

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE

CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE

INDIRIZZO STAMPA-EDITORIA

TESI DI LAUREA IN STORIA DEL TEATRO CLASSICO

**LA *MEDEA* DI PASOLINI IN RAPPORTO AL
MODELLO EURIPIDEO**

CANDIDATA

CHIARA SELVAGGINI-MATRICOLA 258

RELATORE

CORRELATORE

DOTT.SSA GRAZIA SOMMARIVA

PROF. LUIGI MARTELLINI

ANNO ACCADEMICO 2005/2006

A Giovanna

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
Capitolo I LA FIGURA DI MEDEA NEL MITO E NELLA TRAGEDIA CLASSICA	7
Capitolo II IL CINEMA MITICO-PSICANALITICO DI PASOLINI.....	25
Capitolo III LA <i>MEDEA</i> DI PASOLINI.....	35
Capitolo IV LA <i>MEDEA</i> DI PASOLINI E L'ARCHITESTO EURIPIDEO	60
Capitolo V LA <i>MEDEA</i> DI PASOLINI FRA TRADIZIONE E CONTEMPORANEITÀ	76
Capitolo VI PASOLINI E L'ANTROPOLOGIA: INTERPRETAZIONE IN CHIAVE ANTROPOLOGICA DELLA <i>MEDEA</i>	91
CONCLUSIONE.....	106
BIBLIOGRAFIA.....	108

INTRODUZIONE

Il presente lavoro si propone di analizzare dettagliatamente il rapporto della *Medea* pasoliniana con quello che si presume essere il suo modello principale, l'omonima tragedia di Euripide.

Dopo una trattazione introduttiva sull'evoluzione del mito di Medea prima e dopo Euripide, si procederà ad un'approfondita analisi del film, per passare poi ad un attento confronto con l'architetto euripideo, ponendo in evidenza, accanto alle coincidenze, gli eventuali elementi di diversità rispetto al modello greco.

Di questi ultimi elementi si cercherà di valutare l'originalità pasoliniana o la dipendenza da altre fonti d'ispirazione.

La nostra attenzione si sposterà, poi, su una recente e fortunata interpretazione della *Medea* pasoliniana, che permette di analizzare il film alla luce degli studi antropologici del regista risalenti proprio agli anni Sessanta. Un confronto fra alcuni passi delle più importanti opere antropologiche lette da Pasolini ci permetterà inoltre di rintracciare probabili punti di contatto con il film.

Infine, un rapido sguardo alla cinematografia pasoliniana, con particolare riguardo al periodo mitico-psicanalitico, ci permetterà di riflettere sulla concezione pasoliniana del cinema, nonché sulle principali caratteristiche del suo linguaggio e, in particolare, sul fondamentale rapporto di Pasolini con il mondo classico, in primo luogo con la tragedia greca.

Vedremo come la riproposizione di tratti tipici della drammaturgia classica affiorino costantemente nel film, mediati però dalla grande capacità interpretativa del regista.

L'analisi è stata condotta su una versione recentemente restaurata e digitalizzata della *Medea*^{*}, che permette, tra l'altro, di apprezzare accanto al sonoro dell'edizione italiana (nella quale Maria Callas fu doppiata da Rita Savagnone), la colonna audio per le edizioni straniere doppiate dalla Callas stessa (cfr. capitolo V).

Vedremo quali furono i motivi per cui Pasolini scelse Maria Callas per interpretare il ruolo di Medea e quali le cause che lo spinsero al doppiaggio, per quanto concerne la versione italiana, nonostante la magnifica voce e la grande capacità interpretativa dell'attrice.

^{*} *Medea + Le Mura di Sana'a*, produzione RARO VIDEO, distribuzione Medusa Video, 2004.

Vorrei concludere questa breve presentazione con un particolare ringraziamento alla Dott.ssa Grazia Sommariva e al Prof. Luigi Martellini per l'indispensabile collaborazione e la costante disponibilità dimostrata nella realizzazione del presente lavoro.

Capitolo I

LA FIGURA DI MEDEA NEL MITO E NELLA TRAGEDIA

CLASSICA

§ 1 Il mito di Medea

Quello di Medea è uno dei miti più antichi che la tradizione ci abbia consegnato ma, paradossalmente, è forse il più ‘moderno’ e scabroso tra quelli conosciuti.

Per il suo carattere misterioso e, per certi aspetti, demoniaco, il personaggio di Medea ha goduto di vastissima fortuna tanto in età antica quanto in età moderna e contemporanea.

Questo grande interesse ha portato a numerose rivisitazioni del mito che acquista, di volta in volta, caratteri nuovi e originali, assecondando le inclinazioni degli autori.

La *Medea* di Euripide¹, rappresentata per la prima volta nel 431 a.C., è sicuramente la più famosa trattazione di questo mito ma non la più

¹Euripide nacque intorno al 485 a.C. , ad Atene - forse nel demo di Flia - da Mnesarco (o Mnesarchide), ricco possidente terriero e da madre nobile. Iniziò la carriera di tragediografo nel 455 a.C., compose 22 o 23 tetralogie, cioè 88 o 92 drammi. Di questa produzione sono sopravvissute 18 tragedie intere, di cui una (il *Reso*) quasi sicuramente spuria, e il dramma satiresco il *Ciclope*. Negli agoni teatrali non ottenne un grande successo (ci giunge notizia di sole cinque vittorie). In tarda età si trasferì in Macedonia, presso il re Archelao, dove morì nel 406 a.C.

antica. Lo stesso Euripide, nel 455 a.C., si cimentò in una tragedia che aveva per oggetto le vicende della maga colchica: le *Peliadi*. L'opera, perduta, era incentrata sull'uccisione di Pelia da parte delle sue figlie, spinte da Medea «a far bollire in un calderone il loro padre con la vana promessa di restituirgli la giovinezza»².

La vicenda degli Argonauti era stata già oggetto di numerose tragedie eschilee (*Argo*, *Le Lemnie*, *Ipsipile* e *Cabiri*)³ ma il personaggio di Medea inizia a divenire centrale soprattutto con Sofocle (in particolare nelle *Colchidi*, negli *Sciti* e nelle *Fattucchiere*, tutte tragedie precedenti alla *Medea*)⁴ nelle cui opere l'eroina presenta già molte delle caratteristiche che saranno ulteriormente definite nella tragedia euripidea del 431 a.C.

La *Medea* presenta diversi elementi di novità rispetto alle trattazioni precedenti, primo fra tutti la focalizzazione da parte di Euripide su un momento fondamentale della vicenda: l'infanticidio, mai trattato in passato in modo così coinvolgente, e che diverrà l'asse centrale intorno

² B. GENTILI, *La «Medea» di Euripide*, in B. GENTILI - F. PERUSINO, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 30.

³ G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 106.

al quale ruoteranno tutte le successive trattazioni del mito di Medea.

L'infanticidio portato sulla scena rimane determinante nella storia del personaggio: l'uccisione dei figli costituisce infatti un punto di non ritorno, Medea non potrà più essere raccontata al di fuori di questo gesto. Il mito si infrange e la storia si cristallizza su Medea madre assassina⁵.

Secondo quanto sostiene Bruno Gentili⁶, nonostante la versione raccolta da Euripide sia la più fortunata e la più duratura, molteplici sono le varianti del mito a noi pervenute riguardo la sorte dei figli di Medea.

Alcune fonti, risalenti all' VIII-VII secolo a.C., fanno di Giasone il legittimo sovrano di Corinto e vedono Medea nascondere i propri figli nel tempio della dea Era Akraia, con lo scopo di renderli immortali.

Un'altra variante in proposito (riportata da uno scolio alla XIII *Olimpica* di Pindaro), narra invece della concessione dell'immortalità ai due bambini da parte di Era in cambio del rifiuto di Medea di concedersi a Zeus che si era invaghito di lei⁷.

Una testimonianza, attribuibile a Creofilo di Samo (VII secolo a.C.), narra della fuga di Medea ad Atene dopo l'uccisione, tramite filtri magici, di Creonte: i suoi figli, lasciati a Corinto nella speranza che

⁵ M. G. CIANI, *Medea: variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 11.

⁶ B. GENTILI, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁷ *Ibid.*, p. 30.

Giasone si sarebbe preso cura di loro, verranno uccisi dai familiari del re⁸. Si ricorda infine un'ulteriore versione che prevede l'uccisione dei bambini da parte dei Corinzi, recentemente ripresa da Christa Wolf nella sua *Medea* (1996). L'intento della scrittrice è probabilmente quello di presentare ai lettori una Medea non più assassina dei suoi figli, ma portatrice dei valori di un mondo matriarcale, pre-capitalista, che lotta strenuamente contro i Corinzi, rappresentanti della società patriarcale e capitalista⁹. Medea appare così senza colpa, vittima di una società in cui prevale la violenza e la spietatezza degli uomini.

[...] la Medea di Christa Wolf è forse, fra tutte, la più anomala oltre che la più innocente. Non uccide Apsirto né Glauce né elimina i figli, che anzi vengono fatti a pezzi dalla folla inferocita dei corinzii. [...] Inoltre, Medea non è una maga: non conosce sortilegi né incantesimi. Opera secondo razionalità [...] ¹⁰.

Un'ulteriore novità che caratterizza la *Medea* di Euripide è la presenza del personaggio di Egeo, elemento che la accomuna alla *Medea* di Neofrone, probabilmente anteriore, e già presente in una tragedia dello stesso Euripide: *Egeo*.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ Cfr. F. TUSCANO, *Il mito di Medea: dalla tradizione classica a Pasolini*, in F. TUSCANO (a cura di), *Pier Paolo Pasolini intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, Assisi, Cittadella Editrice. 2005, pp. 164-165.

¹⁰ G. IERANÒ, *Tre Medee del Novecento*, in B. GENTILI, F. PERUSINO, *op. cit.*, pp. 189-190.

La vicenda narra la storia di Medea, moglie di Egeo, che, ostile ai suoi figli di primo letto, tra cui Teseo, istiga il marito ad affidargli una prova molto rischiosa: l'uccisione del toro di Maratona. Il giovane supera la prova e Medea tenta quindi di ucciderlo con filtri magici per liberarsi di lui. Avendo scoperto i suoi intenti, Egeo caccia la moglie da Atene recuperando il dominio sulla città.

Dai pochi frammenti della *Medea* di Neofrone in nostro possesso, si nota poi un altro dettaglio fondamentale nel dramma euripideo, l'invocazione al *thymós*:

Sia. Che farai anima mia? Decidi bene, prima di errare e rendere nemici quanti hai più cari. Dove andrai, misero? [...] Ahimè, è deciso. O figli, andate lontano dalla mia vista; ormai un'ira sanguinosa invade il mio grande cuore (fr. 2)¹¹.

La caratteristica più rilevante che Euripide conferisce alla sua Medea resta però la sua determinazione ad agire:

[Medea] non è più soltanto la donna barbara e la maga, perciò capace di azioni efferate [...] è in tutto un personaggio eroico, com'è reso evidente dal suo scontro con Giasone nel II episodio [...]. Il drammaturgo la dota di audacia (*tólme, thrásos*), la fa temibile (*deiné, ágria*) come un guerriero omerico [...]¹².

Sono questi gli attributi che rendono Medea una delle eroine più

¹¹ G. AVEZZÙ, *op. cit.*, p. 109.

¹² *Ibid.*, pp. 147-148.

‘moderne’ della tradizione antica.

Dopo Euripide furono molti gli scrittori che si cimentarono nella narrazione delle vicende della maga colchica, contribuendo a tratteggiarne un ritratto dettagliato e suggestivo.

Apollonio Rodio, nelle *Argonautiche*, ci offre l’immagine di una Medea afflitta, dubbiosa, incerta sul suo futuro. Passando in rassegna le diverse possibilità di azione, si rende conto di trovarsi in una situazione di «*amechaníe*»¹³:

L’*amechaníe* di Medea è mancanza di strumenti che offrano scampo da una scelta comunque perdente: le mancano vie d’uscita reali, che non comportino cioè un qualche inevitabile male a venire. *Amechaníe* non vale «mancanza (assoluta) di strumenti», bensì «mancanza di strumenti *adeguati*» [...] Arti magiche e altre *mechanai*, per quanto efficaci alla vendetta, non smentiscono né superano l’*amechaníe*, anzi, ne sono l’altra faccia¹⁴.

Diversa è invece l’immagine che Ovidio (*Metamorfosi*) e Seneca (*Medea*) trasmettono dell’eroina. Barbara terribile, presa dal furore della gelosia, donna crudele dominata dall’odio e dal desiderio di vendetta, Medea ha tutte le sembianze di un essere sinistro e demoniaco.

In particolar modo la Medea senecana è una donna travolta dalle

¹³ M. R. FALIVENE, *Medea nelle «Argonautiche» di Apollonio Rodio*, in B. GENTILI - F. PERUSINO, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

passioni, incapace di opporre resistenza agli impulsi più orrendi.

Seneca, restando estremamente fedele al modello euripideo, dipinge un personaggio fosco, dilaniato dall'atroce scontro tra *ratio* e *furor*, la cui sorte si risolve inevitabilmente nel trionfo delle passioni più feroci. Il male, il delitto, la violenza dei sentimenti occupano la parte preponderante di tutta la tragedia.

La determinazione e la risolutezza di Medea si esplicano totalmente in un breve e serrato scambio di battute con la nutrice (vv. 170-175):

NUTRICE: Morirai.
MEDEA: Me lo auguro.
NUTRICE: Fuggi.
MEDEA: Non l'avessi fatto...
NUTRICE: Medea...
MEDEA: ... lo sarò¹⁵.

Gli stessi tratti foschi e malvagi contraddistinguono il personaggio di Medea nelle opere di Boccaccio (*De mulieribus claris*) e, successivamente, di Corneille (*Médeé*), anche se in quest'ultimo si nota già la tendenza a smorzarne i tratti più spietati, avviandosi ad una rappresentazione sempre più umana del personaggio.

La consuetudine di rappresentare Medea nel suo lato più inquietante,

¹⁵ SENECA, *Medea*, in M. G. CIANI (a cura di), *op. cit.*, p. 71.

infatti, viene gradualmente abbandonata nel corso del Novecento per lasciare spazio ad una progressiva ‘umanizzazione’ del personaggio.

L’ultima rappresentazione di Medea come donna demoniaca risale al 1948 con la *Médeé* di Jean Anouilh:

[...] la Medea dello scrittore francese è una donna-strega, che distrugge il suo uomo, portandolo con sé verso la perdizione, nel suo mondo criminale e magico. Il compagno appartiene invece al mondo della normalità e, alla fine, è là che vorrebbe tornare, ma lei non glielo permette giungendo così alla tragedia finale [...]¹⁶.

Già durante il secolo precedente, si registra la tendenza a fare di Medea non più l’assassina colpevole dei suoi figli, ma una donna più ‘umana’, e soprattutto vittima di un mondo che non la comprende.

Al 1822 risale la *Medea* di Franz Grillparzer: lo scrittore ritrae un personaggio molto diverso da come glielo aveva consegnato la tradizione. La sua è una Medea «pura»¹⁷, non uccide Absirto né Pelia, l’unica azione che le appare inevitabile è l’uccisione dei suoi figli. L’infanticidio si presenta, paradossalmente, come un atto umano: Medea si fa assassina dei propri figli unicamente per pietà, perché non può sopportare che vivano reietti in una società che provocherà loro

¹⁶ F. TUSCANO, *op. cit.*, pp. 158-159.

¹⁷ *Ibid.*, p.160.

solamente sofferenza.

