidence of another folk theme, San Francesco preaching to the birds, in an outstanding episode from which the film takes its title. This paper proposes a collation of the two works, focusing on the comic register of the film and centering on a key question: a kind of choral figure created by Pasolini which corresponds to the motive that gives name to the ancient comedy: a chorus of birds. We show how in both cases there is a pair of walking protagonists who meet a talking bird and strike up a conversation with it. After this, they become somehow "birdized" in order to achieve their aim of convincing two (choral) groups of birds. The plot is resolved by two single birds acting as choryphaeus, in a way that prefigures the end of the film.The text is illustrated with shots, other images, audio and selected sequences of the film.

Uccellacci e uccellini (Pasolini 1966) può offrire una grande ricchezza e diversità di elementi a paragone con la commedia di Aristofane *Ὄρνιθες*, anche se nel film non troviamo nessun riferimento esplicito al testo greco. È evidente invece il motivo tradizionale della predica di San Francesco agli uccelli, nell'episodio da cui prende il nome il film. Questo lavoro mette a confronto le due opere. Il registro comico del film consente di mettere a fuoco una questione chiave: l'elaborazione di una certa figura corale da parte di Pasolini, coincidente con il motivo nucleare della commedia antica, il suo coro di *Uccelli*. Mostreremo che nel film come nella commedia una coppia di protagonisti in cammino incontrano un uccello parlante e dialogano con lui. Di seguito anche loro "si uccellizzano" per convincere con linguaggi adeguati due collettivi (corali) di uccelli, che hanno perfino due corifei: il falco e il passero con cui Pasolini risolve l'episodio, prefigurando così la fine dell'intero film. Questo argomento viene illustrato da fotogrammi, altre immagini, inserti video e audio.

Uccellacci e uccellini puede resultar un auténtico rompecabezas para quien conoce *Pájaros* de Aristófanes. Un número considerable de elementos de esta película se nos ofrecen (o provocan) para una comparación con la comedia griega, y saltan del más variado registro: ese título, ese 'par' de protagonistas andantes que se llaman aquí como en la vida misma: Totò y Ninetto; ese camino por el que se mueven, ese cuervo parlante que los acompaña; las bandadas de aves, la inusitada conversación entre humanos y pájaros; que entren en acción personajes mítico-legendarios, la confrontación entre utopía, teoría y realidad; la comicidad, la crítica social; que esos tipos se caguen y sean voraces (sexo y cuervofagia inclusive); la imprevisible sucesión de las escenas, el canto y el baile y la fiesta... incluso las alas postizas. Ahí están de nuevo, pero más que

dislocados, sin ninguna referencia explícita al texto griego y dando lugar a otra genial composición.

Tal vez por esa profusión y confusión de motivos he tardado tanto en acometer esta investigación, a pesar de lo atractivo que desde el primer momento me pareció componer una semblanza entre *Uccellacci…* y *Ὄρνιθες*. Y al adentrarme en el asunto me ha sorprendido que esta cuestión no haya sido trabajada por los estudiosos de Pasolini, ni siquiera por aquéllos que se han centrado en la presencia de Grecia dentro de su obra cinematográfica o en los referentes literarios de la misma[1].

Es probable que se haya "interferido" la evidencia de un modelo argumental más inmediato: la predicación a los pájaros de *San Francesco*, con sus correspondientes concreciones literarias, pictóricas y cinematográficas. En efecto, es precisamente el episodio que elabora esa escena tradicional lo que Pasolini escoge para dar título a la entera película, aunque dentro de ella queda enmarcado por otro argumento: la insólita jornada de camino que hacen Totò y Ninetto acompañados por un cuervo[2].

Además, a diferencia de lo que sucede con sus películas de ascendente trágico (*Edipo re*, *Medea*, *Appunti per un'Orestiade africana*), aquí no hay ni rastro de un texto griego. Tampoco parece que el cineasta haya concretado pistas en este sentido[3], ni siquiera en el encuentro que tuvo con Bogdan Jrcovich, autor de una versión teatral de *Uccellacci…*[4]; y estos datos pueden llevarnos a suponer que Pasolini no tenía en mente la obra de Aristófanes[5]. Pero también resulta elocuente que en su escrito teórico sobre el nuevo teatro que propugna – y que denomina *teatro di parola* – tome como referente el teatro ateniense, ponderándolo en estos términos: «La democrazia ateniese ha inventato il più grande teatro del mondo – in versi –, istituendolo come RITO POLITICO»[6]; por lo que hace a *Uccellacci*…, la conciencia política es un tema mayor.

---

[1] Véase CERQUINGLINI (1996); FUSILLO (1996); BAZZOCCHI (2007).

[2] La estructura prevista, documentada en la *sceneggiatura*, era otra: tres episodios con el denominador común de los pájaros: un águila taciturna, la predicación a los pájaros, un cuervo marxista. En cambio, en la definitiva, el episodio del cuervo pasa a enmarcar el de *San Francesco*; y el primer episodio se elimina, una vez rodado. Cf. PASOLINI (1966 Uu, Sc, 47ss.).

[3] Al menos en las entrevistas que le hizo Oswald Stack durante dos semanas en 1968; Pasolini destacaba en cambio sus referencias cinematográficas: «I tried to make it more cinema -there are almost no references to figurative arts, and many more explicit references to other films. *Uccellaccci e Uccellini* is the product of a cinematographic rather than a figurative culture, unlike *Accattone*. It is about the end of neo-realism as a kind of limbo, and it evokes the ghost of neo-realism, particularly the beginning about two characters living out their life without thinking about it […]», STACK (1969, 9).

[4] Transposición realizada por el Centro Universitario Teatral de Parma; la conferencia entre Jrcovich y Pasolini (bienal de Venezia 1967) ha sido editada parcialmente por DE GIUSTI (1979, 128ss.). Por su parte, Pasolini escribió seis obras de teatro.

[5] Intencionadamente, me refiero. Es probable que se haya dado una dinámica como la que sugiere el subtítulo del ensayo *Traumatic Encounters in Italian Film. Locating the Cinematic Unconscious;* su autor detecta algo así entre *Che cosa sono le nuvole*? (Pasolini 1968) y las *Nubes* de Aristófanes, pero no menciona *Pájaros* en relación a *Uccellacci*… ; cf. VIGHI (2006, 28)

[6] PASOLINI (1968, 39)

Parece sintomático que Pasolini tuviera la ocurrencia de denominar esta película *racconto ideo-comico*[7], aunque luego precisara «perhaps it came out too much like that: too "ideo" and not "comic" enough (anyway that was a formula I just invented for fun, it's not a serious category)». Lo que explica con toda claridad es cómo le interesaba la faceta cómica Totò: «I used him precisely as that: as someone who was a type. He was a strange mixture of credulousness and popular Napolitan authenticity on the one hand and a clown on the other»[8]. Pero también es cierto que Pasolini ha reconocido más bien la consistencia narrativa específica de la película, en términos de *favola*, así como sus elementos de *racconto picaresco*, en lugar de apuntar hacia sus rasgos de género dramáticos[9].