Caratteri analoghi sono propri della *Medea* di Corrado Alvaro (*Lunga notte di Medea*, 1950), rappresentata come una vittima della persecuzione razziale:

Secondo me, ella uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame: estingue il seme d'una maledizione sociale e di razza, li uccide in qualche modo per salvarli, in uno slancio di disperato amore materno [...] *Medea* è la vittima tipica del passaggio d'una civiltà, quando la società umana, da primitiva e patriarcale ed eroica, diventa società politica retta da concetti politici¹⁸.

Da queste affermazioni dell'autore risultano chiari gli elementi di contatto con la *Medea* pasoliniana (1970). Probabilmente, Corrado Alvaro fu una delle fonti di ispirazione di Pasolini nella realizzazione del suo film, ne è testimonianza la centralità del contrasto tra il mondo mitico, arcaico, sacro di *Medea* e quello politico e razionale di *Giasone*, nonché la decisiva umanizzazione della protagonista.

Nel corso del Novecento il personaggio di *Medea* assume progressivamente caratteristiche sempre nuove, perdendo i tratti più terribili e feroci che la avevano caratterizzata in precedenza, e interpretando magnificamente le problematiche più ricorrenti del XX

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

secolo. È proprio qui che si cela la grande ‘modernità’ di Medea.

§ 2 La *Medea* di Euripide

La trama

La vicenda è ambientata a Corinto, dove si sono stabiliti i due protagonisti della vicenda: Medea, figlia del re della Colchide, maga dagli straordinari poteri, e Giasone, eroe greco, giunto nella città per riconquistare il regno che gli spetta.

Nel prologo della tragedia la nutrice informa gli spettatori sull’antefatto del dramma: Medea, dopo aver aiutato Giasone nella conquista del Vello d’oro da portare a Pelia in cambio del regno, giunge con lui a Corinto e qui viene abbandonata dal marito, che si appresta a sposare la figlia del re corinzio.

Per il timore che la sua famiglia possa rimanere vittima dei sinistri poteri di Medea, Creonte le ordina di abbandonare la città, portando con sé i suoi due figli.

Medea chiede a Creonte di concederle un solo giorno per organizzare la partenza e, avendolo ottenuto, inizia a progettare la sua atroce vendetta ai

danni di Giasone.

L'incontro con Egeo, che si offre di ospitarla nella sua terra, facilita l'attuazione dei suoi piani. Fingendo di volersi riconciliare con Giasone, Medea chiede di evitare l'esilio almeno ai suoi figli e manda a questo scopo una veste e un diadema in dono a Glauce, oggetti che si riveleranno mortali non solo per la futura sposa ma anche per il padre, morto con lei nel tentativo di aiutarla.

Ma Medea ha attuato solo in parte la sua vendetta: quello che le rimane da compiere è ciò che di più atroce si possa imputare ad una madre: l'uccisione dei suoi figli.

Quando Giasone tornerà da lei per sfogare la sua rabbia per la morte di Glauce e di Creonte, vedrà Medea allontanarsi sul carro del Sole con i corpi dei figli privi di vita a cui egli non potrà dare neanche l'ultimo saluto.

La critica

Euripide fu un intellettuale appartato, non partecipò attivamente alla vita politica della città. E' documentata la sua vicinanza con i Sofisti, di cui

condivise soprattutto lo spirito razionalistico, che emerge chiaramente nella psicologia dei suoi personaggi.

A tal proposito la figura di Medea risulta emblematica.

Molti critici hanno interpretato la vicenda di Medea come una tragedia in cui si assiste al netto prevalere del *thymós* sulla razionalità, in riferimento alle ultime parole che la protagonista pronuncia alla fine del celebre monologo dei vv. 1078-1080:

E capisco quali mali dovrò sostenere, ma più forte dei miei propositi è la passione [*thymós*], la quale è per gli uomini causa dei più grandi mali¹⁹.

Nell'interpretazione data da Di Benedetto, credo si possa riscontrare, in opposizione alle più note teorie al riguardo, uno strenuo affermarsi della razionalità di Medea che, secondo l'autorevole studioso, sceglie di uccidere i suoi figli per vendetta, nonostante il *thymós* la spinga a risparmiare le loro vite. Secondo Di Benedetto, infatti, «la razionalità che si contrappone ed è vinta dalla passione consisterebbe nel proposito di risparmiare i figli, sotto la spinta dell'affetto materno»²⁰.

Tale ipotesi tende quindi a far coincidere il *thymós* con i *bouleúmata* del

¹⁹ EURIPIDE, *Medea*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione di Ester Cerbo, Milano, BUR, 2005, (1997¹), vv. 1078-1080.

²⁰ V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1992, (1971¹), p. 40.

verso 1079 nonostante nel dettato euripideo risultino contrapposti.

L'estrema razionalità della protagonista emerge anche in un ulteriore aspetto considerato fondamentale da Di Benedetto, e comune anche ad altri personaggi delle tragedie euripidee; la consapevolezza:

Aristotele ha colto nella *Poetica* un aspetto essenziale della tragedia, quando ha scelto Medea come il caso più rappresentativo del fenomeno per cui i personaggi sono coscienti e consapevoli di quello che fanno²¹.

Medea, nel momento in cui è completamente sopraffatta dal *thymós*, si rende conto della sua situazione e ne è lucidamente consapevole.

Di fronte a questa presa di coscienza, Medea cerca di affermare la sua volontà, di realizzare i suoi propositi, contrastando razionalmente la sua debolezza. E' proprio la razionalità che porta quindi la protagonista al tragico finale.

A tal proposito, risulta interessante un confronto con l'interpretazione data da Bruno Gentili, nella cui teoria permane la convinzione della completa consapevolezza della protagonista:

[...] il senso di *thymós* non è quello generico e ambiguo di «passione», ma di «rabbia», «furia», come impulso pre-logico, pre-mentale, irrazionale e irrefrenabile [...] l'eroina euripidea è tragicamente consapevole del male che sta per compiere e tuttavia non può sottrarsi all'impeto di furore, di

²¹ *Ibid.*, p. 34.

acceccamento che la trascina nell'azione criminosa²².

Il tentativo di definire il corretto significato del termine *thymós* è da sempre il nodo cruciale dell'esegesi della *Medea* di Euripide. Il lungo monologo di Medea (vv.1019-1080), che rappresenta il suo devastante turbamento di fronte alla difficile decisione, risulta il più controverso e dibattuto. Molti critici, confrontatisi a tal proposito, hanno fornito molteplici interpretazioni che, pur divergendo per alcuni aspetti, sono tutte accomunate da un elemento di base: la convinzione di una profonda determinazione nell'agire di Medea.

Lo stesso Euripide, attraverso le parole della protagonista, fa emergere le motivazioni della sua tragica decisione:

Ma cosa mi succede? Voglio meritarmi il riso dei miei nemici lasciandoli impuniti? Bisogna sostenere questa prova. [...] Per i dèmoni sotterranei dell'Ade , non sarà mai che io abbandoni i miei bambini ai nemici perché li oltraggino. È assoluta necessità che essi muoiano; e poiché è necessario, li uccideremo noi che li abbiamo generati²³.

Medea agisce quindi lucidamente, decide di mettere in atto ciò che ha progettato per motivi ben precisi: il timore della derisione da parte dei

²² B. GENTILI, *La «Medea» di Euripide*, in B. GENTILI - F. PERUSINO, *op. cit.*, p. 37.

²³ vv. 1049-1051, 1059-1063.

nemici, ma soprattutto l'angoscia per la futura sorte dei figli la portano a compiere l'assassinio.

Da questo punto di vista, la *Medea* appare divisa in due parti ben distinte. Nella prima il proposito di vendetta è già apparso nella mente di Medea, ma il suo disegno non appare ancora chiaro; è offuscato da una forte emotività che si evidenzia anche nello stile: frasi brevi, spezzate, enunciati elementari, spesso giustapposti, rivelano la sua rabbia e il suo dolore²⁴.

Solo dopo l'incontro con Egeo inizia a profilarsi con estrema lucidità il tragico progetto. Medea sostiene con caparbia il suo proposito che si manifesta attraverso un discorso chiaro e rigorosamente strutturato²⁵.

Rivolgendosi al coro, rivela freddamente il suo piano d'azione. Solo nel momento in cui parla dell'assassinio dei suoi figli, ella manifesta piangendo il suo amore per loro, ma nonostante questo la sua determinazione non vacilla neanche per un attimo:

Ora, però, voglio porre fine a questo discorso; mi è venuto da piangere per l'entità dell'azione che poi devo compiere; ucciderò, infatti, i figli miei: non vi è alcuno che me li strapperà²⁶.

²⁴ Cfr. EURIPIDE, *op. cit.*, vv. 96-98, vv. 111-114, vv. 144-147.

²⁵ vv. 764- 810.

²⁶ vv. 790-793.

Diverse sono le motivazioni che spingono Medea a farsi assassina dei suoi figli, prima fra tutte il desiderio di vendicare l'ingiusto tradimento che è stata costretta a subire. In più passi del dramma, Giasone viene definito *ádikos*, ovvero «ingiusto», a lui viene attribuito il commettere ingiustizia, *adikeîn*.

La tragedia consiste «nell'urto irrimediabile di due opposte mentalità, di due diversi e opposti sistemi di valori nei quali la nozione comune di giustizia, si determina in forme diverse e inconciliabili. L'omologia tra la *díke* di Medea e quella di Giasone sussiste solo a livello di significante, non di significato»²⁷.

Il binomio oppositivo *díkeladikía* costituisce l'asse portante di tutta la tragedia e l'importanza di questa norma violata da Giasone risulta evidente nell'*incipit* del lungo monologo di Medea, dove l'eroina dichiara di mettere in atto la sua vendetta proprio in nome della giustizia:

O Zeus, o Giustizia figlia di Zeus, o luce del Sole, ora conseguirò, o amiche, una bella vittoria sui miei nemici e su questa via mi sono incamminata; ora ho la speranza che i miei nemici pagheranno il fio²⁸.

²⁷ B. GENTILI, *La «Medea» di Euripide*, in B. GENTILI - F. PERUSINO, *op. cit.*, p. 35.

²⁸ vv. 764-767.

Un'ulteriore spinta all'infanticidio sussiste anche nel timore dello scherno da parte dei nemici. Il motivo, assai ricorrente nella tragedia greca, è un sentimento quasi ossessivo tipico della civiltà di vergogna in cui la pubblica stima condiziona fortemente la vita sociale degli individui. Afferma Medea:

E nessuno ritenga che io sia sciocca e debole, né incapace di iniziativa, ma proprio di carattere opposto, tremenda ai nemici e agli amici benigna. Di siffatte persone assai gloriosa è la vita²⁹.

L'agire di Medea è presentato come inevitabile e, di conseguenza, strettamente legato alla sua sofferenza. L'infelicità è completamente interiorizzata: non vi è, in questa tragedia, un conflitto della protagonista con l'esterno, il contrasto è all'interno dell'animo di Medea³⁰. La sua condizione viene efficacemente espressa dal verbo *tolmáo*, la cui valenza semantica è duplice: il significato di «osare» è affiancato infatti dall'idea di subire qualcosa di indesiderato, così come indesiderata è la sofferenza provocata in lei dall'infanticidio.

²⁹ vv. 807-810.

³⁰ Nonostante questo sia il carattere dominante della tragedia, c'è comunque da ricordare che un'ulteriore fonte di sofferenza per Medea è il conflitto tra il suo essere 'straniera' e la *pólis* che la ospita, che non riesce a comprendere il suo mondo, la sua cultura profondamente diversa da quella greca. In particolare lo scontro si fa più aspro in relazione alla mentalità 'femminista' di Medea, che, portatrice di valori tipici di una società matriarcale, non viene tollerata dalla realtà maschilista, patriarcale del mondo greco.

Alla stessa radice di *tolmáo* si riconnette l'aggettivo *tálaina* (infelice) che fin dai primi versi viene attribuito a Medea così come *tlémon* (sventurata) che insieme agli altri «è dunque un elemento di quella griglia concettuale attraverso la quale Euripide nella *Medea* associa, fino quasi a farne una cosa sola, l'atto orribile di Medea e la sua infelicità»³¹.

³¹ V. DI BENEDETTO, *Il tragico fra sofferenza e consapevolezza*, in EURIPIDE, *Medea*, Milano, BUR, 2005, (1997¹), p. 29.

Capitolo II

IL CINEMA MITICO-PSICANALITICO DI PASOLINI

§ 1 Il cinema di Pasolini: caratteri generali

Prima di affrontare un'analisi dettagliata della *Medea*, credo sia opportuno introdurre qualche cenno sulle principali caratteristiche del linguaggio cinematografico pasoliniano.

L'autore stesso parla di «lingua scritta della realtà»³², ma cosa intende realmente con questa definizione?

Per Pasolini il cinema non è una tecnica o un linguaggio specifico di una determinata lingua, ma è una lingua a se stante.

Nella premessa in versi a *Le regole di un'illusione* afferma:

Poi mi accorsi/che non si trattava di una tecnica letteraria, quasi/appartenente alla stessa lingua con cui si scrive:/ma era, essa stessa, una lingua...³³

In effetti, Pasolini sostiene che «la realtà non sia, infine, che il cinema in natura»³⁴, considerando il modo in cui tramite le inquadrature si riesce a riprodurre la realtà.

³² E. MAGRELLI (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 97.

³³ P. P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Roma, Ass. «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, p. 15.

³⁴ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1505.

Ciò che il cinema rappresenta non è altro che la prima forma di linguaggio umano: l'azione, che porta l'uomo ad instaurare relazioni con gli altri e con la realtà che lo circonda.

Il cinema rappresenta degli oggetti esistenti in natura che, grazie all'abilità del regista, possono divenire segni simbolici e metaforici. Le immagini, o im-segni³⁵, come preferisce chiamarle Pasolini, fanno parte di un patrimonio visivo comune, determinando l'incontrastabile internazionalità del cinema.

La scelta e la combinazione delle immagini, prelevate dal «sordo caos delle cose»³⁶, non sono affatto casuali ma dipendono dalla soggettività del regista, conferendo all'opera cinematografica una duplice natura allo stesso tempo oggettiva e soggettiva. Gli oggetti che vengono rappresentati hanno, infatti, caratteristiche oggettive non modificabili dall'autore, ma la loro scelta e la loro giustapposizione possono comunicare significati del tutto nuovi, dipendenti unicamente dal regista.

³⁵ *Ibid.*, p. 1463. Il termine "im-segni" è utilizzato da Pasolini, in analogia con "lin-segni" (ovvero parole che assumono significati diversi in base al sistema di segni mimici a cui sono associate), per definire le immagini significanti attraverso cui si esprime il mondo della memoria e dei sogni.

³⁶ *Ibid.*, p. 1.

Gli im-segni, di conseguenza, non sono contenuti in un dizionario, così come avviene per le parole di una lingua, ma fanno parte del mondo della memoria e dei sogni. Sono infiniti segni pre-grammaticali o pre-morfologici che determinano il carattere assolutamente irrazionalistico del cinema. Per questo motivo il lavoro del regista è molto più complesso rispetto a quello dello scrittore, che si limita a scegliere dall'elenco finito dei lin-segni³⁷ contenuti in un dizionario, quelli più consoni alla sua espressione.

Un'ulteriore difficoltà dell'autore cinematografico è l'impossibilità di rappresentare direttamente dei concetti astratti così come fa lo scrittore attraverso le parole.

[...] per ora il cinema è un linguaggio artistico non filosofico. Può essere parabola, mai espressione concettuale diretta³⁸.

Apparentemente il cinema sembra utilizzare il linguaggio della prosa ma, in realtà, non è così.

Proprio per il suo carattere irrazionale e metaforico, il cinema contemporaneo a Pasolini sembra incamminarsi sulla strada di un

³⁷ *Ibid.*, p. 1462.

³⁸ *Ibid.*, p. 1468.

«cinema di poesia».

Ma come può la lingua della poesia entrare a far parte di un'opera cinematografica?

Secondo quanto sostiene Pasolini, la definizione di «cinema di poesia» nasce in stretto rapporto con l'utilizzo del discorso libero indiretto³⁹ cinematografico che è «l'immersione dell'autore nell'animo del suo personaggio, e quindi l'adozione, da parte dell'autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua»⁴⁰.

Il discorso libero indiretto corrisponde, nel cinema, alla soggettiva libera indiretta di carattere espressamente stilistico, che permette all'autore di parlare indirettamente in prima persona assumendo il linguaggio dei suoi personaggi.

Il linguaggio cinematografico è, per Pasolini, il più naturalistico, in quanto il cinema non è altro che la realtà che si rappresenta. C'è solo un elemento che limita il naturalismo del cinema: il tempo.

La motivazione risiede nel fatto che il tempo del cinema non coincide

³⁹ È Pasolini ad utilizzare l'espressione «discorso libero indiretto» al posto della più nota e più frequentemente utilizzata «discorso indiretto libero»: cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura...*, *op. cit.*, pp. 1472-1473.

⁴⁰ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura...*, *op. cit.*, p. 1473.

con quello della realtà. Il regista ha un solo mezzo per poter far fronte a questo limite: abolire il tempo e rappresentare la realtà nella sua continuità attraverso il piano-sequenza.

Attraverso questa tecnica il cinema riesce a rappresentare il presente: nel momento in cui interviene il montaggio, infatti, tutto ciò che è presente diviene passato.

Pasolini parla quindi della differenza tra cinema di prosa e cinema di poesia, ma in che modo si possono applicare al cinema questi termini tipici della letteratura?

In effetti esiste una fase della creazione dell'opera cinematografica molto vicina all'opera letteraria: la sceneggiatura. Il linguaggio che viene utilizzato per la sua stesura, però, presenta particolari caratteri che lo differenziano dalla lingua prettamente letteraria. Il segno della sceneggiatura è contemporaneamente fonema, grafema e cinèma⁴¹ e, proprio per questo motivo, è più opportuno, secondo Pasolini, considerare la sceneggiatura come un processo dinamico, diacronico la

⁴¹ Il termine "cinèma", coniato dal regista per analogia sui primi due (fonema e grafema) presi in prestito dalla linguistica, è un sinonimo di "im-segno" (vd. n. 35) ed indica un insieme di elementi atti a formare, secondo Pasolini, il metalinguaggio cinematografico.

cui struttura «consiste proprio in questo: passaggio dallo stadio letterario a quello cinematografico»⁴².

Il «cinema di poesia» si basa essenzialmente su particolari tratti stilistici, ad esempio lo spettatore deve avvertire la presenza della macchina da presa, in contrapposizione al cinema classico, cinema narrativo e di prosa, il cui scopo principale era quello di nascondere l'autore e offrire allo spettatore film che fossero il più possibile oggettivi.

Attraverso il movimento della macchina e il tipo delle inquadrature, il regista riesce a comunicare allo spettatore molto più di quanto si possa pensare.

§ 2 Pasolini e il mito

Fin dalla seconda metà degli anni Sessanta, il cinema di Pasolini subì una progressiva svolta, allontanandosi progressivamente dal realismo delle vicende proletarie che aveva animato la prima fase della sua produzione cinematografica (dall'esordio con *Accattone* nel 1961 a *Uccellacci e uccellini* del 1966), per rifugiarsi nel mito e nella

⁴² *Ibid.*, p. 1501.

dimensione onirica che caratterizza il secondo ciclo di film, quello comunemente definito «mitico-psicanalitico»⁴³. Questo percorso a ritroso verso il passato mitico e incontaminato dall'ideologia borghese, culmina con i film *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) e, in particolare, *Medea* (1970).

L'interesse di Pasolini per il mondo classico è documentato anche da numerose traduzioni e adattamenti che, come testimonia Todini⁴⁴, iniziarono a prendere corpo già dal 1960 con la traduzione dell'*Oresteia* e dell'*Eneide*. Nel 1963 Pasolini scrisse *Il Vantone* adattamento in romanesco sulla base del *Miles Gloriosus* plautino, e *Il padre selvaggio*.

Del 1967 è il film *Edipo re*, mentre all'anno successivo risale *Appunti per un'Orestide africana*.

Ma è con *Medea* (1970) che Pasolini riesce ad esprimere a pieno il suo rapporto con il mito e con il passato arcaico.

[...] dietro il mito, come Pasolini dichiarò in molte interviste, si nascondeva la necessità, da parte dell'autore, di osservare sempre le cose e la realtà e di mostrarle come tali⁴⁵.

⁴³ G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi, 1991, p. 522.

⁴⁴ U. TODINI, *Un antico agli antipodi*, in U. TODINI (a cura di) *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 13.

⁴⁵ L. MARTELLINI, *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 135.

Il ritorno all'antico serve quindi, paradossalmente, ad instaurare un rapporto diretto con la realtà contemporanea fatta di continue contraddizioni.

Il mito, come lo rielabora Pasolini, contiene in sé una casistica molto ampia, che consente di individuare le forze in gioco di una realtà che distrugge e si autodistrugge, come la nostra⁴⁶.

È il rapporto conflittuale con la realtà contemporanea che porta il poeta-regista a realizzare film basati su un'incomunicabilità insanabile, come *Medea*.

Come teorizza Luigi Martellini⁴⁷, i film pasoliniani appartenenti al cosiddetto 'periodo classico', sono caratterizzati da una dialettica di base che vede il contrapporsi ad una situazione iniziale (tesi) una situazione di antitesi, così come accade in *Medea*.

In *Medea* [...]: situazione di *tesi* (il mondo arcaico-barbarico-mitico-ieratico) e situazione di *antitesi* (il mondo moderno-razionale-pragmatico-laico-manieristico). Le due situazioni non raggiungevano la *sintesi* ma rimanevano opposizioni: una nostalgia degli antichi valori e del sacro da contrastare e un presente che ha *distrutto* il passato⁴⁸.

Pasolini, ovviamente, sa bene che un ritorno ad un passato mitico risulta

⁴⁶ U. TODINI, *Pasolini e la storia dell'antico*, in U. TODINI, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ L. MARTELLINI, *op. cit.*, p.136.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 136.

impossibile, ma auspica almeno una convivenza degli antichi valori con i nuovi.

La sua critica è rivolta verso gli ideali della civiltà borghese che ha completamente distrutto la purezza del passato.

Pasolini, come altri scrittori o cineasti non lontani da lui, rifiuta una società gerarchizzata, con il padre-padrone. Ha in mente una società matriarcale, dove la forza non determina l'organizzazione sociale del gruppo, dove la donna ha un ruolo più rilevante, competenze e funzioni molto spiccate⁴⁹.

È proprio questa infatti la società rappresentata da Medea: la sua è una società matriarcale i cui ideali non vengono compresi dai Greci.

È la civiltà greca che viene quindi paragonata da Pasolini all'epoca a lui contemporanea: una società in cui i cittadini sono plagiati da valori e principi imposti dall'esterno a cui si devono inevitabilmente adeguare.

Le stesse tematiche (lo scontro tra passato mitico e presente civile, uso del mito per parlare della realtà contemporanea etc.) sono alla base di un altro grande film di ispirazione classica: l'*Edipo re*.

Il film, di chiara impronta autobiografica, narra, attraverso il mito, la storia del complesso edipico vissuto da Pasolini con evidenti richiami

⁴⁹ U. TODINI, *Pasolini e la storia...*, op. cit., p. 25.

alla sua omosessualità, rappresentata in particolare dall'ultima scena dove Edipo è accompagnato, non dalla figlia Antigone, bensì da Angelo (Ninetto Davoli). Pasolini rimane il più possibile fedele alla tragedia sofoclea, cercando però di inserire frequenti richiami all'interpretazione psicanalitica del dramma di Edipo.

Il prologo e l'epilogo, ambientati nell'Italia contemporanea, instaurano un efficace contrasto tra presente e passato rappresentato dall'atemporalità del mito incontaminato dalla civilizzazione.

Ma come si pone Pasolini nei confronti della società in cui vive?

Il suo è un rapporto ambiguo e contraddittorio. Nonostante la critica nei confronti della realtà che lo circonda egli appartiene a questa realtà e la vive quotidianamente. I principi e i sistemi che regolano la borghesia sono gli stessi che gli permettono di vivere e di produrre i suoi film.

Come afferma lo stesso Pasolini: «Questa contraddizione è insanabile: non ammette di essere vissuta altrimenti da come è vissuta»⁵⁰.

⁵⁰ L. MARTELLINI, *op. cit.*, p. 136.

Capitolo III

LA MEDEA DI PASOLINI

Pier Paolo Pasolini è uno dei primi registi a portare sulla scena filmica il mito di Medea⁵¹ e lo fa applicando a pieno le teorie sul nuovo cinema che stava elaborando proprio in quegli anni.

Medea fa parte di quello che, secondo una suddivisione convenzionale e per certi aspetti arbitraria, è detto “filone classico” del cinema pasoliniano:

[...] il mondo classico - il mito di Giasone e degli Argonauti fra l'altro - è utile a Pasolini per tutta una serie di riferimenti al mondo in cui oggi viviamo⁵².

È in questo modo che Pasolini usa il mito: lo pone in correlazione con il mondo contemporaneo tracciando parallelismi e opposizioni che rivelano la grande modernità dell'antico.

L'intera produzione pasoliniana può essere analizzata alla luce di costanti opposizioni che si generano tutte da un contrasto primario e biografico: quello tra l'amore nei confronti della figura materna e l'odio verso quella

⁵¹ Tutte le opere realizzate precedentemente sul mito di Medea non erano state veri e propri film e alcune sceneggiature scritte non erano mai state girate. Cfr. A. CAIAZZA, *op. cit.*, p. 176, n. 13.

⁵² G. GAMBETTI, *Introduzione a «Medea»*, in P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti 2006, (1991¹), p. 460.

paterna. Il Passato, protagonista dei film ispirati al mito classico (*Medea*, *Edipo re* etc.), può essere ricondotto al primo polo, così come l'irrazionale e l'interesse per il Terzo mondo, da contrapporre ad un presente neocapitalistico, borghese, dominato dall'illuminismo, facente parte dell'autoritario mondo paterno.

A questa stessa serie di dualismi è facilmente riconducibile anche il tema di fondo della *Medea*: l'inconciliabile scontro tra un mondo puro, primitivo, barbarico, dominato dall'irrazionalità rappresentato da Medea, e la dimensione di Giasone, contaminata dal progresso, dall'ambizione e dal pragmatismo.

§ 1 *Medea*: scheda tecnica

Da *Medea* di Euripide

Scritto e diretto da: Pier Paolo Pasolini

Fotografia: Ennio Guarnieri

Scenografo arredatore: Dante Ferretti

Architetto: Nicola Tamburro

Costumi: Piero Tosi

Commento musicale: brani folclorici, coordinati da Pier Paolo Pasolini
con la collaborazione di Elsa Morante

Montaggio: Nino Baragli

Collaborazione alla regia: Sergio Citti

Assistente alla regia: Carlo Caruncinio

Interpreti e personaggi: Maria Callas (Medea), Laurent Terzieff (il Centauro), Massimo Girotti (Creonte), Giuseppe Gentile (Giasone). E inoltre Margareth Clementi, Sergio Tramonti, Anna Maria Chio.

Produzione: San Marco Spa (Roma), Le Films Number One (Parigi), Janus Film und Ferneehen (Francoforte)

Produttori: Franco Borsellini e Marina Cicogna

Produttori associati: Pierre Kalfon, Klaus Heiwig

Pellicola: Kodak Essimancolor

Formato: 35mm, colore

Macchina di ripresa: Arriflex

Sviluppo e stampa: Technostampa

Sincronizzazione: NIS Film

Distribuzione: Euro International Films

Riprese: Maggio - Agosto 1969

Teatri di posa: Cinecittà

Esterni: Turchia, Siria

Interni: Aleppo (Siria), Pisa, Marechiaro di Anzio, Laguna di Grado, dintorni di Viterbo

Durata: 110 minuti e 28 secondi

L'analisi del film è stata condotta sulla recente versione restaurata e digitalizzata del 2004. la masterizzazione e il restauro sono stati condotti dalla LVR srl (Video Recording Laboratory) con la supervisione del direttore della fotografia Ennio Guarnieri. Colorista Roberto Insanguine.

L'edizione riporta la colonna audio originale in inglese e il doppiaggio italiano degli attori, effettuato, per Maria Callas, da Rita Savagnone.

§ 2 Analisi del film ⁵³

SCENA I: GIASONE E IL CENTAURO

Fin dalla prima scena del film, ambientata nella splendida laguna di

⁵³ Per la numerazione delle scene è stata seguita la scansione proposta dalla recente edizione restaurata in dvd: *Medea + Le Mura di Sana'a*, produzione RARO VIDEO, distribuzione Medusa Video, 2004.

Grado, lo spettatore si trova già completamente immerso nell'atemporalità del mito. I protagonisti sono Giasone, ancora bambino, e il Centauro Chirone, figura chiave di tutta la storia:

[Il centauro] è un'immagine onirica relativamente chiara, nella simbolica freudiana: il simbolo del blocco parentale, padre e madre. Il cavallo raffigura sia il padre che la madre. È il simbolo dell'androgino: della potenza paterna e della maternità (nel senso in cui viene intesa la coppia madre-figlio, dato che la madre antica porta il bambino sulla schiena)⁵⁴.

È il centauro-genitore che svela al bambino le sue origini, gli parla del mito del Vello d'oro, narrando gli antefatti della vicenda.

L'intera sequenza rivela il progressivo allontanarsi di Giasone dall'ingenuità e dalla purezza dell'infanzia, che lo porterà al definitivo abbandono del sacro per accogliere i principi del pragmatismo e della razionalità tipici dell'età adulta. Questo graduale rifiuto della primitiva sacralità è scandito dal passare del tempo e dalla trasformazione dell'aspetto del Centauro nel corso del film.

Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito - e comincerà qualcos'altro. [...] In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano, è nascosto un Dio⁵⁵!

⁵⁴ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1506.

⁵⁵ P. P. PASOLINI, *Il Vangelo...*, *op. cit.*, p. 544.

Queste sono le parole che il Centauro rivolge a Giasone tredicenne: egli non ha ancora completamente abbandonato la sacralità dell'esistenza, la sua «conversione alla rovescia», dal sacro al profano, non è ancora avvenuta.

Solo da adulto Giasone approderà alla completa razionalità, resa evidente dall'evoluzione dell'aspetto del Centauro, divenuto centauro-padre, ormai completamente antropomorfo, e dalle sue affermazioni:

Ciò che l'uomo, scoprendo l'agricoltura, ha veduto nei cereali, ciò che ha imparato da questo rapporto, ciò che ha inteso dall'esempio dei semi che perdono la loro forma sotto terra per poi rinascere, tutto questo ha rappresentato la lezione definitiva.

La resurrezione mio caro.

Ma ora questa lezione definitiva non serve più. Ciò che tu vedi nei cereali, ciò che intendi dal rinascere dei semi è per te senza significato, come un lontano ricordo che non ti riguarda più. Infatti non c'è nessun Dio⁵⁶.



Figura 1
Giasone e il Centauro.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 545-546.

SCENA II: SACRIFICIO NELLA COLCHIDE

Il riferimento ai rituali primitivi legati al mondo dell'agricoltura è essenziale per introdurre la scena successiva: il sacrificio nella Colchide, officiato da Medea, maga e sacerdotessa, il cui mondo fa il suo ingresso sulla scena in tutta la sua sacralità:

Dà vita al seme e rinasce con il seme⁵⁷.



Figura 2
Primissimo piano di
Medea.