En cambio, curiosamente, sí que ha sido detectada la similitud a la inversa: en varias crónicas sobre algunas puestas en escena italianas de esta comedia de Aristófanes (Marchesini 2009, Tiezzi 2007)[10] se indica alguna influencia de la película o se alude de manera sucinta a la conexión entre una y otra obra.

En todo caso, es innegable que la película arranca en clave declaradamente cómica: una voz en *off*, como de director de circo o de juglar, en tono histriónico y al compás de una estridente orquestina – y de gorjeos y carcajadas –, presenta mediante una canción los nombres y cometidos de cuantos han intervenido en la película. Mientras tanto, unos insólitos créditos se suceden en la pantalla donde se ve la luna en el cielo: aproximadamente centrada, casi llena y entre nubes[11]. Este inicio puede considerarse una especie de parábasis verbal: una pieza de la película que bromea sobre la película como tal, refiriéndose al equipo como «triste girontondo», «lieto girotondo» y «piccola *troupe*», y que acaba con rimbombante solemnidad aludiendo a lo que ha comportado el asunto para el productor («rischiò la sua posizione») y para el director: («rischiò la sua reputazione»). Escuchemos ese final (**dvd 1**).

Así las cosas, me arriesgaré también. Concretamente, intentaré mostrar cómo se constituye la figura "coral" de los pájaros en la película, considerando las coincidencias que se dan con la comedia de Aristófanes, pero más por el interés que nos merecen como mero fenómeno de resonancia que para confirmar un determinado vínculo entre

---

[7] PASOLINI (1966 Uu, Ct, 51)

[8] STACK (1969, 101); sobre sus dificultades para mantenerse en la tradición del cine cómico clásico tal como había previsto en un principio, cf. PASOLINI (1966 Uu, Ct, 51-53).

[9] «[...] la sua formula che è quella della favola col suo senso nascosto. Un racconto che come tutti i racconti consiste in una serie di prove che gli eroi devono superare. Ma contrariamente al solito essi non ricevono ricompensa alcuna per averle superate: né regno, né principessa. Non restano loro, dopo, che altre prove da superare. Nessuna favola propriamente detta finisce così. Inoltre, dal punto di vista dell'ambiente e dei personaggi, il mio è un "racconto picaresco": le esperienze a livello della strada di due poveri cristi», PASOLINI (1966 Cc, 39).

[10] http://www.archeobo.arti.beniculturali.it/mostre/marzabotto_aristofane_09.htm
http://archiviostorico.corriere.it/2007/gennaio/22/Tiezzi_mio_Aristofane_sulle_ali_co_7_070122041.shtml

[11] De igual manera se cierra la película: misma música, misma imagen de la luna.

ambas creaciones. Y en absoluto pretendo que esta familiaridad con los *Pájaros* aristofánicos que en su día intuí haya de imponerse sobre otras conexiones más evidentes y no menos interesantes con otras obras o géneros artísticos.

1. *Pájaros sueltos que prefiguran el coro*

Desde su mismísimo título, la película se enfoca hacia la figura más coral que contiene: *Uccellacci e uccellini*. En principio, hasta podría tratarse de una variación del título aristofánico *Ὄρνιθες*, que resulta *Uccelli* en su traducción italiana[12]. Las traducciones españolas oscilan entre *Las aves* y *Los pájaros*; me parece mucho más apropiada la segunda, por activar la resonancia picaresca de la voz "pájaro" en nuestro idioma, que liga tanto con la condición de los protagonistas como con la caracterización de los pájaros en la comedia[13]. Que la palabra ὄρνις apunta en esa dirección queda patente en el comentario de Pistetero (*Av*. 167-70):

> ἐκεῖ παρ' ἡμῖν τοὺς πετομένους ἢν ἔρῃ·
> "Τίς ὄρνις οὗτος;" ὁ Τελέας ἐρεῖ ταδί·
> "Ἄνθρωπος ὄρνις ἀστάθμητος, πετόμενος,
> ἀτέκμαρτος, οὐδὲν οὐδέποτ' ἐν ταὐτῷ μένων".
>
> Si alguien nos pregunta por los que vuelan
> "¿Qué pájaro es ése?" Teleas dirá así:
> "Ese hombre es un 'pájaro'[14]: variable, volátil,
> sin palabra, que para nada nunca para quieto".

Y este retrato bien podría aplicarse a los protagonistas de la película: andando sin rumbo aparente, sin más consistencia que representar la inconsistencia[15].

---

[12] Así MARZULLO (2003). Otras veces, con artículo: *Gli uccelli*, modulándose la sonoridad; así Del Corno in ZANETTO (1987); GRILLI (2006).
[13] En inglés, *Birds*; en francés, *Oiseaux*; en alemán, *Vögel*; en portugués, *As Aves*; en catalán, *Les Aus* y *Els Ocells*.
[14] Cf. SOMMERSTEIN (1987, 209): «The points that Peisetairos is making here are (1) that men who behave like birds are despised and (2) that among men "bird" is a term of comptemt».
[15] Cf. *infra* n. 20.

El título de Pasolini, además de parecer una variación del título de esta comedia griega, que como es habitual se refiere al coro (de pájaros[16]), está compuesto por dos voces que se pueden considerar variaciones entre ellas y que doblan esa figura coral mediante una simple coordinación: *uccellacci e uccellini*. Se da, pues, una cierta coincidencia con aquellas obras de Aristófanes en que intervenían dos coros: *Ranas*, por ejemplo, cuenta con un coro de batracios y otro de iniciados; *Lisístrata*, con uno de hombres (viejos) y otro de mujeres (viejas). Este título tiene además una consistencia fónica insuperable; en ese destello sonoro, que se pierde en todas las traducciones que conozco, la película coincide con la vocación onomatopéyica que Aristófanes tanto prodiga en sus *Pájaros*[17].

Como personajes *stricto sensu* de la película, los colectivos de "pajarracos" y de "pajaritos" entran en escena a propuesta de un cuervo parlante, que ofrecerá a la pareja de protagonistas, Totò y Ninetto (padre e hijo), el relato de una historia: «a proposito di religione, vorrei spiegarvi una storiella, se permettete: una strana storia di uccellacci e uccellini». Recordemos que en la comedia de Aristófanes son dos amigos atenienses quienes van en busca de un pájaro en particular, ahora abubilla y antes el mítico rey Tereo, para hablar con él; aquí en cambio, este Cuervo les sale al paso y lleva la iniciativa en la conversación que entablan. Dice venir de un país llamado «Ideologia», de su capital: «città del Futuro, via Carlo Marx», chistosa alegoría a la que se apuntan riendo sus interlocutores («E noi al borgo della Immondizia, via Morti di Fame…») y que nos evoca la extravagante geografía de Νεφελοκοκκυγία ("Nubocuculandia").

[16] También se titulaban *Ὄρνιθες* sendas comedias, de Crates II y de Magnes; Aristófanes compuso otra titulada *Cigüeñas* (*Πελαργοί*) y Cántaro unos *Ruiseñores* (*Ἀηδόνες*).