Queste sono le uniche parole dell'intera sequenza: pronunciate da Medea, sintetizzano il profondo significato attribuito al sacrificio umano dalle popolazioni arcaiche.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 546.

La scena si apre con i preparativi al rito: la popolazione si riunisce per assistervi, la vittima viene cosparsa di oli colorati e sorridente si appresta ad essere sacrificata. Il suo è un sorriso motivato: la sua morte non è legata al completo annientamento ma alla rinascita.

Il giovane viene ucciso per soffocamento, fatto a pezzi e le sue membra sotterrate nei campi come azione propiziatrice legata alla fertilità. I suoi resti vengono bruciati e le ceneri cosparse al vento. Il rito termina con una cerimonia orgiastica, in cui si assiste ad una fittizia detronizzazione della famiglia regnante: lo sputo contro il re e la regina, la fustigazione di Absirto e il finto sacrificio di Medea ne sono i momenti principali.



Figura 3
Vittima sacrificale.

L'intera sequenza è dominata dalla quasi totale assenza della parola. L'entrata in scena di Medea è accompagnata da una musica misteriosa e arcaizzante, che scomparirà solamente quando ormai Medea avrà perso ogni legame con la sua amata Colchide.

Il progressivo affievolirsi del senso del sacro nell'animo di Medea è sottolineato dal sincronico allontanarsi della musica gregoriana, che si fa sempre più remota, fino a tacere del tutto, via via che la principessa barbara si avvicina spiritualmente e sentimentalmente al laico Giasone⁵⁸.

Questo momento risulta, per le caratteristiche ricordate, in netto contrasto con il successivo riguardante il viaggio di Giasone nel regno di Iolco.

SCENA III: NEL REGNO DI IOLCO

Non soltanto la scena si apre con le parole che l'eroe rivolge ai suoi compagni, ma il momento centrale è costituito dal dialogo con Pelia: Giasone fa parte quindi del mondo del *lógos*, inteso come dimensione della razionalità e della parola.

Le differenze con l'universo colchico sono evidenti anche sul piano

⁵⁸ L. TORRACA, *Il vento di Medea*, in U. TODINI (a cura di), *Pasolini e l'antico: i doni della ragione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 87-88. Sull'uso del termine "gregoriano" si vedano le precisazioni da noi fatte a p. 63, n. 42.

strettamente figurativo.

Come osserva Massimo Fusillo⁵⁹, mentre il mondo di Medea è rappresentato da immagini curvilinee e circolari, quello di Giasone è lineare e geometrico: queste due realtà simboleggiano in tal modo l'interiorità dei due protagonisti.

Se la partenza da Iolco viene sintetizzata con una breve ma eloquente inquadratura della zattera sulla quale viaggiano gli Argonauti, l'arrivo nella Colchide è descritto in maniera molto più dettagliata.

Pasolini si sofferma soprattutto sulla brutalità con la quale la sacralità colchica viene violata:

Gli Argonauti sono raffigurati come una banda di giovani predoni arroganti e aggressivi [...], che rubano cavalli e tesori sacri [...]⁶⁰

La penetrazione nell'universo arcaico di Medea è quindi tutt'altro che pacifica.

Come già si è potuto notare dalle scene precedenti, la *Medea* risulta totalmente costruita sulla figura retorica dell'antitesi, che non si

⁵⁹ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 161-162.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 163.

evidenza solo a livello semantico (scontro inconciliabile tra due opposte mentalità) ma anche strutturale, esprimendosi attraverso il montaggio alternato.

Le spietate scorrerie compiute dagli Argonauti risultano infatti in netto contrasto con le immagini successive, rappresentanti le attività metodiche e rituali di un mondo primitivo e mitico. In concomitanza ritorna anche la musica ‘sacra’⁶¹ che aveva fatto da sottofondo nel momento del sacrificio e che sottolinea in tutto il film la presenza di Medea e il suo legame con la Colchide.

SCENA IV: IL FURTO DEL VELLO

A questo punto Medea chiede alle sue ancelle di prepararla per andare a pregare al tempio dove è custodito il Vello d’oro, ma prima di accedervi deve sottoporsi ad un rito di purificazione passando attraverso le fiamme.

Come vedremo, il fuoco sarà una costante dell’intero film e assumerà via via significati sempre nuovi.

⁶¹ Con musica ‘sacra’ si intende la musica che viene usata nel corso dell’intero film per caratterizzare il personaggio di Medea. Tale accompagnamento è stato da taluni definito, anche se impropriamente, ‘gregoriano’, proprio per il riferimento al mondo magico-sacrale di Medea. In realtà, la colonna sonora, come vedremo nei prossimi capitoli, è costituita da canti etnici orientali che contribuiscono, grazie all’abilità di Pasolini, a sottolineare il netto contrapporsi del mondo di Medea a quello di Giasone.

Finalmente Medea arriva al tempio e qui ha la prima visione prima di cadere a terra svenuta. A questo punto la musica che l'aveva accompagnata fino a questo momento tace bruscamente: Medea ha visto per la prima volta Giasone, egli è entrato a far parte del suo mondo e ha improvvisamente interrotto il rapporto magico-sacrale che ella aveva con la sua terra.

Medea a questo punto tenta di rubare il Vello ma vedendo che le forze non le bastano chiama in suo aiuto il fratello Absirto. Ella si reca all'accampamento degli Argonauti portando con sé la pelle dell'ariete con l'intenzione di consegnarla a Giasone. La musica che accompagna Medea si fa sempre più debole fino a scemare del tutto per tornare nel momento in cui il furto del Vello viene scoperto.

SCENA V: MEDEA UCCIDE IL FRATELLO

Iniziano le ricerche e Medea, per rallentare gli inseguitori, uccide il fratello abbandonando le sue membra lungo il suo percorso. Si è compiuta la terribile azione che era stata già preannunciata nella scena del sacrificio, quando, tramite delle inquadrature in campo controcampo, il regista aveva istituito un parallelismo tra la vittima e Absirto, quasi a

voler preannunciare la tragica fine di quest'ultimo.

Gli Argonauti riescono a raggiungere la costa e salpano alla volta del regno di Pelia accompagnati da Medea. Giunti sulla spiaggia di Iolco, piazzano le loro tende, provocando la ribellione di Medea che inizia a comprendere la grande diversità che intercorre tra la sua realtà e quella degli Argonauti:

Questo luogo sprofonderà perché senza sostegno! Aaaaah! Non pregate Dio, perché benedica le vostre tende! Non ripetete il primo atto di Dio... Voi non cercate il centro... non segnate il centro. No! Cercate un albero, un palo, una pietra! Ah.

Aaah! Parlami, terra, fammi sentire la tua voce! Non ricordo più la tua voce! Parlami sole! Dov'è il punto dove posso ascoltare la vostra voce? Parlami, terra, parlami, sole.

Forse vi state perdendo per non tornare più? Non sento più quello che dite!

Tu erba, parlami! Tu pietra, parlami! Dov'è il tuo senso, terra? Dove ti ritrovo? Dov'è il legame cheti legava al sole?

Tocco la terra coi piedi e non la riconosco! Guardo il sole con gli occhi, e non lo riconosco⁶²!

Medea cerca di spiegare ai Greci che il luogo dove si alzano le tende è un luogo sacro e per questo si deve pregare la divinità, in modo che protegga l'accampamento. Si deve cercare un qualsiasi elemento naturale che possa divenire un 'centro', l'*omphalós*, luogo sacro dell'insediamento.

⁶² P. P. PASOLINI, *Il Vangelo...*, *op. cit.*, pp. 548-549.

Medea si rivolge al sole, alla terra cercando un dialogo con essi, tentando di sentire la loro voce, ma il suo legame con essi si è quasi completamente dissolto: anche la musica che sembrava essere tornata ad accompagnare l'eroina si interrompe del tutto. Medea è entrata a far parte di un mondo diverso, quello di Giasone, che non ha niente in comune con il suo.

Capita questa diversità e sentendosi incompresa, Medea si è quindi allontanata dall'accampamento, ma Giasone la va a cercare, la trova e la conduce nella sua tenda. È qui, con l'unione amorosa, che avverrà in modo definitivo la «conversione alla rovescia» di Medea:

Medea lo guarda incantata, e perduta in lui. [...] In questo momento a prevalere è la virilità di Giasone. Medea ha perso la propria atonia di bestia disorientata: nell'amore trova, di colpo (umanizzandosi) un sostituto della religiosità perduta; nell'esperienza sessuale ritrova il perduto rapporto sacrale con la realtà⁶³.

SCENA VI: CORINTO

Il successivo sorgere del sole, oltre a scandire l'inizio della scena seguente, fa un ulteriore riferimento al principio di ciclicità su cui si basa

⁶³ *Ibid.*, p. 507.

quel mondo sacro e arcaico che Medea ha ormai perduto⁶⁴. Il passaggio alla dimensione della razionalità si fa definitivo nel momento in cui Medea viene spogliata dei suoi vestiti, che vengono sostituiti con abiti stranieri. Da questo momento in poi sarà una ‘barbara’ costretta a vivere in un ambiente a lei ostile, come sarà quello di Corinto, dove è costretta a fuggire con Giasone, successivamente al rifiuto di Pelia di mantenere la promessa fatta. La crisi che turba Medea viene ulteriormente sottolineata da un altro elemento: il vento.

Pasolini preferì sottolineare la presenza di Medea e le fasi cruciali del suo dramma interiore con il fischio del vento, ora più sommesso, ora più acuto, ossessivo nel suo persistente e prolungato sibilare. Ed il vento soffia tanto più violento, quanto più straziante è il tormento di Medea⁶⁵.



Figura 4
Le vesti di Medea vengono sostituite da abiti corinzi.

⁶⁴ Probabilmente nell'immagine dell'alba c'è anche un chiaro riferimento alla parentela di Medea con Il Sole.

⁶⁵ L. TORRACA, *op. cit.*, p. 90.

Anche Giasone, peraltro, è riuscito infine a comprendere, anche se solo in parte, il valore e la sacralità del Vello, e l'estraneità del mondo 'civilizzato' a quella cultura arcaica:

E poi se vuoi che ti dica quella che secondo me è la verità, questa pelle di caprone, lontano dal suo paese, non ha più alcun significato⁶⁶.

Pronunciando questa battuta, Giasone dimostra di aver compreso a pieno i valori della cultura arcaica di Medea, ma il suo tono sprezzante ne denuncia, allo stesso tempo, la totale estraneità.

I due poli della sacralità e del razionalismo non raggiungono mai una completa sintesi, ma convivono giustapposti, l'uno accanto all'altro, coesistendo come pure opposizioni.

È proprio questo che emerge in modo chiaro nella scena successiva.

SCENA VII: LE VISIONI DI MEDEA

L'azione si sposta a Corinto, simbolo della civiltà e del razionalismo.

Qui, nella splendida piazza dei Miracoli di Pisa, dove è ambientata la sequenza, Giasone incontra il Centauro Chirone, ma subito si rende conto che non è più una figura unica, è come se fosse sdoppiato, ma la

⁶⁶ P.P. PASOLINI, *Il Vangelo...*, op. cit. p. 549.

sua non è una visione. L'unico a poter parlare con Giasone è il centauro-
padre:

GIASONE: È una visione?

CENTAURO: Se lo è, sei tu che la produci. Noi due siamo infatti dentro di te.

GIASONE: Ma io ho conosciuto un solo Centauro.

CENTAURO: No! Ne hai conosciuti due: uno sacro, quando eri bambino, uno
sconsacrato, quando sei diventato adulto.

Ma ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconsacrata. Ed
eccoci qua, uno accanto all'altro⁶⁷!

Le parole del Centauro evidenziano come lo scopo di Pasolini non sia
quello di annientare la nuova dimensione in cui Giasone vive da adulto
in favore di un recupero totale di quella magico-sacrale in cui viveva da
bambino.



Figura 5
Il doppio
Centauro che
appare a
Giasone nella
piazza di
Corinto.

Il regista non auspica, infatti, un ritorno alla barbarie ma prende atto del

⁶⁷ *Ibid.*, p. 550.

dissidio insanabile esistente tra due mondi rappresentati dai due Centauri contemporaneamente sulla scena.

Segue una delle scene più significative del film: Medea, dopo aver visto Giasone danzare nella piazza di Corinto insieme ad alcuni giovani, in una sorta di addio al celibato, subitamente comprende il suo destino di donna abbandonata⁶⁸. Tornata nella sua casa di Corinto, ha una delle tante visioni che ricorrono nel film. Chiusa nella sua camera, ella scoppia in un pianto diretto e improvvisamente riprende la musica etnica che non si era più sentita: Medea appare vestita con i suoi antichi abiti e, dopo un dialogo con il Sole, padre di suo padre, svela alla nutrice i suoi propositi di vendetta. Nulla riesce a dissuaderla, Giasone viene condotto da lei insieme ai loro due figli che sono incaricati di recare a Glauce una veste e un diadema come doni per le imminenti nozze.

Si attua così in parte la vendetta auspicata da Medea. Indossati gli abiti avuti in dono, Glauce viene uccisa dai filtri venefici con i quali erano stati imbevuti e muore arsa dalle fiamme insieme al padre Creonte.

⁶⁸ Il profondo disagio di Medea risiede nel brusco passaggio dalla società matriarcale della Colchide a quella greca, profondamente maschilista, in cui la donna gode di una considerazione pressoché nulla.

Ritorna in questo passo, un elemento cruciale estremamente ricorrente: il fuoco. Evocatore di un mondo mitico e arcaico nelle scene precedenti, si fa ora portatore di morte, assumendo un carattere distruttivo, un valore simbolico che culminerà nella scena finale⁶⁹.

Attraverso questa visione, Medea ristabilisce un contatto con il suo mondo e si avvia verso il recupero totale di quella realtà che aveva perso amando Giasone e che si attuerà del tutto solo con l'infanticidio finale.

Grazie ai suoi poteri, Medea può quindi prendersi una rivincita su Giasone, vendicarsi per essere stata abbandonata e recuperare l'aspetto più arcaico e barbarico della sua esistenza, che era rimasto sopito per tanti anni.

Il carattere visionario della sequenza è reso evidente dalle frequenti sovrimpressioni che mostrano, contemporaneamente alla scena principale, Medea in lacrime nella sua stanza.

SCENA VIII: CREONTE CACCIA MEDEA

⁶⁹ Medea è nipote del Sole: questa divina parentela è costantemente ricordata da Pasolini tramite la presenza del fuoco. Il Pasolini poeta sovrasta la figura del regista fino a culminare nello splendido finale. Il carro del Sole, che accompagna Medea al termine della tragedia euripidea con l'espedito del *deus ex machina* (peraltro criticato già da Aristotele), risulterebbe artificioso e anacronistico se rappresentato in un'opera moderna, in particolare se cinematografica. Con grande efficacia, Pasolini lo rappresenta attraverso il devastante incendio che, nel finale, occupa gran parte della scena.

Dopo la visione ha luogo il dialogo con Creonte che ricalca il primo episodio della tragedia euripidea: Medea viene bandita dalla città insieme ai suoi figli, non soltanto perché i cittadini temono i suoi poteri magici, ma soprattutto per i timori che Creonte nutre per l'incolumità di sua figlia Glauce, la quale, consapevole di essere la causa della sofferenza di Medea, potrebbe compiere un gesto folle, dettato dal suo senso di colpa.

Il dialogo tra Medea e Creonte, così come il successivo tra Medea e Giasone, è totalmente costruito sull'alternanza/opposizione tra alto e basso efficacemente resa attraverso il campo controcampo delle soggettive dei personaggi: le due figure maschili detengono una posizione di potere e di superiorità rispetto alla donna che deve sottostare al loro volere, relegata nella posizione più bassa. Il dialogo con Giasone evidenzia già l'esclusione di Medea, che non vuole più far parte del mondo greco e decide di dirgli addio facendo l'amore con lui per l'ultima volta. Come, all'inizio, in questo modo, attraverso l'unione amorosa, era entrata a far parte di questo nuovo mondo lucidamente razionale e pragmatico, ora allo stesso modo se ne allontana

definitivamente. Come si chiarirà in seguito, c'è, in questa scena, il recupero del motivo del *léchos* che in Euripide è causa di contrapposizione etnica tra le donne greche e la barbara Medea. Si nota come sia Medea a prendere l'iniziativa e ad affermare strenuamente la sua volontà di fronte a Giasone. Allo stesso tempo, però, Pasolini si discosta dal modello greco, inserendo, come ha già fatto nel corso del film, un'esplicita scena di sesso, totalmente assente in Euripide.

SCENA IX: MORTE DI GLAUCE E CREONTE

La scena successiva si presenta come una ripetizione, quasi del tutto letterale, della visione precedente in cui Medea aveva prefigurato l'attuazione della sua vendetta, ma ora non è più soltanto un sogno, tutto si fa reale⁷⁰.

Medea chiama di nuovo i suoi figli, li manda da Glauce con i doni per il suo matrimonio, questa volta però, nella realtà, la morte della sposa non è causata dai filtri mortiferi di Medea (come avviene nella scena della visione) ma dalla sua stessa volontà che la porta, una volta indossati gli

⁷⁰ In questo modo Pasolini ha splendidamente esplicitato come la vendetta di Medea non nasca da un raptus, ma sia stata lucidamente meditata.

abiti, a gettarsi dalle mura di Corinto, seguita dal padre Creonte⁷¹.



Figura 6
Primo piano di Glauce
un attimo prima di
gettarsi dalle mura di
Corinto.

SCENA X: L'INFANTICIDIO

Medea con estrema calma prepara i suoi figli per metterli a dormire, già pienamente consapevole del tragico destino che li attende. Dopo averli lavati e vestiti, li tiene in braccio per farli addormentare. La rapida inquadratura del coltello sintetizza in pochi secondi l'intero evento che, a differenza delle precedenti uccisioni, non viene rappresentato esplicitamente. Il bagno è visto come un rito di passaggio, i due bambini sono infatti vittime sacrificali come era già stato evocato nella visione di

⁷¹ Pasolini sembra dunque presentare il mito come rappresentazione leggendaria di cui fornisce una sorta di razionalizzazione.

Medea: prima di recarsi da Glauce, il pedagogo aveva ornato le loro teste con delle ghirlande di fiori, evocando un chiaro parallelismo con la vittima del sacrificio officiato nella Colchide.



Figura 7
Medea fa il bagno ai figli poco prima dell'infanticidio.

Alla scena dell'infanticidio seguono due inquadrature contigue della luna e del sole, simbolo del principio di ciclicità su cui è fondata la religione primitiva. Il sacrificio dei due bambini è visto quindi da Pasolini, come la morte (la luna) in funzione della resurrezione (il sole). Sarà proprio l'infanticidio che permetterà a Medea di recuperare pienamente l'appartenenza al suo mondo puro e primitivo. L'atto di Medea non è

solo un'atroce vendetta nei confronti di Giasone, ma rappresenta un ritorno al sacro⁷².

In questa sequenza viene inquadrato per due volte il fuoco, simbolo inscindibilmente legato alla figura di Medea, che evoca in questo caso il recupero di quella sacralità abbandonata per l'amore verso Giasone. La casa verrà arsa dalle fiamme contemporaneamente al ritorno della musica barbara legata all'universo colchico.

L'ultima scena si basa ancora una volta sull'opposizione tra alto e basso. È Medea ora a trovarsi in una posizione di superiorità, in cima al tetto della casa: l'alto è il luogo del sacro, mentre il basso ne rappresenta l'abbandono. Le fiamme⁷³ che separano Medea da Giasone sono il simbolo dell'incolmabile incomunicabilità esistente tra i due: il loro conflitto non è solo sentimentale ma culturale.

Medea secondo Pier Paolo Pasolini è la storia di un conflitto irrisolvibile, visto alla sua nascita in un mondo primitivo e primordiale; Giasone non è ancora un eroe tutto moderno, ma un ragazzo incosciente, che vive soprattutto la sua fisicità, come molti personaggi pasoliniani [...]: è il razionalismo borghese (rappresentato soprattutto dal Centauro umano e da Creonte) che lo spinge a

⁷² Questo non significa che Pasolini interpreti l'infanticidio come un fatto positivo: l'azione di Medea tende a sottolineare la profonda diversità della protagonista rispetto alla civiltà che la circonda. Il sacrificio, che nella realtà colchica, assume un valore estremamente positivo, trasportato in una società "civile" come quella greca, non mantiene più il suo valore iniziale ma diviene un atroce delitto.

⁷³ Cfr. n. 48.

rimuovere l'amore per Medea. Tutta la curva drammaturgica del film vuole visualizzare l'assurdità di questa rimozione, senza sfociare nella morte, ma ribadendo solo il punto di non ritorno a cui porta l'abbandono del mitico, cioè del barbarico [...] Medea racconta quindi l'origine mitica dell'alienazione borghese, tragicamente ineluttabile⁷⁴.



Figura 8

Primo piano di Medea nell'ultima scena del film: il fuoco, simbolo della completa incomunicabilità, la divide da Giasone.

Le ultime parole pronunciate da Medea («No! Non insistere, ancora, è inutile! Niente è più possibile, ormai») sono fondamentali per comprendere la completa impossibilità di tornare indietro, tutto è ormai compiuto.

⁷⁴ M. FUSILLO, *op. cit.*, pp. 177-179. La definizione di 'razionalismo borghese' che Fusillo usa a proposito del mondo di Giasone è perfettamente calzante, ma risulta essere una conseguenza della modernizzazione pasoliniana del mito di Medea. Pasolini rapporta infatti alla contemporaneità il passaggio dalla civiltà matriarcale ad una società patriarcale dominata dal maschilismo, vissuto in prima persona da Medea.

Capitolo IV

LA MEDEA DI PASOLINI E L'ARCHITESTO EURIPIDEO

La *Medea* di Euripide è, verosimilmente, la principale fonte di ispirazione dell'omonimo film pasoliniano, ma, già ad una prima e sommaria analisi, si può facilmente dedurre come il regista non sia stato totalmente fedele al suo modello, pur avendone rispettato i tratti generali.

Il confronto con la tragedia greca ci porta ad individuare numerose differenze, che sono, in primo luogo, di ordine strutturale. Nella *Medea* di Pasolini si nota un'evidente estensione temporale rispetto al modello greco⁷⁵, voluta dal regista per poter includere nel suo racconto l'antefatto della vicenda, che assume un marcato peso semantico.

Massimo Fusillo sottolinea bene le funzioni che l'antefatto assume nei confronti della vicenda narrata:

Nel film pasoliniano l'estensione serve a espandere e a universalizzare le polarità psichiche, culturali e politiche, seguendone le tappe dalla preistoria (il progetto iniziale prevedeva di iniziare ancor più *ab ovo*) alla conclusione tragica nella loro totalità narrativa⁷⁶.

Nella *Medea* infatti si riscontrano, secondo quanto afferma Fusillo, tre

⁷⁵ Ovviamente l'opera cinematografica è svincolata dalla norma di unità di luogo e di tempo, che è in genere rispettata nel teatro classico.

⁷⁶ M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 138.

fondamentali problematiche che coinvolgono lo scontro tra primitivo e moderno, tra Es ed Ego, tra Oriente ed Occidente; corrispondenti rispettivamente ai temi culturali, psicanalitici e politici che animano l'intera opera e che, destinati ad emergere gradualmente nel film, sono già abilmente sintetizzati nell'antefatto.

È la figura del Centauro che racchiude in sé il processo di trasformazione che conduce i personaggi all'abbandono del primo polo (inerente al mondo arcaico, considerato positivo), in vista del secondo (quello della razionalità, considerato invece negativo).

La funzione della prima scena del film è facilmente paragonabile a quella della prima parte della tragedia, ma tutto questo, in Euripide, è molto più conciso. La tragedia inizia *in medias res*, Medea è già a Corinto e ciò che è avvenuto in precedenza viene narrato brevemente dalla nutrice nel prologo (vv. 1-48), la cui funzione non si limita, a presentare l'antefatto della vicenda, probabilmente noto al pubblico del tempo, ma ci informa anche della condizione attuale della protagonista e soprattutto illustra già la caratteristica portante dell'intero dramma: il piano di vendetta di Medea.

Soffermandosi sulle differenze strutturali, si nota come l'antefatto non sia l'unico episodio inserito da Pasolini nel film, indipendentemente dal modello euripideo. La scena del sacrificio nella Colchide è altrettanto assente nella tragedia⁷⁷, ma risulta, paradossalmente, una delle parti fondamentali del film. La sua funzione è quella di introdurre lo spettatore nel mondo arcaico di Medea, per permettergli di comprendere a pieno il tema fondamentale del film, ovvero lo scontro inconciliabile tra due diverse culture, quella primitiva di Medea e quella moderna e razionale di Giasone. Il divario tra queste due diverse culture è, non solo spaziale ma anche temporale. La distanza fisica che divide i due protagonisti, e che implica una profonda diversità culturale, viene rapportata alla distanza temporale che intercorre tra un mondo antico, dominato dalla purezza arcaica del mito e uno moderno, corrotto dal pragmatismo razionale, tra una società matriarcale e una patriarcale.

⁷⁷ Come sostiene Luigi Belloni, in Euripide si nota un forte ridimensionamento dell'aspetto magico del mito, che viene recuperato solo nel finale attraverso il *deus ex machina*. Afferma Belloni: «[...] quel Finale doveva sembrare anche al pubblico fuori della norma, e l'uso della *mechane*, poi, oltre ad essere 'esterno' alla drammaturgia peculiare di *Medea*, doveva richiamare alla memoria una presenza sovrumana che proprio il resto della tragedia euripidea aveva contribuito a emarginare». Cfr. L. BELLONI, *Tre Medee: Euripide, Cherubini, Grillparzer*, in «Lexis» XVI, 1998, p. 63. Questa tendenza a ridimensionare la magia è stata sviluppata da Pasolini, che presenta le scene di magia o come rituali antropologicamente riletti o, attraverso le visioni, come "deliri" di Medea.

Questa tematica, asse portante del film, risulta ugualmente importante nel dramma euripideo.

La tragedia si basa sullo scontro tra due opposte mentalità, quella greca di Giasone e quella barbara di Medea, e quello che si vuole sottolineare è che l'emarginazione di Medea non è dettata da una totale diversità culturale, ma dalla mancata coscienza, da parte dei Greci, che la loro realtà attuale aveva le medesime origini di quella barbara, e che le caratteristiche che la distinguevano da essa non erano altro che il risultato di un lungo processo di trasformazione che aveva portato l'originaria religione greca, di carattere matriarcale, ad evolversi fino a divenire patriarcale.

Alle origini della civiltà greca, infatti, la donna godeva di grande libertà e considerazione, fino ad avere notevole influenza anche sulla sfera religiosa, dominata da una divinità femminile terrestre, legata alla natura e alla fertilità. Solo successivamente alle invasioni dei popoli indo-europei e all'affermazione della loro struttura sociale e della loro religione celeste, la donna perse gradualmente la sua importanza fino ad essere degradata ad una posizione subalterna.

Questo momento dell'evoluzione della civiltà greca risulta fondamentale per comprendere la diversità di Medea rispetto a Giasone, e, soprattutto, l'importanza della scena del sacrificio inserita da Pasolini indipendentemente dal modello euripideo, che, come vedremo in seguito, costituisce anche la base fondamentale per un'interpretazione in chiave antropologica del film.

Le tre scene successive fanno ancora parte dell'estensione temporale voluta da Pasolini, e narrano le fondamentali vicende avvenute prima dell'arrivo a Corinto, dove il film si ricongiunge alla tragedia euripidea.

Un particolare momento dell'estensione del flusso filmico si ha con la ripetizione, quasi letterale, della sequenza relativa alla morte di Glauce.

Probabilmente la funzione di questa tecnica è quella di spezzare il *continuum* del film, come se il regista volesse invitare lo spettatore a riflettere su questo drammatico evento, che viene presentato in due diverse varianti, la prima delle quali, assolutamente fedele alla versione di Euripide, è però solo una visione della protagonista.

La 'seconda' vendetta di Medea, presenta alcune differenze figurative e stilistiche che permettono allo spettatore di comprendere il carattere

realistico della scena: Medea indossa abiti greci ed è assente la musica etnica che aveva caratterizzato la sua precedente visione. Inoltre i bambini non vengono ornati con ghirlande di fiori e la vestizione di Glauce così come il suo suicidio assumono un carattere individuale e psicologicamente connotato; Glauce, infatti, non muore divorata dalle fiamme, ma si suicida gettandosi dalle mura di Corinto. Questa scena, come vedremo nel capitolo successivo, evidenzia una chiara ripresa, da parte di Pasolini, della versione adottata da Corrado Alvaro nel suo dramma *Lunga notte di Medea*.

Ma come si pone effettivamente Pasolini nei confronti del testo euripideo?

Come è stato già sottolineato, la sua opera non nasce da una fedeltà assoluta al modello greco, eppure, sono diversi i momenti in cui il dialogo tra i personaggi risulta essere una citazione, quasi letterale, dei versi euripidei⁷⁸.

Gran parte delle citazioni di Euripide si collocano nei momenti ‘onirici’ del film: questo elemento è fondamentale per comprendere il rapporto

⁷⁸ Questo non ci sorprende, vista la familiarità di Pasolini con i testi classici dei quali fu eccellente e sensibile traduttore (vd. p. 25).

con il modello greco. Pasolini cerca di inserire le citazioni più significative nella dimensione del sogno, della visione, quasi come se volesse lasciare Euripide nell'atemporalità del mito. Allo stesso tempo, però, si attua un processo di modernizzazione del testo greco, attraverso una traduzione non sempre fedele.

Secondo Luigi Torraca:

Tra il testo, così come è stato scritto da Pasolini, e la sua realizzazione filmica si apre una forte frattura, dovuta evidentemente alle inevitabili necessità ed esigenze del linguaggio dell'immagine. [...] Pasolini, meno sorretto da competenza filologica che illuminato da profondo spirito poetico, riesce a cogliere e a riproporre con talento non comune al lettore o allo spettatore moderno le più nascoste significanze del testo tradotto. Egli ha individuato quei passi che segnano il vertice poetico del dramma euripideo e li ha tradotti con sensibilità veramente congeniale col poeta antico⁷⁹.

Ci sono diversi passi della tragedia euripidea che Pasolini decide di inserire come delle vere e proprie citazioni, traducendoli direttamente dall'originale.

La prima citazione di Euripide si ha quando Medea, dopo aver visto Giasone danzare nella piazza di Corinto con alcuni giovani e aver compreso la sua triste sorte, torna a casa e ha una delle sue numerose visioni. Il dialogo con il Sole, padre di suo padre, le dà forza e la spinge

⁷⁹ L. TORRACA, *op. cit.*, pp. 84-85.

a progettare la sua vendetta che ella subito rivela alle ancelle, che sembrano avere nel film il medesimo ruolo del coro nella tragedia.

Confrontando le parole che Medea rivolge alla nutrice nel film pasoliniano si nota come esse ricalchino quasi letteralmente quelle dei versi euripidei:

in Pasolini:

MEDEA: O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole! La vittoria che intravedo sopra i miei nemici, sarà splendida. Ormai vado diritta al segno, e infine mi vendicherò come devo⁸⁰.