[17] *Pajaritos y pajarracos*, que al menos salva la paranomasia; *The hawks and the sparrows*, con o sin artículo; *Méchants oiseaux, petits oiseaux*. Interesante conocer los estadios anteriores del título: los episodios del primer proyecto de la película se titulaban *L'aigle*, *Faucons et moineaux*, *Le corbeau* (1965); luego Pasolini los cambió así: *L'uomo Bianco*, *Uccellacci e uccellini*, *Laggiù*. Cf. CERQUINGLINI (1966, 47).

Además, el Cuervo se les presenta como hijo del «Signor Dubbio e la Signora Coscienza», pareja también alegórica que nos recuerda el mito del nacimiento de Eros, tal como lo cuenta Sócrates siguiendo el relato de Diótima: Eros nació de Recurso y Pobreza[18]; y no cabe duda de que la pobreza se pone de relieve en la película. Así pues, el rasgo distintivo de este Cuervo que entra en diálogo con los protagonistas es de tipo intelectual, por contraste con el rango que corresponde al pájaro Abubilla: Tereo había sido rey de los tracios y los pájaros siguen reconociendo su autoridad, empezando por el pájaro-criado que recibe a los caminantes. Y es más, una didascalia en pantalla informa: «Per chi avesse dei dubbi o si fosse distratto ricordiamo che il Corvo è un intellettuale di sinistra – diciamo così – di prima della morte di Togliatti»[19].

Este Cuervo de Pasolini se sitúa al mismo nivel que la pareja de protagonistas, y a partir de ahora no serán dos sino tres quienes van andando y hablando por la desolada carretera. Recordemos que Pistetero y Evélpides ya aparecían llevando consigo un cuervo y un grajo para que los orientaran por el camino como aves oraculares; pero la actuación de este par de pájaros se limitaba a largarles picotazos y a darles indicaciones

[18] Πόρος y Πενία, cf. Plat. *Symp.* 203b. El guión apunta repetidamente a la sintonía entre el Cuervo y Sócrates: «CORVO (scherza o dice sul serio? Ma parlando ridacchia con la sua ironia socratica) – Lo sai cosa ci fabbricheranno?», PASOLINI (1966 Uu, 180). El cineasta también lo caracteriza así: «saggio, quasi drogato, un amabile beatnik, un poeta senza più nulla da perdere, un personaggio di Elsa Morante, un Bobby Bazzlen, un Socrate sublime e ridicolo, che non si arresta davanti a nulla, e ha l'obbligo di non dire mai bugie, quasi che i suoi ispiratori fossero i filosofi indiani o Simone Weil»; PASOLINI (1966 Uu, Fc, 57).

[19] Pasolini se reconoce en este personaje: «Ma l'autobiografia si manifestava soprattutto nel tipo di marxismo del corvo. Un marxismo, cioè, aperto a tutti i possibili sincretismi, contaminazioni e regressi, restando fermo sui suoi punti più saldi, di diagnosi e di prospettiva (il contrasto italiano tra mondo preindustriale e industriale, il futuro dell'operaio, ecc. ecc.)», PASOLINI (1966 Uu, Fc, 58). Notemos también la coincidencia "funcional" de Pasolini y el cuervo como narradores: los créditos presentan «la storia / *Uccellacci e Uccellini* / raccontata da Pier Paolo Pasolini»; el cuervo ofrece para «esplicarvi una storiella, una strana storia di uccellacci e uccellini».

con el pico, sin ponerse al nivel verbal de sus dueños[20]. En cambio, eso es precisamente lo que hace el Cuervo de Pasolini, al parecer con la intención de orientarles intelectualmente[21]. De hecho, la primera figura de este personaje en la película es su mera voz: una voz que nadie sabe (ni esa pareja andante ni nosotros) de dónde procede, pues van caminando por un paraje absolutamente solitario cuando se oye: «Amici, dove andate?» (había, es cierto, una triste música de fondo: un coro arrastrando *Fischia il vento*[22], como preludio de su discurso marxista…). Veámoslo (**dvd 2**).

Así pues, tanto en la comedia como en la película, la aparición de un colectivo "coral" de pájaros viene anticipada por la intervención de unos cuantos pájaros singulares que interactúan con sendas parejas de protagonistas humanos. Y algunos de

[20] Aunque no figuran como personajes mudos, también resulta fácil imaginarlos como tales. Y hasta cabe que fueran pájaros vivos, cf. DUNBAR (1995, 130).
[21] «Totò and Ninetto represent the mass of Italians who are outside all that – the innocent Italians who are around us, who are not involved in history, who are just acquiring the first iota of consciousness; that is when they encounter marxism, in the shape of the crow»; STACK (1969, 106).
[22] Famosa canto de la *Resistenza*: la letra fue escrita en 1943 por Felice Cascione y se trata de la melodía de *Katioucha*, canción tradicional rusa que había sido adoptada por el ejército rojo.

estos pájaros (Tereo junto con su criado y el Cuervo) están humanizados hasta el punto de entablar diálogo con ellos.

2. *Uccellacci e uccellini*

Totò y Ninetto consienten en escuchar la historia, y la voz en *off* de este Cuervo sitúa los hechos mientras en pantalla – cambio de cuadro – aparece una estampa que al abrirse el cuadro evoca cierto fresco de Giotto[23] (pero apagado por un sobrio blanco y negro): un grupo de monjes, ante un árbol desnudo de hojas (parece una higuera), y con unos cuantos pájaros.

Fig. 1: Prédica de San Francesco a los pájaros

Frate Francesco (el santo de Asís) está hablándoles con gravedad: su voz suena sobre un solemne fondo musical (Bach) y los pájaros están quietos y prácticamente en silencio.

[23] De la serie sobre la vida del santo pintada en basílica de Asís, inspirada en la *Legenda maior* de San Buenaventura. La escena se hace tradicional; ya había sido pintada por el Maestro de San Francesco Bardi. **Fig. 1.**

Lo que les dice resulta extrañamente disonante: no se trata de la tradicional alocución franciscana, sino de una variación del poema *Profezia*, escrito por el propio Pasolini en forma de cruz:

> Voi che non volete sapere e vivete come assassini tra le nuvole e vivete come banditi nel vento e vivete come pazzi nel cielo, voi che avete la vostra legge fuori dalla legge e passate i giorni in un mondo che sta ai piedi del mondo e non conoscete il lavoro e ballate ai massacri dei grandi. Noi possiamo conoscervi solo attraverso Dio perché i nostri occhi si sono troppo abituati alla nostra vita e non sanno più riconoscere quella che voi vivete nel deserto e nella selva, ricchi solo di prole. Noi dobbiamo sapervi riconcepire e siete voi a testimoniare Cristo ai fedeli inariditi, con la vostra allegrezza, con la vostra pura forza che è fede[24].

Pero Francesco acaba y encomienda la prédica a frate Ciccillo y frate Ninetto (de nuevo Totò y Ninetto, ahora caracterizados como frailes); entonces se marcha, como los demás personajes que han coreado «Amen», y acaba la música.

Quedan ellos dos pasmados ante el árbol y el piar de los pájaros. El chaval es el primero en reaccionar: saca una honda, pero el otro le obliga a tirarla inmediatamente.