In Euripide:

MEDEA: O Zeus, o Giustizia figlia di Zeus, o luce del Sole, ora conseguirò, o amiche, una bella vittoria sui miei nemici e su questa via mi sono incamminata; ora ho la speranza che i miei nemici pagheranno il fio⁸¹.

Paragonando le due versioni, si nota come la traduzione di Pasolini non sia letterale, ma abbia subito una sorta di modernizzazione, di adattamento ai tempi. L'autore traduce 'Zeus' con 'Dio', conformando la divinità pagana alla religione cristiana⁸².

Mettendo a confronto i dialoghi definitivi di *Medea* e il precedente

⁸⁰ P. P. PASOLINI, *Il Vangelo...*, *op. cit.*, p. 552.

⁸¹ EURIPIDE, *op. cit.*, traduzione di Ester Cerbo, vv. 764-766.

⁸² Come è peraltro uso di Pasolini, il quale, anche nelle traduzioni delle altre tragedie, attualizza molti termini antichi, traducendo, ad esempio, il termine greco 'tempio' con 'chiesa'.

trattamento dell'opera si comprende l'originario progetto di Pasolini.

Il regista aveva intenzione di inserire a questo punto la recitazione dei versi di Euripide in greco, progetto successivamente abbandonato probabilmente per il timore che il film risultasse «troppo dotto e classicheggiante»⁸³, 'pesante' e ostico per il vasto pubblico.

Anche il dialogo tra Medea e Creonte segue abbastanza fedelmente il testo euripideo (vv. 271-356). Il primo episodio della tragedia viene riproposto quasi letteralmente, tuttavia si possono facilmente notare numerosi tagli che Pasolini ha apportato al passo: Medea non prega più volte Creonte di non condannarla all'esilio, come avviene nella tragedia, ma appare più forte, più determinata, consapevole di ciò che sta per accadere e chiede solamente un giorno in modo che possa attuare la sua vendetta.

Le parole del re indicano, inoltre, come Pasolini abbia sottoposto il modello greco ad una chiara modernizzazione: Creonte non teme solo le arti magiche di Medea ma la sua preoccupazione è volta soprattutto a Glauce e alle eventuali reazioni determinate dal suo senso di colpa.

⁸³ L. TORRACA, *op. cit.*, p. 86.

Come sottolinea Massimo Fusillo:

[...] il dramma di Creonte e di sua figlia diventa dramma borghese, psicologico, dominato dal senso di colpa (nella sceneggiatura a proposito di Glauce si parla esplicitamente di «nevrosi»)⁸⁴.

Il seguente incontro tra Medea e Giasone, ricalca il secondo episodio euripideo (vv. 526-544) sottolineando, ancora più chiaramente il processo di modernizzazione del dramma.

Nel film viene eliminato ogni riferimento al divino: lo stesso Giasone sostiene di dovere solo a se stesso la buona riuscita delle sue azioni, mentre nella tragedia euripidea afferma:

Dato che esalti troppo i tuoi meriti, io credo, invece, che Cipride sia stata la salvatrice della mia spedizione, lei sola fra gli dei e gli uomini⁸⁵.

Giasone ha portato quindi a termine il suo processo di allontanamento dal mondo divino e irrazionale, rappresentato dal Centauro, figura centrale di tutto il film.

Al termine del dialogo tra i due protagonisti, si apre una scena, inserita da Pasolini, in cui Medea e Giasone fanno l'amore per l'ultima volta.

In questo caso la distanza da Euripide è solo formale: nella tragedia

⁸⁴ M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 150.

⁸⁵ vv. 526-528.

greca non sono presenti, per ovvi motivi, scene di sesso ma, nonostante questo, se ne parla molto. Pasolini riprende, in questa scena, il tema del *léchos*: è Medea a prendere l'iniziativa, conducendo Giasone nella sua camera, evidenziando la profonda differenza culturale che la distingue dalle altre donne greche.

Un tale atteggiamento era impensabile per una donna greca, che aveva una posizione subalterna rispetto all'uomo ed era costretta a sottostare al suo volere. Era immorale che una donna 'perbene' si mostrasse interessata al sesso; inoltre Medea appariva scandalosa perché considerava la sua unione legittima, come un vero matrimonio.

La lunga *rhésis* di Medea dei versi 214-266, è emblematica della situazione femminile in Grecia:

MEDEA: [...] Fra tutti quanti sono animati ed hanno un intelletto noi donne siamo la specie più sventurata; per prima cosa dobbiamo, con gran dispendio di beni, comprarci uno sposo e prenderci un padrone del nostro corpo. [...] E in questo c'è un rischio gravissimo: se il marito lo si prende cattivo oppure buono. Per noi donne, infatti, la separazione è un disonore, né si può ripudiare lo sposo [...]⁸⁶

Sono molte le parti della tragedia in cui affiora il tema del *léchos*, del talamo nuziale abbandonato da Giasone, considerato come la causa

⁸⁶ vv. 229-237.

prima dell'infelicità di Medea (v. 88, vv. 265-266, vv. 435-436, vv. 996-999)⁸⁷.

La scena seguente, in ripresa del quarto episodio della tragedia euripidea, presenta l'attuazione della vendetta di Medea. Questa volta, però, come ho già detto in precedenza, non è solo una visione della protagonista, ma è qualcosa di estremamente realistico.

Analizzando attentamente le scene seguenti, si nota come Pasolini non abbia applicato solo un'estensione temporale alla storia, ma abbia apportato anche dei tagli alla vicenda narrata da Euripide. L'assenza del personaggio di Egeo si fa indubbiamente sentire, e questo taglio, operato dal regista, risulta di indubbia valenza semantica. Nella tragedia la figura di Egeo e il suo dialogo con Medea, conferiscono sicurezza e determinazione alla protagonista: è proprio perché Medea sa dove potersi rifugiare dopo l'esilio che acquista una maggiore forza nel compiere la sua

⁸⁷ Afferma Belloni: «[...] l'*adikía*, l'ingiustizia d'amore commessa da Giasone situa nel *léchos* la ragione prima del dramma [...]. Secondo un codice di comportamento [quello poetico espresso dalla lirica arcaica] ben definito nell'età arcaica, mai un *partner*, nel rapporto amoroso, avrebbe dovuto ricusare la reciprocità, e comunque sarebbe dovuto soccombere alla *díke* di Afrodite se fosse stato capace, responsabile di tanta renitenza». Cfr. L. BELLONI, *art. cit.*, p. 64. Peraltro questo codice era in contrasto con la realtà sociale: occorre ricordare che per gli antichi il matrimonio era solo un mezzo per generare figli legittimi, le donne 'oneste' dovevano reprimere il sesso come gratificazione, mentre gli uomini lo cercavano fuori dall'ambito familiare.

spietata vendetta. Ma in Pasolini questo aspetto è del tutto assente e con esso manca l'idea di una possibile salvezza per Medea.

Come sostiene Fusillo⁸⁸, il motivo dell'incertezza e della sospensione viene riproposto da Pasolini anche nel finale. In Euripide, nonostante la tragicità dell'infanticidio, si ha la salvazione di Medea, che si allontana sul carro del Sole, protetta dal suo avo. In Pasolini questo non accade, il finale rimane in sospeso e l'ultima immagine del sole che sorge (esattamente uguale alla prima dei titoli di testa) sembra testimoniare l'intenzione del regista di realizzare un finale aperto in cui permanga il concetto di ciclicità rappresentato dal nuovo sorgere del sole.

Soffermandoci sul finale, si può notare un'ulteriore differenza tra il film e il testo euripideo: l'ostacolo tra Giasone e Medea, che in Euripide è rappresentato da una porta chiusa, viene sostituito dalla barriera creata dalle fiamme. Come abbiamo già visto in precedenza, il fuoco assume un valore metaforico nel corso dell'intero film. All'inizio dell'ultima scena, in particolare, si vede Medea riaccendere il braciere ormai spento durante la notte. In concomitanza con questo gesto, si sente di nuovo la

⁸⁸ M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 174-175.

musica etnica, che testimonia il recupero del sacro e il ritorno al mondo da cui Medea si era allontanata.

Nel finale sono efficacemente sintetizzati tutti i possibili valori attribuibili al fuoco, apparsi già nel corso del film: Medea incendia la casa coniugale, sfruttando il potere distruttivo del fuoco e riaccendendo il braciere recupera l'aspetto sacro della sua esistenza.

Inoltre il fuoco è simbolo dell'inconciliabile incomunicabilità esistente tra Medea e Giasone, i due protagonisti, nel finale, sono infatti divisi e allontanati dalle fiamme.

Infine, come ho già avuto modo di notare, il fuoco potrebbe, al limite, essere considerato una rappresentazione filmica, estremamente poetica, del carro del Sole, a bordo del quale Medea si allontana nel finale euripideo. Sarebbe stato infatti abbastanza problematico, oltre che estremamente anacronistico e artificioso, rendere in un'opera cinematografica Medea mentre si allontana sul carro volante del Sole.

Se la nostra ipotesi fosse esatta, Pasolini avrebbe qui dato prova di grande talento registico, esprimendo in immagini la sua percezione dell'architetto euripideo.

Per concludere, vorrei soffermarmi brevemente sul tema centrale del film, per sottolineare un'ultima differenza con il modello greco. In Euripide il conflitto tra i due protagonisti è affrontato soprattutto dal punto di vista sentimentale⁸⁹. Il desiderio di vendetta di Medea è animato, principalmente, dalla profonda indignazione provocata dal tradimento subito da parte di Giasone che, dopo averla ingiustamente abbandonata, decide di sposare la figlia del re corinzio⁹⁰.

In Pasolini è accentuata la dimensione culturale del conflitto tra i due personaggi, già ben presente in Euripide.

La colpa di Giasone non è solo quella di aver tradito Medea, ma soprattutto quella di non aver compreso e rispettato il suo universo sacro.

Medea, costretta a vivere in una città straniera, è obbligata ad adattarsi alla nuova società che la ospita e il suo appartenere ad un mondo 'altro' non solo non viene capito, ma neanche tollerato e diviene causa della sua emarginazione. La sua crudele vendetta, non è quindi dettata dalla gelosia e dall'odio verso il traditore Giasone, ma dal desiderio di

⁸⁹ Non è tuttavia assente il conflitto culturale e religioso esistente tra il mondo greco e quello barbarico di Medea, come abbiamo già avuto occasione di notare.

⁹⁰ Vd. n. 75.

recuperare quell'universo magico-sacrale di cui era stata privata a causa dell'unione con un uomo greco.

Capitolo V

LA MEDEA DI PASOLINI FRA TRADIZIONE E CONTEMPORANEITÀ

Soffermandoci sul rapporto tra la *Medea* e il suo principale modello, l'omonima tragedia euripidea, si può notare come la profonda conoscenza che Pasolini ha della classicità lo conduca ad instaurare con il teatro antico un rapporto che va ben oltre la semplice citazione.

Attraverso il mezzo filmico, infatti, Pasolini sa riproporre allo spettatore moderno, in maniera del tutto originale, le principali convenzioni del teatro classico adattandole abilmente alle sue esigenze di regista.

Spesso Pasolini usa la macchina da presa in modo particolare, riproponendo, nel corso dell'intero film, la visione attraverso le porte.

Inquadrature di tal genere sono molto frequenti e, probabilmente hanno lo scopo di riprodurre la struttura della *skené* classica, sempre caratterizzata dalla presenza di porte.

Spesso, infatti, nel teatro antico lo spettatore scorgeva attraverso la porta della *skené* particolari di un'azione che si era svolta dietro la *skené* stessa e che le convenzioni vietavano di rappresentare sul palcoscenico (ad

esempio i cadaveri di Agamennone e Cassandra nell'Orestea di Eschilo).

Il profondo legame esistente tra la *Medea* pasoliniana e la tragedia classica non implica che Euripide sia stato l'unico modello a cui Pasolini fece riferimento nella realizzazione del film. Alcuni elementi in comune ci portano a confrontare l'opera pasoliniana con quella di un altro grande scrittore del Novecento italiano, Corrado Alvaro, che nella *Lunga notte di Medea* mette in scena il dramma interiore della protagonista, di fronte alla sua difficile scelta.

Il dramma, rappresentato per la prima volta al Teatro Nuovo di Milano l'11 luglio del 1950, dimostra come il Novecento abbia «cercato nel mito greco lo specchio - o il correlativo oggettivo - delle sue tensioni e delle sue crisi»⁹¹.

Dalle stesse parole dell'autore possiamo comprendere quale sia l'asse portante dell'intero dramma:

Medea mi è parsa un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale [...]. Secondo me, ella uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame: estingue il seme di una maledizione sociale e di razza, li uccide in qualche modo per salvarli, in uno

⁹¹ G. IERANÒ, *op. cit.*, p. 177.

slancio disperato di amore materno⁹².

Alvaro incentra la sua opera sulla persecuzione razziale, giustificando in qualche modo, l'operato di Medea, vittima di una società che non la comprende.

Tale tematica viene in parte ripresa da Pasolini, che come già in Alvaro, universalizza la vicenda di Medea, fino a farne l'emblema dell'emarginazione sociale.

I punti di contatto tra le due opere non sono, però, solo di ordine tematico: le scelte dei due autori tendono a coincidere per diversi aspetti.

La presenza costante del fuoco con la sua valenza simbolica, ad esempio, è uno degli elementi che Pasolini ha probabilmente mutuato da Corrado Alvaro, conferendo però ad esso ulteriori aspetti metaforici. Il fuoco ricorre frequentemente nel dramma alvariano, contribuendo a scandire gli eventi e a rappresentare gli stati d'animo di Medea. Nelle didascalie, in particolare, si sottolinea minuziosamente la presenza del focolare e la sua posizione al centro della scena quasi come ad indicarne la funzione

⁹² M. G. CIANI, *op. cit.*, p. 20.

di *omphalós*, di ‘centro’, intorno al quale gravitano i personaggi. Il medesimo significato ha, nel film pasoliniano, l’*hestia* nella casa di Medea a Corinto.

Questa particolare valenza semantica, nel dramma alvariano così come in Pasolini, è assunta dal fuoco successivamente al dialogo tra Medea e Creonte.

Creonte ora misura come ha vibrato il colpo. Gli pare che tutto vada bene. Si è sollevato d’un peso. Stima di essere stato abile. Guarda Medea che si è abbattuta presso il focolare⁹³.

Questa breve didascalia sintetizza, con uno stile lapidario ed efficace, l’intera scena del dialogo e le immediate conseguenze. Venuta a conoscenza del suo destino di esiliata, Medea si avvicina al fuoco, all’*omphalós*, consapevole di doverlo presto abbandonare. Al termine del dialogo con Creonte, le parole dell’ancella confermano allo spettatore la perdita totale del ‘centro’:

LAYALÈ: (*a Medea*) Padrona, il fuoco del focolare si è spento⁹⁴.

Subito dopo la nutrice tenta di riaccendere il fuoco, prima dell’arrivo

⁹³ *Ibid.*, p. 215.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 218.

delle donne del bando, che hanno il compito di informare su come si deve spegnere il focolare e su come si è banditi:

NOSSIDE: (*mentre soffia sul fuoco tentando di rianimarlo*) Piccola, vai dalla vicina a chiederle se ci dà un tizzone per ravvivare il focolare⁹⁵.

Ma l'arrivo delle due donne impedisce loro di farlo:

NOSSIDE: (*affacciandosi, alle due ombre*) È già spento il focolare. Si è spento da sé⁹⁶.

Un ulteriore punto di contatto tra la *Lunga notte di Medea* e il film consiste nella scelta di una particolare variante della morte di Glauce.

In entrambe le opere la giovane si getta dalle alte mura di Corinto, alla ricerca di una morte volontaria. Corrado Alvaro spiega questo atto suicida come l'esternazione del rifiuto di vivere dopo la presa di coscienza del personaggio:

MEDEA: Hanno saputo troppo in una volta. E tua figlia ha misurato che cosa significhi essere sposa e madre. Ha saputo in una volta che cosa sia tradimento e inganno. E si è rifiutata di diventare donna⁹⁷.

I due autori contemporanei, pur utilizzando due diverse forme espressive, cinema e teatro, realizzano, inoltre, una focalizzazione del

⁹⁵*Ibid.*, p. 220.

⁹⁶*Ibid.*, p. 221.

⁹⁷*Ibid.*, p. 252.

tutto nuova sul personaggio di Creusa-Glauce, vista come proiezione, come “doppio virtuale” della protagonista Medea⁹⁸. Mentre nella mitologia tradizionale si riscontra una sostanziale opposizione tra le due eroine (Creusa è la casta sposa e il simbolo della purezza, Medea è la rappresentazione del male e della vendetta), in Pasolini e Alvaro questa dicotomia permane solo da un punto di vista spaziale, Creusa e Medea vivono in un costante rapporto di allontanamento spaziale (la casa di Medea è esclusa rispetto alla città, fuori dalle mura del palazzo) abilmente compensato però da una relazione molto più complessa creata dai due autori:

Créuse et Glauce deviennent les éléments spéculaires de Médée grâce à l'espace particulier créé par le miroir⁹⁹.

Questa interpretazione si basa sulla presenza dello specchio e delle visioni magico-oniriche che caratterizzano entrambe le opere. In Alvaro, Creusa appare per la prima volta, mentre viene sedotta da Giasone, in una visione magica di Medea. Parallelamente, nel film pasoliniano fa la

⁹⁸ Cfr. D. Mimoso-Buiz, *Figures du miroir: confrontation de la Creusa de Corrado Alvaro (Lunga notte di Medea) et le Glauce dans Medea de Pier Paolo Pasolini*, «Revue des études italiennes», XXVII, 1981, pp. 214-232.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 217.

sua prima comparsa nella sequenza onirica del secondo tempo. Vengono qui presentate due immagini speculari delle donne, costrette entrambe a vivere un'esperienza dolorosa. Le due figure sono accomunate dal possesso di un oggetto-talismano, i gioielli del dio Sole. Come sostiene Mimoso-Buiz:

Pasolini nous offre une focalisation ritualisée de la cérémonie par laquelle Medea et Glaucé son revêtues de cet objet-*agalma*¹⁰⁰.

È la presenza nello specchio delle due eroine e dei gioielli da loro indossati che crea il fenomeno di proiezione: Medea e Glaucé sono due figure lontane da un punto di vista spaziale ma che, grazie al possesso dello stesso oggetto, rappresentano la *configuration optique du double*¹⁰¹. Glaucé rifiuta la collana nuziale regalatale dal padre per indossare quella di Medea, marginalizzandosi dal mondo greco “civilizzato” per identificarsi nell’alterità, nella “barbara Medea”.

Per tutti questi aspetti, la *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro, come accennato, può considerarsi una delle principali fonti che Pasolini tenne in considerazione per la realizzazione del suo film, così come lo fu,

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 224.

senza dubbio, Euripide.

Altri elementi però, ci conducono a rintracciare un ulteriore modello che contribuì alla realizzazione del film. È soprattutto il tema del fuoco, già ricondotto all'opera alvariana, a permetterci di instaurare un confronto con la *Medea* di Cherubini, opera melodrammatica riportata sulla scena, dopo un lungo periodo di oblio, proprio da Maria Callas. Come ho già avuto modo di notare, sono molteplici le valenze che Pasolini attribuisce al fuoco.

Il fuoco come *omphalós* ci ha già permesso di rintracciare nell'opera alvariana un probabile modello, ma, soprattutto nel finale del film, le fiamme assumono anche un potere distruttivo.

Questa particolare valenza è facilmente riconducibile alla *Medea* di Cherubini, in cui, proprio nella scena finale, le fiamme devastano il tempio dove Medea ha dato la morte ai suoi figli. Il fuoco come elemento distruttore (non senza riferimenti al fuoco infernale) occupa quindi gran parte dell'ultima scena del melodramma: Medea è circondata dalle Furie, le uniche presenze in grado di darle il coraggio per compiere il folle gesto.

La fine del dramma interiore di Medea, circondata dalle Erinni, simbolo dell'Inferno, si presenta quindi come una vera e propria «apoteosi al contrario»¹⁰².

Nonostante sia chiara nel film la ripresa del modello euripideo e le suggestioni di altre opere precedenti, Pasolini riesce comunque imprimervi alcuni tratti di profonda originalità: la sua soggettività si fa indubbiamente sentire nella scelta della colonna sonora che ha, in genere, una funzione di commento all'azione che si svolge sulla scena.

Le musiche della *Medea*, scelte con l'eccezionale collaborazione di Elsa Morante, presentano particolari tratti che le rendono fondamentali anche per la caratterizzazione tematica dell'opera.

Ciò che Pasolini si propone è l'attuazione di una sorta di efficace 'sincretismo' tra immagini a musica, a mio parere, perfettamente riuscito.

Le musiche orientali (giapponesi, iraniane, bulgare e tibetane), scelte per

¹⁰² Ricavo questa definizione dalla recensione di Rossana Valenti in «Bollettino di Studi Latini», 2006. p. 635, alla recente pubblicazione di GIOVANNI CIPRIANI, *La voce di Medea. Dal testo alla scena, da Seneca a Cherubini*, Bari, Palomar, 2005.

il film, fanno parte di un repertorio etnico¹⁰³, il più consono all'ambientazione scelta da Pasolini e commentano efficacemente il tema fondamentale del film: la differenza tra culture.

Al mondo degli Argonauti, infatti, viene sempre associata una musica giapponese per strumento a corda, mentre per caratterizzare il mondo colchico vengono utilizzati brani prevalentemente vocali: solo due brani tibetani sono accompagnati rispettivamente dal suono di campanelli e da strumenti a percussione e un pezzo iraniano da uno strumento a corda¹⁰⁴.

Da alcuni autori¹⁰⁵, la musica che accompagna Medea viene definita 'gregoriana' o sacra. Lo stesso Pasolini, nel trattamento dell'opera, la definisce «ecclesiastica».

Forse l'intento iniziale dell'autore era proprio quello di inserire brani di musica sacra, probabilmente cristiana, proposito successivamente abbandonato per ragioni a noi ignote.

¹⁰³Tratte dagli LP *Tibet III, a Musical Anthology of the Orient*, U.N.E.S.C.O., *Iran I and II, a Musical Anthology of the Orient*, U.N.E.S.C.O., *Le Mystère des voi bulgares*, Electra Asylum Nonesuch.

¹⁰⁴ Cfr. R. G. MY, *Pier Paolo Pasolini cineasta. Immagini e musiche: la trilogia classica*, www.pasolini.net/10tesimy_capitoloterzo03.htm#lemusichedimedea.

¹⁰⁵ Cfr. L. TORRACA, *op. cit.*, p. 88.

Lo stesso scopo, cioè quello di rappresentare nel modo migliore il tema dello scontro fra culture, ha spinto Pasolini alla scelta di Maria Callas per interpretare il ruolo di Medea. Le sue origini greche, i lunghi anni trascorsi nella sua terra d'origine, e successivamente, il suo adeguarsi ad una cultura borghese di stampo occidentale fanno di lei la migliore interprete della 'conversione' di Medea alla cultura greca. Come sottolinea Francesca Tuscano, questa sua origine modesta e il successivo adattarsi ad una cultura borghese legano Medea «all'archetipo pasoliniano della madre, figlia del popolo - nel suo caso dell'antica civiltà contadina greca -, che si è dovuta scontrare con il mondo borghese, com'era successo alla madre Susanna, figlia di contadini friulani. Ma dall'altra anche a quello del diverso, dell'escluso, come Pasolini considerava se stesso»¹⁰⁶.

Inoltre Maria Callas aveva già portato sulla scena teatrale, sottraendolo all'oblio, il personaggio della maga colchica nella *Medea* di Cherubini (al Maggio musicale fiorentino nel 1953 e alla Scala di Milano nel 1962).

¹⁰⁶ F. TUSCANO, *op. cit.*, pp. 191-192.

Pasolini stesso motiva la scelta dell'attrice¹⁰⁷:

A volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata la Callas, quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione di lei. Ha contato molto nella creazione del personaggio... La barbarie, sprofondata dentro, che vien fuori nei suoi occhi, nei lineamenti, non si manifesta direttamente, anzi. Lei appartiene a un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Dunque in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio la complessa totalità di Medea.

Anche le caratteristiche fisiche della Callas, in particolare il suo volto, hanno contribuito a fare di lei l'attrice più adatta ad interpretare il ruolo di Medea.

Soprattutto i suoi occhi costituiscono, secondo quanto sostiene Francesca Tuscano¹⁰⁸, un vero e proprio im-segno che contribuisce a sintetizzare in Medea l'immagine della donna madre e, allo stesso tempo, della donna demoniaca:

Gli occhi di Medea - sempre centrali, da Euripide in poi, nella sua descrizione - sono quindi insieme occhi di madre e occhi di maga. Vedono oltre la realtà (visioni magiche - preveggenza) e vedono la realtà (degli affetti - sguardo rivolto a Giasone, ai figli...)¹⁰⁹.

Gli occhi di Medea sono rivolti principalmente all'invisibile, a ciò che Giasone non riesce a vedere, e lo spettatore attraverso il suo sguardo

¹⁰⁷ P. P. PASOLINI, *Le regole...*, *op. cit.*, p. 238.

¹⁰⁸ F. TUSCANO, *op. cit.*, p. 190.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 191.

riesce a penetrare nel suo mondo.

Saremmo tutti come Giasone, non ci fossero Medea e Pasolini. Ovvero la donna e il poeta. Se non ci fosse, voglio dire, quell'occhio di Medea, covato nell'immaginazione di Pasolini, conficcato a forza nelle nostre orbite dal regista, che ci apre così gli occhi a differenti visioni. Le «visioni della Medea», appunto, come egli dapprima chiama il suo film¹¹⁰.

La scelta della Callas se, per certi aspetti, fu la migliore, non fu comunque priva di ostacoli. Il primo problema che Pasolini dovette affrontare fu quello del doppiaggio. Sembra assurdo che la Callas sia stata doppiata pur parlando benissimo l'italiano e sapendo recitare altrettanto bene, ma è il regista stesso che ne spiega la ragione in un'intervista con Enrico Magrelli:

[...] L'ho fatto per ragioni puramente pratiche... Cioè ho tutti e due i doppiaggi, li ho mantenuti tutti e due. In Francia, all'Estero va col doppiaggio della Callas stessa, e in Italia invece tengo il doppiaggio, lo tengo semplicemente per evitare cose sgradevoli al film. [...] il pubblico avrebbe protestato di fronte all'accento non italiano della Callas [...] ha recitato straordinariamente, però con degli accenti tra veneti e balcanici, di fronte a un pubblico italiano. Il pubblico italiano sarebbe stato distratto e non avrebbe più seguito il film, dunque tra i due mali ho scelto il minore¹¹¹.

La scelta del doppiaggio è quindi un obbligo, volto soprattutto a favorire la fruizione dell'opera da parte di un pubblico più vasto.

¹¹⁰ N. FUSINI, *Il grande occhio di Medea*, in P. P. PASOLINI, *Le regole...*, cit., p. 393.

¹¹¹ E. MAGRELLI (a cura di), *op. cit.*, p. 83.

A questo contribuisce anche la visione che Maria Callas ha di Medea e il modo in cui ha scelto di rappresentarla.

Spero di essere riuscita a far venir fuori l'umanità di Medea il più possibile, anche se nella leggenda non ce n'è molta, c'è più cattiveria... forse sono un po' in contrasto con Pasolini, ma io voglio più la bontà del personaggio, vado oltre i suoi aspetti più sgradevoli. [...] Il personaggio è reso il più possibile umano [...] noi dobbiamo sempre tener conto dell'opinione del pubblico¹¹².

Per quanto concerne la scelta degli altri attori, credo sia opportuno fare qualche osservazione su Giuseppe Gentile, interprete nel ruolo di Giasone.

Ex atleta italiano, diplomato Maestro di sport, probabilmente è stato scelto da Pasolini, pur non essendo un attore professionista, per le sue doti fisiche di aitante seduttore, particolarmente adatte al ruolo di Giasone.

Accanto alla preferenza per un attore non professionista per interpretare Giasone, Pasolini decide invece di affidare il personaggio del Centauro (figura chiave di tutto il film) ad un attore famoso e già conosciuto, negli anni Sessanta, per aver recitato in film di grande successo come *La notte brava* (1959) di Mauro Bolognini, sul set del quale conobbe Pasolini che

¹¹² Da un'intervista della Callas in G. GAMBETTI, *Maria Callas: sono per una Medea non aggressiva*, in P. P. PASOLINI, *Il Vangelo...*, op. cit., pp. 472-474.

ne aveva curato la sceneggiatura.

Nonostante il profondo riguardo che sia il regista, sia i protagonisti ebbero nei confronti delle aspettative del pubblico, il film non ebbe il successo sperato: molte furono le critiche nei suoi confronti, in particolare veniva accusato di essersi lasciato strumentalizzare dai mezzi di comunicazione di massa diventando un prodotto della società consumistica che tanto criticava. Pasolini, ovviamente, non accolse tali accuse e spiegò che la sua volontà era invece quella di utilizzare i *mass media* in favore del suo pensiero. Il film inizialmente non fu capito dalla critica, e soltanto di recente è stato rivalutato e considerato come una delle più alte espressioni del cinema pasoliniano.

Capitolo VI

PASOLINI E L'ANTROPOLOGIA: INTERPRETAZIONE IN CHIAVE ANTROPOLOGICA DELLA *MEDEA*

Una recente interpretazione della *Medea* pasoliniana, proposta da Giuseppe Zigaina¹¹³, vede nel film la rappresentazione metaforica dell'esistenza terrena di Pasolini, nonché, nella fondamentale scena del sacrificio nella Colchide, la morte del regista, a parere di Zigaina, da lui stesso programmata e annunciata in tutte le sue opere attraverso messaggi più o meno criptati. Qualora questa ipotesi fosse veritiera, l'esistenza letteraria di Pasolini sarebbe indissolubilmente legata alla sua vita terrena, o per meglio dire, alla sua morte, attraverso la quale il poeta avrebbe sperato di essere compreso e ricordato.

Molto probabilmente, la teoria sostenuta da Zigaina è frutto di una sbagliata e arbitraria interpretazione di alcune affermazioni dello stesso Pasolini. Negli anni immediatamente precedenti la realizzazione di *Medea*, infatti, il poeta aveva teorizzato un particolare e suggestivo parallelismo tra la funzione del montaggio nell'opera cinematografica e

¹¹³ G. ZIGAINA, *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, Venezia, Marsilio, 2005.

quella della morte rispetto alla vita degli esseri umani.

Afferma Pasolini:

Finché io non sarò morto, nessuno potrà garantire di conoscermi veramente, cioè di poter dare un senso alla mia azione, che dunque, in quanto momento linguistico, è mal decifrabile.

È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso* [...]. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*¹¹⁴.

Secondo quanto sostiene Zigaina¹¹⁵, il progetto di una morte sacrificale, progettata e preannunciata a mo' di profezia, avrebbe dovuto trovare compimento nel 1969 o, al limite, proprio il 2 novembre del 1975.

In teoria *Medea* «doveva essere il suo “ultimo” film, e dunque il suo ultimo “montaggio cinematografico”» affermazione sostenuta dal fatto che «nei primi venticinque minuti di proiezione egli anticipa la “sua” morte sacrificale con tutte le particolarità di un “documentario etnologico”»¹¹⁶.