Frate Ciccillo reacciona en dos tiempos: primero se queja, gesticulante «Pare… che fosse una cosa facile parlare con gli uccelli…»; pero luego anuncia que va a usar «il cervello», resuelto ya a acometer esa tarea de evangelizar a los pájaros, es decir: de "persuadirlos", la acción que da nombre al auténtico protagonista de la comedia de Aristófanes. En efecto, Pistetero, el 'Persuasor', también caracterizado como

[24] El poema, escrito en forma de cruz, forma parte de *Alì dagli occhi azurri* (1964): «[...] essi che non vollero mai sapere, essi che ebbero occhi solo per implorare, / essi che vissero come assassini sotto terra, essi che vissero come banditi / in fondo al mare, essi che vissero come pazzi in mezzo al cielo, / essi che si costruirono / leggi fuori dalla legge, / essi che si adattarono / a un mondo sotto il mondo / essi che credettero / in un Dio servo di Dio, / essi che cantavano / ai massacri dei re, / essi che ballavano / alle guerre borghesi, / essi che pregavano / alle lotte operaie [...]».

σοφώτατος y σόφισμα[25], es el que lleva la voz cantante y Evélpides, el 'Optimista', el 'Buenafé', le acompaña; paralelamente, aquí es Ciccillo quien lleva la iniciativa, mientras que Ninetto, hijo de «Innocenti Totò e Semplicetti Grazia» le acompaña[26].

Este ha sido el preámbulo de la acción propiamente dicha, que dará pie a la actuación coral de los pájaros, y que comportará dos tiempos, pues frate Francesco ha precisado que han de empezar por dos clases de pájaros: «dai falchi, che sono prepotenti, ai passerotti, che sono umili». Esta doble actuación coral de los pájaros, con su palabra incorporada, es toda una aportación del genio de Pasolini y no tiene precedentes en la leyenda de San Francisco, ni siquiera en *Francesco, giullare di Dio*, la película de Rossellini preferida por nuestro cineasta[27]; pero en cambio, observaremos analogías con los *Pájaros* de Aristófanes.

La pintoresca pareja se pone en camino por un pelado paisaje umbro (duplicando la circunstancia básica de la película: Totò y Ninetto caminando por la carretera), mientras suena un amable aire mozartiano[28].

Y se detienen ante unas ruinas donde va a transcurrir el encuentro con los halcones. Frate Ciccillo procede, poniéndose de rodillas y atento a la escucha de los halcones;

[25] Ar. *Av*. 362, 1271s.; 429-31.
[26] Al cabo de su éxito con los halcones, Ciccillo recordará cómo se animó a sí mismo: «Frate Ciccillo, forza, premetti il cervello!»; y Ninetto le dice «Beato voi, che avete una capoccia così!».
[27] «I love Rossellini, and I love him above all for Francesco, which is his finest film», STACK (1969, 109). En *Francesco, giullare di Dio* (1950), los pájaros cantan, el santo les habla con dulzura, les pide que no le distraigan con su cantar y eso es todo; Rossellini se mantiene en la tradición medieval: Francesco habla a los pájaros, se supone que los pájaros le comprenden, pero en ningún caso le responden hablando.
[28] Es un dueto *De la flauta mágica*: "Bei Männern, welche Liebe fühlen", aquí interpretado por un solo de violín.

entonces asoman unos tipos estrafalarios burlándose de él, pero cuando se acercan, Ninetto sale a defenderle y ellos empiezan a lanzárselo por los aires entre risotadas. Ciccillo lo sigue con la mirada, sacudiendo la cabeza: Ninetto parece un pájaro, con la túnica al vuelo, dando voces, y esta alocada escena se acelera (cámara rápida) al son penetrante de un armónium y de unas campanas; al final, los pillos se van carcajeándose[29]. La escena es realmente cómica, y en el vapuleo del fraile reconocemos el motivo universal de la paliza incruenta[30].

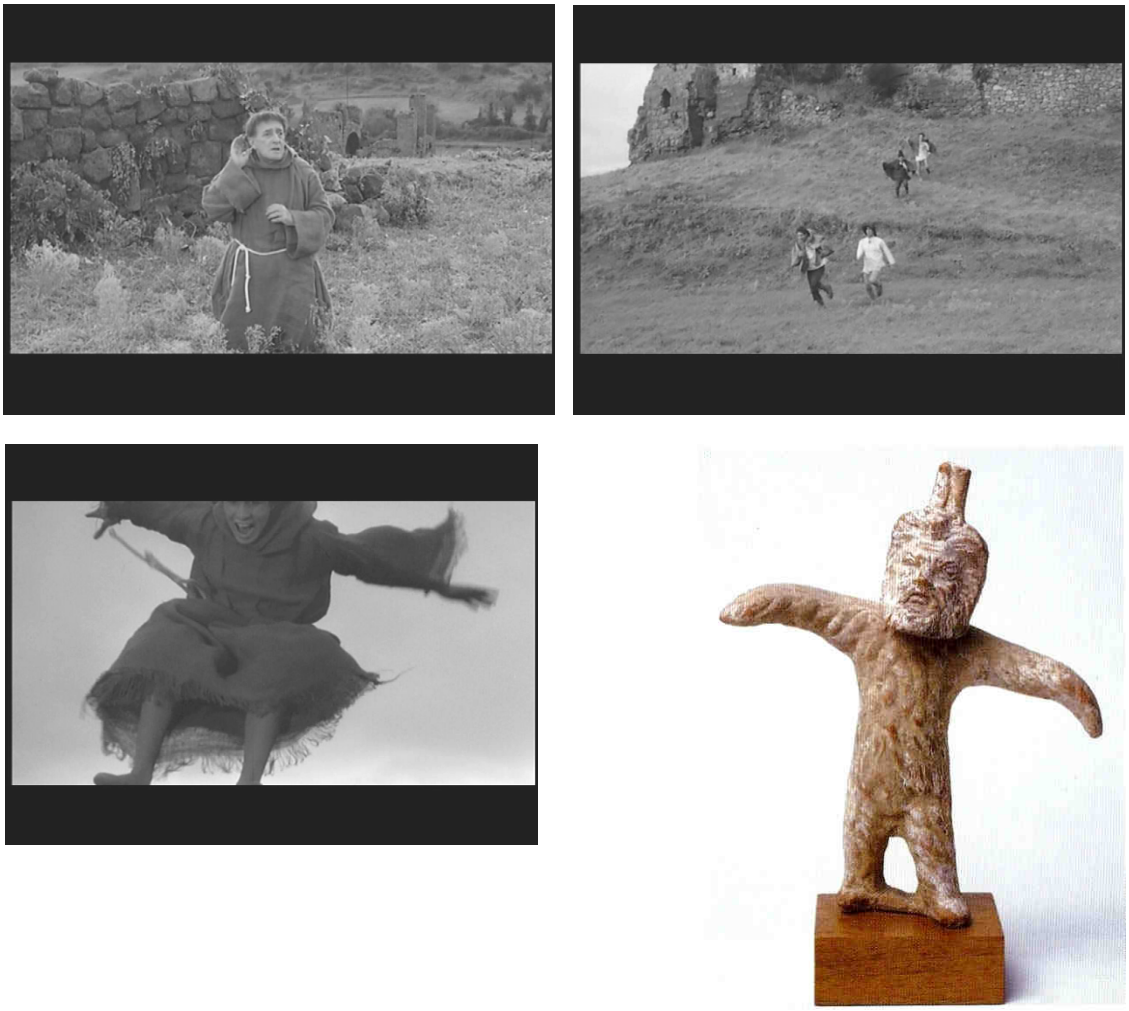

Fig. 2: Actor disfrazado de pájaro. Figurilla de terracota del Ática o Beocia, IV a.J.C., Steinhardt Collection, New York A. 1992.20

[29] El guión los presenta por sus nombres: «il Cicala, il Picchietto e il Gallinaccio»; PASOLINI (1966 Uu, Sc, 123).
[30] Otra cosa es la manera cruel con que Totò apalea a los miserables propietarios de un terreno cuando protestan porque lo acaba de usar como letrina; eso sucede una vez acabado el relato del Cuervo.

Recordemos que en *Pájaros* es Pistetero quien atiza a todos los que llegan con pretensiones a la ciudad recién fundada: al sacerdote, al poeta, al recitador de oráculos, al inspector y al vendedor de decretos. No obstante, en esta secuencia también hay una variación concreta de la película de Rossellini: a uno de los monjes de Francesco, los hombres de Nicolaio, el tirano de Viterbo, lo vapulean y torturan brutalmente, pero él lo soporta todo con beatífica mansedumbre[31]. La similitud del caso hace más patente la diferencia de tratamiento: descarnado y sobrio en el caso de Rossellini, fantasioso y lúdico en el de Pasolini: en una palabra, cómico.

Total, que se restaura la situación: frate Ciccillo sigue de rodillas, atentísimo a los sonidos que emiten los pájaros, y en un momento dado lanza él mismo un ridículo graznido que ni de lejos se parece al de los halcones: ahora es el propio Ninetto quien se desternilla de risa… Así pasa un año entero; la voz del cuervo nos cuenta que Ciccillo llega a quedarse sin voz, de tanto estar concentrado en la escucha de los pájaros. Pero el segundo intento funcionará: frate Ciccillo, con expresión triunfante, emite un graznido que es ya idéntico al de un halcón: ¡por fin puede empezar a evangelizarles!

[31] El episodio se titula *Nuova terribile avventura dell'ingenuo frate Ginepro.*

Y se incorpora exultante, cómicamente transfigurado: con esa boca grotescamente entreabierta por la que sigue emitiendo esos sonidos pajariles, ahora acompasados a sus correteos con los brazos desplegados, a modo de alas, con la túnica flotante y yerbajos que le cuelgan, como una cola de extrañas plumas – o hiedra dionisíaca… Esta especie de metamorfosis nos recuerda la "pajarización" que experimentan los protagonistas de *Pájaros*: desde la meramente verbal del principio («yo soy un miedica, pájaro de Libia», dice Evélpides; y Pistetero: «Yo soy un caguetín de Fase»)[32], al ridículo disfraz de pájaros con que aparecen tras la parábasis: el propio Pistetero exclama: «¡Tal que así! ¡Por Zeus, yo una cosa más ridícula no he visto jamás!»[33]; y en las escenas finales, hay reparto de alas y de crestas y de espolones: para el parricida, el poeta Cinesias y el sicofanta (vv. 1308ss.).

Una observación: la vis pajaril del fraile estaba latente en su nombre: este diminutivo "Ciccillo" es un condensado de las aliteraciones y onomatopeyas que suenan en el título *uccellacci uccellini*[34].

Frate Ninetto le imita – incluso agita sus zuecos como si fueran alas – y ambos empiezan a interpelar a los halcones en vuelo; la cámara los muestra, y el montaje va intercalando tomas de las aves (a veces en contrapicado) y de los frailes (a veces en picado) avanzando hacia la torre donde anidan. Primero son dos los halcones, luego casi una decena, luego incontables, en una bandada cuantiosa que proponemos considerar un coro, puesto que los halcones responden a los frailes. Por cierto, que esta progresión numérica también se remarca en la entrada del coro de la comedia.

---

[32] Ar. *Av*. 65, 68: Ὑποδεδιὼς ἔγωγε Λιβυκὸν ὄρνεον. Ἐπικεχοδὼς ἔγωγε Φασιανικός.

[33] *Av*. 801s.: Ταυτὶ τοιαυτί· μὰ Δί᾽ ἐγὼ μὲν πραγμά πω / γελοιότερον οὐκ εἶδον οὐδεπώποτε.

[34] Agradezco a Andrea Cozzo su aclaración: Ciccillo es el diminutivo de Francesco, de modo que este sobrenombre rebautiza a frate Marcello con relación al santo como "pequeño Francesco"; otros amigos filólogos – también italianos – confirman mi primera impresión: Ciccillo también funciona como diminutivo de Marcello.

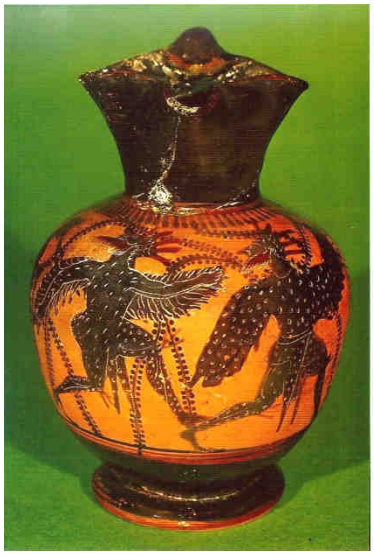

Fig. 3: Actores disfrazados de pájaros.
Oinochoe ática del Pintor de Gela, 500-490 a.J.C.,
London British Museum B 509

La gran diferencia con el coro de pájaros aristofánicos es que aquí se trata de un coro animal-animal: son pájaros, volando como tales y suenan como tales. Pero al compás de los sonidos pajariles que emiten, tanto los frailes cuasipájaros como esta bandada de halcones, salta un elemento sorpresa que nos permitirá comprender tanto la prédica de frate Ciccillo como las respuestas que corean los halcones. Veámoslo (**dvd 3**).

– Falchi, falchi, venite, ascoltate.
– Chi siete? Che cosa volete?
– Siamo creature di Dio. Vogliamo parlare con voi, creature di Dio.
– Dio? Chi è Dio?
– Il creatore delle creature.
– E per quale ragione Dio ci ha creati?
– Voi perché avete creato i vostri figli?
– Allora ognuno di noi è Dio?
– Esagerati! Ecco, non gli puoi dare un po' di considerazione che s'allargano subito.
– E che cosa vuole da noi questo Dio?
– Amore!
– AMORE...
– AMORE!

Este resultado es como el cumplimiento de un sueño: ese par de personajes están hablando en el lenguaje de los pájaros (!) y el entendimiento con ellos es total; y la melodía de Mozart que vuelve a sonar como fondo pone en esta graciosa escena un

toque de sublime armonía[35]. En la comedia, este asunto de la comunicación verbal entre humanos y pájaros se resuelve a la inversa y por vía mitológica: Tereo tranquiliza a sus visitantes atenienses: desde que fue metamorfoseado en abubilla, ha tenido tiempo de enseñar a los pájaros el idioma humano (τὴν φωνήν, v. 200). Aún así, el lenguaje genuino de los pájaros también está representado con efectismo cómico, en brillantes versos onomatopéyicos que a veces derivan mediante aliteraciones en frases del todo normalizadas. Por ejemplo, cuando Abubilla convoca a los pájaros (vv. 226-28):

> Ἐποποποῖ ποποῖ, ποποποποῖ ποποῖ,
> ἰὼ ἰὼ ἴτω ἴτω
> ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων·
>
> *¡Epopopói popói popopopói popói*
> *ió ió* venga, venga,
> venga aquí todo quisqui alado semejante!

O cuando el coro de pájaros hace preguntas a Abubilla (vv. 310, 315)

> Ποποποποποπο ποῦ μ' ὃς ἐκάλεσε;
>
> *Pepepepepepe* pero ¿dónde está quien me llamó?
>
> Τιτιτιτιτιτιτι τίνα λόγον ἄρα ποτὲ πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων;
>
> *Tititititititi* ¿tienes qué decir que sea bueno para mí?

En este punto, quisiera agradecer y mostrar la lectura que grabó Stanford de una selección suya de estas invenciones silábicas de Aristofánes, tratando con suma finura su virtud sonora. Escuchémoslo (**audio**).

Además, tanto Pasolini como Aristófanes dejan también espacio para el son intraducible y no verbal de los pájaros: hasta que frate Ciccillo lo descifra, lo que se oye es simple sonido de pájaros; y en la comedia, el canto de los pájaros se representa mediante flautas que hacen sonar dos personajes por lo demás mudos: la "Ruiseñora"[36], a quien hace salir Tereo-abubilla (v. 665), y un cuervo anunciado por el coro (v. 857).

En cuanto al asunto de que hablan, también se dan ciertas coincidencias, aunque evidentemente aquí se trata de una escueta conversación, mientras que en la comedia el dialogar entre los humanos y los pájaros da cuerpo a la entera obra. En todo caso, el coro de pájaros, por boca del corifeo, también pregunta a Tereo, portavoz de Pistetero:

[35] De hecho es un canto al amor lo que entonan Pamina y Papageno, aunando sus voces en la frase final: «Mann und Weib, und Weib und Mann / reichen an die Gottheit an».
[36] Con esta acuñación traduzco el femenino ἡ ἀηδών, literalmente 'la cantora'.

«¿Quiénes son ésos y de dónde?»[37]. Tereo ya les ha informado sobre la intención docente de esos tipos: «Y para enseñaros algo útil han llegado aquí»[38]. Así pues, la sintaxis de los personajes se asemeja: un humano propone a los pájaros una prédica o lección que se refiere al trato entre los pájaros y la divinidad, sea 'Dios' o sean 'los dioses'. Pero en cuanto a la propuesta de acción que contiene cada mensaje, son polarmente opuestas: frate Ciccillo clarifica lo que Dios creador quiere de los halcones: amor; y los halcones corean esa palabra, en señal de asentimiento (los subtítulos lo significan con expresivas mayúsculas). En cambio Pistetero incita a los pájaros a reclamar a los dioses el poder que ellos habían detentado como criaturas primigenias que son; entonces los pájaros reivindican ser tratados como dioses y llegarán a declarar la guerra a los olímpicos.

Es curioso que en la secuencia de Pasolini también se cruce una provocadora pregunta acerca de la divinidad de los pájaros, un motivo que Aristófanes elabora por extenso en esa cosmogonía paródica que cantan los pájaros y que podríamos sintetizar así: de un huevo primordial nació Eros alado, quien engendró a los pájaros, que por tanto son divinos[39]. Así que preguntan los halcones (como si recordaran el mito del coro aristofánico): «Allora ognuno di noi è Dio?». El tono de la respuesta del fraile, ya lo hemos captado gracias a los subtítulos: «Esagerati! Ecco, non gli puoi dare un po' di considerazione che s'allargano subito».

Fig. 4: Figurilla calcárea de Metaponto, s. V a.J.C., Museo Arqueológico de Metaponto

Fig. 5: Eros. Aríbalo-lécito de Atenas, 479-450 a.J.C. , Museo Arqueológico Nacional de Atenas 15375

[37] Ar. *Av*. 408: Τίνες ποθ᾽οἵδε καὶ πόθεν;
[38] *Av*. 372: Καὶ διδάξοντες τι δεῦρ᾽ ἥκουσιν ὑμᾶς χρήσιμον.
[39] En la primera parábasis, *Av*. 676-800; se trata de una parodia de las cosmogonías órficas.

Primera misión cumplida, la pareja de frailes ha de hacer lo propio con los gorriones, y esta vez se encaminan hasta la fachada de una iglesia[40]. En este nuevo paisaje, frate Ciccillo vuelve a concentrarse a la escucha de los pájaros. Y como en el caso anterior, aparece un grupo de antagonistas: tres mujerucas vestidas de negro, asomadas a las ventanas y a la puerta de una torre, burlándose de Ciccillo; y Ninetto que les replica diciendo que es «un santo». En respuesta, ellas, al unísono, le cantan un esperpéntico *Ora pro nobis*, tipo *blues*. Escuchémoslo (**dvd 4**).

Este trío de beatas (que primero hablan entre ellas mofándose de un protagonista, luego discuten con el otro y acaban dando una respuesta coral cantada) también puede reconocerse como figura coral menor; y esa ubicación, en escala de alturas, les da un cierto aspecto de pajarracos de mal agüero. De hecho, lo que sigue es fatal para Ciccillo: además de ese ruidoso mercado, vemos una procesión que viene a venerarle (al son en *off*, ahora con instrumentos de viento, del mismo *blues)* y hasta una escena bufa con estacazo incluido[41] – suena de nuevo entre el barullo la melodía de Mozart.

Frate Ciccillo no aguanta más y empieza a dar escobazos a diestro y siniestro, ayudado por Ninetto, empezando por las tres viejas "promotoras" del asunto[42], hasta que los echan a todos. Visto así, todo ese gentío con su vocerío y movimiento (insoportable para Ciccillo), han sido una prolongación o expansión "coral" del cacofónico trío de las viejas…

[40] Preciosamente mostrada: es la Iglesia de San Francisco, un feliz anacronismo.
[41] En estos actores ambulantes reconocemos a dos de los gamberros de cuando los halcones.
[42] Mientras ellos arremeten así contra la gente, suena la misma música de armónium que había animado la escena de los gamberros.

Recuperada la tranquilidad, Ciccillo ya sabe imitar el silbido de los gorriones; y junto con Ninetto empieza a dirigirse así a los pájaros, y con expresivos gestos, pero no tienen respuesta. Frate Ciccillo se desanima, Ninetto le pide permiso para jugar a la rayuela y empieza a saltar a la pata coja, tan contento (suena de nuevo la melodía de Mozart, ahora es una ocarina sobre un fondo de cigarras). Ciccillo se lo mira… de repente, le cambia la expresión y exclama triunfante: «Ho trovato!». Y con un fondo gozoso de campanas de Pascua, la voz en *off* del Cuervo anticipa lo que se verá en la escena siguiente, pero con una pregunta, como buen narrador o maestro que quiere activar la atención de sus oyentes: «Che linguaggio aveva imparato frate Ciccillo nella sua lunga meditazione?» Y responde con una frase gloriosa, que vamos a escuchar (**dvd 5**).

De nuevo el montaje logra crear la ilusión de un auténtico diálogo: desde la perspectiva de los gorriones, la cámara enfoca a Totò y Ninetto que salturrean sobre las losas ante la iglesia; y frontalmente, va siguiendo el movimiento de los pajarillos que hacen lo propio por los frisos de la fachada; y también muestra a unos y otros a ras de suelo. Y conforme frailes y gorriones se alternan en pantalla, aparecen los subtítulos que "traducen" este lenguaje de saltos, gracioso y vital, acompasado por el piar pajaril y glorificado por el son de las campanas.

Y vuelve a funcionar la sorpresa humorística, cuando resulta que unos simples saltitos también son dignos de ser subtitulados. Sin duda Pasolini bromea con el uso convencional de este recurso cinematográfico, pero también ofrece una clave para la identificación "coral" que nos interesa: este grupo de gorriones – y a su imitación, este par de frailes – realiza unos movimientos que son significativos, inteligibles; a la manera en que debían de serlo los movimientos de un coro en el teatro griego. En este sentido el guión contiene una pista preciosa en la descripción de una escena no incluida en la película, que prefigura la que hemos visto: el chico aún no está jugando a la rayuela ante la iglesia, sino en el Paraíso, donde el Padre Eterno le da permiso para disfrutar de todos los juguetes que acaba de ver; Ninetto, entonces

> si mette a saltare e a ballare, facendo delle giravolte su se stesso, e battendo il piede per terra, come i selvaggi o come i danzatori greci.
> Su Ninetto che salta e balla come chi non sta più nella pelle dalla gioia, risuona fuori campo la voce, raggiante, di frate Ciccillo, il suo *èureka*:
>
> VOCE DI FRATE CICCILLO Ho trovato! Ho trovato! Ho trovato![43]

– nosotros también: ¡por fin una referencia, y en plural, a los (coros) danzantes griegos![44]

Fig. 6: Pintura mural etrusca, tumba de Tarquinia 470 a.J.C.

Notemos que con estos gorriones Pasolini ha logrado componer una insólita figura cinematográfica: su inventiva argumental le lleva a identificar algo así como una coreografia pajaril y él consigue darle forma. En eso coincide con todo dramaturgo que se proponga llevar a escena los *Pájaros* de Aristófanes con acierto. Basta con pensar en la entrada del coro extraordinario de esta comedia, el más abundante y variopinto del que tenemos noticia: veinticuatro pájaros y todos diferentes. Los comentarios de los personajes glosan su dinamismo y hasta parecen interpretar una cierta verbalidad en los movimientos de tales pájaros: escuchemos cómo reaccionan Pistetero y Evélpides (vv. 305-308):

> Πι. Ἰοὺ ἰού, τῶν ὀρνέων. Ευ. Ἰοὺ ἰού, τῶν κοψίχων.
> Πι. Οἷα πιπίζουσι καὶ τρέχουσι διακεκραγότες.

[43] PASOLINI (1966 Uu, Sc, 132s.).
[44] En cuanto a la escena de la plaza que vemos en la película, se describe así en el guión: «Ninetto prende un sasso, e comincia a giocare: saltella su un piede solo, dando calcetti al sasso. Poi, chissà per quale ruzza che gli prende anziché limitarsi a dar calci al sasso, inventa, saltellando, ora su un piede, ora su due, una specie di balletto. Come quello che aveva fatto nel sogno in Paradiso. E su lui che, stupidello e grazioso, saltella ballando, risuona un'altra volta la voce di frate Ciccillo: VOCE DI FRATE CICCILLO Ho trovato!»; *ibid.* 146.

Ευ. Ἆρ' ἀπειλοῦσίν γε νῷν; Πι. Οἴμοι, κεχήνασίν γέ τοι
καὶ βλέπουσιν εἰς σὲ κἀμέ. Ευ. Τοῦτο μὲν κἀμοὶ δοκεῖ.

Pi. ¡Huy, huy, los pájaros! Ev. ¡Huy, huy, los mirlos!
Pi. ¡Cómo pían y corren graznando por medio!
Eu. ¿Acaso nos amenazan? Pi. ¡Ay de mí, que abren los picos
y nos miran a ti y a mí! Ev. ¡Eso también me parece!

Pero volvamos a los subtítulos de *Uccellacci…*, para enterarnos del contenido de ese diálogo de saltos:

– Passeri, venite, ascoltate / Venite, ascoltate.
– Chi siete? Che volete?
– Siamo servi del Signore, vogliamo portarvi la buona novella.
– Oh, finalmente! Era tanto che l'aspettavamo!
– Questa è bella! Davvero? Già l'aspettavate?
– Eh sì, specialmente d'inverno
che non si vede più una briciola di cibo
in tutta la campagna.
–Un momento. Che razza di buona novella
state aspettando, compari?
– Beh, la buona novella che ci annunci
ammassi di miglio, di grano tenero.
– Ahi ahi, quanta fatica dovrò durare a portare
tra voi la vera buona novella.
– Beh, che cosa vuole da noi questa vera buona novella?
– Il digiuno.
– Che? Che hai detto?
– Il digiuno, ma non proprio il digiuno digiuno
non vogliamo mica farvi morire di fame...
insomma il sacrificio, l'amore
Oh Signore, l'Amore
– Amore...
Amore!
AMORE!

Si a los halcones les hablaron de Dios, a los gorriones les hablan de la buena nueva, con el consiguiente malentendido: los pájaros suponen que se trata de alimento, componiendo una autorrepresentación que se asemeja a la caracterización que Tereo hace de los pájaros para invocarlos (vv. 230-32; 238-40; 244s.):

ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας
νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων
σπερμολόγων τε γένη

Y cuantos las bien sembradas surcadas de los campesinos,

tenéis por pasto, millares de tribus 'picacebadas',
y razas 'buscasimiente'

ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ
κλάδεσι νομὸν ἔχει,
τά τε κατ' ὄρεα τά τε κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγα

Y cuantos de vosotros tenéis pasto por los huertos
en las ramas de hiedra,
y por los montes: los 'picaceitunas' y los 'comemadroños'

οἵ θ' ἑλείας παρ' αὐλῶνας ὀξυστόμους
ἐμπίδας κάπτεθ'

Y los que por los pantanosos canales mosquitos
de boca afilada os zampáis

Así las cosas, los gorriones se escaman cuando Ciccillo habla de ayuno, y él tiene que reconducir el asunto, matizando «ma non propio il digiuno digiuno» y por fin tocando la palabra "mágica": «amore». Los pajaritos asienten inmediatamente, como habían hecho los halcones, y mediante sus saltos corean «amore» – en un sutil *crescendo*, si hemos de atenernos a los subtítulos: primero con puntos suspensivos, luego con signo de exclamación y al final con mayúsculas más exclamación.

3. *Corifeos para el desenlace*

Hasta aquí, el despliegue "coral" de estos dos grupos de pájaros. Pero como explica el propio Pasolini, este relato del cuervo es una fábula dentro de otra fábula (la entera película); y estas dos "clases" de pájaros, halcones y gorriones, corresponden – en la fábula que la enmarca – a las clases sociales propiamente dichas, tal como aparecen representadas desde ese mundo suburbano por el que se mueven Totò y Ninetto en compañía del cuervo marxista. Y eso de tal manera que resultan encajables en el mismo binomio: «prepotenti» y «umili».

El caso es que el desenlace de esta «strana storia di uccellacci e uccellini» no lo protagonizan los "coros" de pájaros, sino un representante de cada "clase": una especie de corifeo en acto, puesto que ahora ya no se trata de cantos ni de palabras, sino de acción. Así es como un halcón cae fulminante sobre un gorrión y lo mata, ante el desconsuelo de frate Ciccillo y frate Ninetto. La sintaxis básica de esta acción nos remite al patrón de enfrentamiento entre dos coros y sus dos corifeos, tal como se da en otra comedia de Aristófanes: *Lisístrata*. Allí se trata de un coro de mujeres y un coro de

hombres, y de sus respectivos corifeos (vv. 360-90), pero acaban juntándose para entonar un canto de reconciliación; y ese efecto se redobla al final de la pieza, cuando otro par de coros paradigmáticamente enfrentados, lacedemonios y atenienses, cantan y bailan en festiva armonía.

En cambio aquí lo único que hay es un halcón que da muerte a un gorrión -aunque en la queja de Ciccillo reaparecen los dos colectivos: «Che posso fà io se ce sta la classe dei falchi e la classe dei passeretti, che nun ponno annà d'accordo fra di loro?». Y esta implacable actuación del ave de presa sobre el pajarillo prefigura el desenlace de la película: Totò, entre aburrido, hambriento y crispado por la voz crítica del cuervo, con la complicidad de Ninetto, se abalanza sobre el cuervo y se lo zampan[45]. Y aunque luego se alejen con paso chaplinesco y aunque vuelva a sonar la fanfarria del principio, estos ingredientes cómicos llevan consigo un regusto amargo.

[45] También en los preparativos del banquete (típico final de comedia), Pistetero se pone a cocinar unos pájaros ¡que han sido considerados culpables al intentar rebelarse contra los pájaros demócratas! (Ar. *Av*. 1584-86). Sobre la afición de Aristófanes a los pájaros, tanto gastronómica como musical, cf. DUNBAR (1995, 2).

Ya como punto final, y en este mismo sentido, podemos relacionar aquella primera imagen de un colectivo de pájaros (estaban posados en el árbol, frate Francesco les hablaba) y un tipo de estampa extraña y recurrente de esta película, propia de lo que Pasolini denomina «cinema di poesia»[46]: la figura o visión de alguna persona posada en alto, en el exterior de un edificio (como las beatas en la torre): un pobre hombre sobre balcón en construcción, o una granjera que apunta con una escopeta desde lo alto de su casucha, o una adolescente con disfraz de ángel en la ventana de una obra: lo que es una bandada de aves en la escena de San Francesco, se refigura así en el entorno de Totò y Ninetto: disperso, descompuesto, desintegrado.

En el paisaje natural, los pájaros están agrupados en un árbol, que por cierto en el guión había tenido un aspecto más aristofanesco[47]:

[46] Y presenta en un ensayo así titulado, cf. PASOLINI (1966 Uu, Cp, 7-31).
[47] Agradezco a Angela Andrisano su observación: también en la comedia es clave la figura de un árbol: Evélpides lo menciona en el primer verso de la comedia y hasta ese árbol llegan el par de amigos para hablar con Abubilla-Tereo.

> BOSCO UMBRO Esterno. Giorno.
> C'è un albero, un grande albero immobile, tutto pieno di uccellini. Se ne stanno fermi tra i rami, sette, otto, dieci, venti ogni ramo: di tutte le razze e di tutti i colori, passeri, allodole, tordi, quaglie, fringuelli, lucherini, pettirossi, usignoli, palombi; [...][48].

Pero en la desolación de un suburbio o de una ruina, los seres humanos están aislados, precariamente asomados, y por más que se pongan alas postizas, ahí no puede recomponerse ningún coro.

[48] PASOLINI (1966 Uu, Sc, 115).

bibliografía citada

BAZZOCCHI 2007
M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano.

CERQUINGLINI 1966
E. Cerquinglini, *Pier Paolo Paolini, Uccellacci Uccellini. Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*, Prato.

DE GIUSTI, 1979
L. De Giusti, *Pier Paolo Paolini. Il cinema in forma di poesia*, Pordenone.

DUNBAR 1995
N. Dunbar (ed.), *Aristophanes Birds*, Oxford.

FUSILLO 1996
M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Firenze.

GRILLI 2006
A. Grilli (a cura di), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano.

MARZULLO 2003
B. Marzullo (a cura di), *Aristofane. Le Commedie*, Roma.

PASOLINI 1966 Uu
P.P. Pasolini, *Uccellaci e uccellini. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Milano ("La sceneggiatura" Sc 63-153; "Confessioni tecniche" Ct 44-56; "Le fasi del corvo" Fc 57-59; "Il cinema di poesia" Cp 7-31).

PASOLINI 1966 CC
P.P. Pasolini, *Pier Paolo Pasolini: Uccellacci e uccellini*, «Cahiers du cinéma» CLXXIX 39.

PASOLINI 1968
P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi argomenti» n.s. IX 1-9.
http://www.pasolini.net/teatro_manifesto.htm

ROTHWELL 2007
K. S. Rothwell Jr., *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge.

SOMMERSTEIN 1987
A.H. Sommerstein (ed.), *Aristophanes. Birds*, Warminster.

STACK 1969
O. Stack, *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*, London.

VIGHI 2006
F. Vighi, *Traumatic Encounters in Italian Film. Locating the Cinematic Unconscious*, Bristol-Portland.

ZANETTO 1987
G. Zanetto (a cura di), *Aristofane. Gli Uccelli*, introd. e trad. di D. Del Corno, Milano.

procedencia de las ilustraciones

Fig. 1. http://mirefalc.blogspot.com/2010_09_01_archive.html

Figg. 2, 3. K.S. Rothwell Jr., *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge 2007.

Fig. 4. A. Bottini, A*rcheologia della salvezza. L'escatologia greca nelle testimonianze archeologiche*, Milano 1992.

Fig. 5. R. Misdrachi-Capon (ed.), *Eros Grec. Amour des Dieux et des Hommes*, Athènes 1989.

Fig. 6. http://www.maravot.com/Etruscan_Murals.html