Si nota, indiscutibilmente, una grande precisione da parte di Pasolini nei dettagli della messa in scena del sacrificio officiato da Medea, ma questo non basta, a mio parere, a denotare la sua volontà di preannunciare il suo

¹¹⁴ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura...*, *op. cit.*, p. 1560. Il corsivo è dell'autore.

¹¹⁵ G. ZIGAINA, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

progetto di morte.

In maniera abbastanza forzata, le due fasi in cui è articolato il sacrificio degli antichi riti agresti (preparazione della vittima ed esecuzione del sacrificio) vengono interpretate da Zigaina come le due fasi della morte di Pasolini:

Nella prima “fase” Pasolini viene ridotto in fin di vita a colpi di spranga, nella seconda viene definitivamente ucciso dalle ruote dell’Alfa che gli passa per due volte sul petto¹¹⁷.

La cura di Pasolini per questa scena nasconde un chiaro influsso esercitato sul regista dalle opere antropologiche che stava leggendo in quegli anni. Le teorie di etnologi come James Frazer e Mircea Eliade ne hanno, verosimilmente, determinato l’inserimento, svelando inoltre il profondo significato dell’opera.

In realtà l’intento del regista era quello di rappresentare dettagliatamente questo rito per ricondurre lo spettatore ad un passato lontano, arcaico, da poter contrapporre alla modernità del mondo greco di cui fa parte Giasone, per poter dare vita alla contrapposizione che anima il film.

Attraverso questa scena, Pasolini situa il personaggio di Medea in un

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

mondo in cui la sacralità ha un'importanza sostanziale nella vita quotidiana, facendo apparire ancora più brusca e marcata la «conversione alla rovescia» di Medea.

Fin dall'inizio della proiezione appare evidente come la scelta dell'ambientazione e la rappresentazione del sacrificio siano totalmente ascrivibili alle letture di Mircea Eliade ed, in particolare, del suo *Trattato di storia delle religioni*, condotte da Pasolini nel periodo delle riprese (e, al contrario, non vi sia alcun indizio del rispecchiamento di Pasolini nella figura di Medea)¹¹⁸.

Soprattutto i capitoli dedicati ai riti della vegetazione e della rigenerazione, chiariscono allo spettatore molte scelte fatte dal regista.

Un primo elemento da evidenziare è che il Vello è appeso ad un albero (così come lo è nel mito):

Non si può parlare di un «culto dell'albero» propriamente detto. Mai un albero fu adorato unicamente per se stesso, sempre per quel che si «rivelava» per suo mezzo, per quel che l'albero implicava e significava. [...] in virtù della sua potenza, di ciò che manifesta (e che lo supera), l'albero diventa un oggetto religioso ¹¹⁹.

¹¹⁸ Altra ipotesi di Zigaina è che Pasolini vedesse nel dramma di Medea il suo presunto dramma di amante tradito da Ninetto Davoli, che si era sposato. In realtà Pasolini rimase in ottimi rapporti con Davoli, con il quale cenò la sera del fatidico 2 novembre.

¹¹⁹ M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, p. 276.

Il fatto che la sacralità del Vello sia associata ad un albero, denota quindi l'importanza e la funzione attribuita agli alberi nelle religioni arcaiche: essi avevano la capacità di ricreare, rigenerare ogni anno nuovi frutti, simboleggiando quindi l'Universo e la sua ciclicità.

Ed è proprio il concetto di ciclicità che si trova alla base del film pasoliniano: Medea compie un percorso che la porta da uno stato iniziale di estrema partecipazione con il sacro ad un progressivo allontanamento da esso. Ella recupererà questa dimensione religiosa solo al termine della sua vicenda, dopo l'uccisione dei propri figli e l'abbandono definitivo di Giasone e del suo mondo.

La storia di Medea ha un andamento ciclico, che parte dal sacro per ritornare ad esso dopo un periodo di abbandono.

Lo stesso concetto di ritorno, di rigenerazione, è rappresentato, come ho già avuto modo di sottolineare, anche dall'immagine iniziale del sorgere del sole, esattamente uguale all'ultima inquadratura.

Di fondamentale importanza è anche la collocazione del Vello d'oro rispetto alla città colchica: esso è posto in un tempio, in uno spazio sacro alto e ben delimitato, appeso ad un albero intorno al quale è stata

costruita la città.

Queste osservazioni ci riconducono, ancora una volta, all'opera di

Mircea Eliade:

Gli spazi sacri, per vari e diversamente elaborati che siano, hanno tutti un tratto comune: c'è sempre una zona ben definita che rende possibile (sotto forme del resto svariatissime) la comunione con la sacralità. [...] La recinzione non implica e non significa soltanto la presenza continuata di una cratofania o di una ierofania entro il recinto, ha anche lo scopo di tutelare il profano dal pericolo cui si esporrebbe penetrandovi senza avvedersene¹²⁰.

Questo ci porta facilmente a riflettere sulla scena del film pasoliniano in cui Medea si prepara per andare al tempio. Prima di accedervi, ella deve sottoporsi a lunghi preparativi e a riti di purificazione, per essere pronta e ben consapevole del suo imminente avvicinarsi al sacro.

Mircea Eliade, inoltre, fa spesso riferimento, parlando del simbolismo religioso, ai concetti di 'altezza', 'ascensione' e 'centro', che risultano strettamente connessi tra loro.

In genere un luogo sacro è infatti collocato in posizione superiore rispetto alla città che lo circonda (così come lo è nella *Medea* pasoliniana), frequentemente su un monte.

Tutte le mitologie hanno una montagna sacra, variante più o meno illustre

¹²⁰ *Ibid.*, p. 379.

dell'Olimpo. [...] Le valenze simboliche e religiose delle montagne sono innumerevoli. Spesso la montagna è considerata punto di incontro del cielo e della terra; quindi un «centro», punto per il quale passa l'Asse del Mondo [...]. L'altitudine ha una virtù consacrante [...]. L'«altitudine», il «superiore», sono assimilati al trascendente, al sovrumano¹²¹.

Il luogo di incontro del cielo e della terra è considerato quindi un punto centrale, l' *omphalós*, l' *axis mundi*.

[...] L'*ómphalos* era considerato «ombelico della terra», cioè «centro dell'Universo». [...] Il simbolismo del «centro» comprende nozioni multiple: quella di punto di intersezione di livelli cosmici; quella di spazio ierofanico e insieme reale; quella di spazio «creazionale» per eccellenza, il solo ove la Creazione possa avere inizio¹²².

Al concetto di 'centro' sono infatti legati innumerevoli riti di costruzione, in particolare delle case e delle intere città, la cui realizzazione veniva assimilata ad una vera e propria Cosmogonia.

Nel momento in cui l'uomo si insedia in un determinato luogo, procede all'abbandono dello spazio profano per sostituirlo con quello sacro, ed ogni casa costruita viene considerata un 'centro'.

Questo atteggiamento, estremamente diffuso nelle popolazioni arcaiche, è sintomo, secondo Mircea Eliade, di una «nostalgia del paradiso, cioè il

¹²¹ *Ibid.*, p. 111.

¹²² *Ibid.*, pp. 388-389. '*Ómphalos*' presenta un'impresione nell'accento, dovuta probabilmente allo stesso Eliade o al suo traduttore.

desiderio di trovarsi, sempre e senza sforzo, nel cuore del mondo», superando la condizione umana per recuperare quella divina¹²³.

È chiaro come in *Medea* Pasolini recuperi questo particolare tipo di rito di costruzione, evidente nella reazione di Medea nel momento in cui gli Argonauti, giunti sulla spiaggia di Iolco, non osservano alcun tipo di rituale prima di insediare il loro accampamento.

Per Medea è essenziale stabilire un centro ed instaurare un dialogo con le divinità (che sono, nel suo caso, gli elementi naturali) nel momento in cui si stabilisce in un luogo, seppur per un breve periodo.

Ella si rivolge quindi alla terra e agli altri elementi naturali di cui non riesce più a sentire la voce, chiaro sintomo del suo progressivo allontanamento dal sacro.

Ma è nella scena del sacrificio che l'influsso delle letture antropologiche di Pasolini si fa maggiormente sentire. Questa parte evidenzia la cura e la profonda attenzione per i dettagli che il regista ha applicato per la sua realizzazione e in essa si trova la sintesi di molti elementi descritti da

¹²³ *Ibid.*, p. 395.

Eliade e da Frazer a proposito dei sacrifici umani¹²⁴.

Per prima cosa si nota come la cerimonia sia totalmente ascrivibile al genere dei rituali per le messi, svolti abitualmente in primavera per propiziare i raccolti.

Eliade, parlando dei sacrifici umani presso alcune popolazioni americane, afferma:

Presso altri popoli americani, ad esempio i Pawni, il corpo della ragazza sacrificata era smembrato, e i diversi pezzi sepolti nei campi. La stessa usanza di fare a pezzi il cadavere e spargerlo sui solchi si trova presso certe tribù dell'Africa¹²⁵.

Un'analogia testimonianza ci è fornita da Frazer sempre a proposito dell'usanza dei Pawnee:

[...] Le dipinsero poi il corpo per metà in rosso e per metà in nero, la attaccarono ad una specie di forca e la rosolarono per un po' a fuoco lento prima di ucciderla scagliandole addosso delle frecce. [...] Mentre la sua carne era ancora calda, la tagliarono in minuscoli pezzi che misero dentro dei cestini e portarono in un campo di grano nelle vicinanze. Ivi giunti, il capo prese un pezzo di quella carne da uno dei cesti, e ne strizzò una goccia di sangue sui chicchi di grano appena seminati¹²⁶.

Questa cruda descrizione del cruento rituale ricorda, anche se solo parzialmente, la scena del sacrificio nella Colchide, in cui la vittima

¹²⁴ Cfr. M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 159.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 357.

¹²⁶ J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma, Newton & Compton, 2006, (1922¹), pp. 489-490.

viene prima spalmata di oli colorati (rossi e gialli), poi uccisa per soffocamento e smembrata. I suoi resti e il suo sangue, raccolti dalla popolazione, sono portati nei campi e utilizzati per bagnare le foglie del raccolto prima di essere sepolti. Ciò che ne rimane viene poi bruciato e le ceneri sparse sui campi.

Un esempio più vicino alla variante adottata da Pasolini, è quello che ci viene narrato da Eliade a proposito del popolo dei Khond¹²⁷.

Le vittime, generalmente volontarie, erano chiamate Meriah, il rituale si svolgeva in periodi prestabiliti ed era dedicato alla madre terra.

Dieci o dodici giorni prima del sacrificio, si tagliavano i capelli della vittima e la folla assisteva alla cerimonia; il sacrificio, secondo le credenze dei Khond, era a beneficio dell'umanità intera. Seguiva un'orgia indescrivibile [...] e il Meriah era condotto in processione dal villaggio al luogo del sacrificio. [...] L'uccisione avveniva in vari modi: drogato con oppio, il Meriah era legato saldamente e le sue ossa venivano stritolate, oppure era strangolato, o tagliato a pezzi, o bruciato a fuoco lento sul braciere, ecc. Tutti i presenti e tutti i villaggi rappresentati alla festa ricevevano un frammento del corpo sacrificato. Il sacerdote spartiva accuratamente i pezzi, che erano mandati rapidamente in tutti i villaggi, ove li seppellivano nei campi [...]. I resti, specialmente la testa e le ossa, venivano inceneriti, e le ceneri sparse sulle zolle, parimenti allo scopo di garantire un buon raccolto¹²⁸.

Il rito descritto da Eliade è molto vicino a quello rappresentato da Pasolini, ma soprattutto inserisce un elemento fondamentale,

¹²⁷ Cfr. anche J. G. FRAZER, *op.cit.*, pp. 491-493.

¹²⁸ M. ELIADE, *op. cit.*, p. 358.

generalmente presente in tutti i riti agresti, che viene ripreso anche nell'opera pasoliniana anche se con accenti più moderati: l'orgia¹²⁹.

Al termine del sacrificio nella Colchide, infatti, l'ordine viene totalmente sovvertito, e la popolazione procede in un clima orgiastico, alla riproposizione del rituale in forma figurata, le cui vittime sono i rappresentanti della famiglia regnante.

Il significato dell'orgia, secondo quanto sostiene Eliade, è quello di produrre una circolazione maggiore dell'energia vitale e sacra in modo da «rianimare la Terra, eccitare il Cielo, affinché la ierogamia cosmica - la pioggia, il calore - si svolgano nelle migliori condizioni»¹³⁰.

L'orgia, in quanto gesto collettivo, assume una maggiore efficacia e nasconde il costante desiderio dell'uomo di riprodurre lo stato caotico primordiale da cui ha origine la Creazione.

Tutti questi elementi testimoniano quindi come la scelta di Pasolini di inserire nel suo film la scena del sacrificio nella Colchide, non sia stata dettata dalla volontà di fornire agli spettatori un messaggio criptato del suo progetto di morte identificandosi con la vittima sacrificale, come

¹²⁹ Cfr. M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 159-160.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 372.

sostenuto da Zigaina, ma sia dipesa unicamente dalla sua volontà di dare al film un significato molto profondo in cui trovano sintesi e spiegazione tutte le opposizioni inconciliabili presenti nell'opera, attraverso il recupero degli elementi arcaici rintracciabili, pur oscurati dalla rilettura razionalistica fattane dai poeti tragici nel V secolo a.C., nella mitologia greca. Quegli stessi elementi antropologici che, proprio negli anni in cui Pasolini preparava la sua versione del mito di Medea, in Francia filologi come J. P. Vernant e Vidal-Naquet andavano ricercando: l'opera di Vernant sarà pubblicata nel 1972 ed è forse il più illustre esempio del profondo interesse per gli studi antropologici che in quegli anni dominava l'ambiente intellettuale.

Risulta evidente, per motivi cronologici, che la *Medea* pasoliniana non fu il frutto dello studio di Vernant da parte del regista, ma questa identità di scopi conferma come l'idea di applicare il sapere antropologico allo studio della tragedia greca fosse già nell'aria.

Ciò che Vernant e Vidal-Naquet si propongono, negli anni Settanta, è di superare un'impostazione antiquata di studio della tragedia classica, sulla scia del filologo, sociologo ed antropologo Louis Gernet, aprendo una

nuova strada all'interpretazione della civiltà greca.

Il pensiero greco (totalmente riversato nella produzione drammatica), a suo parere, è assolutamente inscindibile dal quadro storico-politico in cui si è formato: risulta quindi profondamente errato cercare di comprenderlo alla luce di categorie mentali moderne.

Il «senso e l'intenzione del dramma»¹³¹ possono essere pienamente compresi solo se si ricercano le reali coordinate culturali in cui il dramma venne rappresentato, utilizzando i mezzi che lo studioso ha a disposizione.

Le nostre analisi operano in realtà a livelli molto diversi. Esse rientrano al contempo nell'ambito della sociologia della letteratura e di ciò che si potrebbe chiamare un'antropologia storica¹³².

Ovviamente il pensiero moderno non viene totalmente escluso dall'interpretazione, ma sussiste in quanto termine di confronto con le categorie che si trovano alla base della tragedia greca.

L'analisi di Vernant e Vidal-Naquet procede, quindi, attraverso un parallelismo tra la civiltà greca, il suo passato e la società moderna, unica

¹³¹ J. P. VERNANT-P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976, (1972¹).

¹³² *Ibid.*, p. IX.

sua erede.

CONCLUSIONE

Dalla nostra analisi è emerso che, come si sospettava, la tragedia euripidea è stata la principale fonte d'ispirazione di Pasolini nella realizzazione di *Medea*. Come abbiamo spesso avuto modo di osservare, la profonda conoscenza che il regista aveva del mondo classico, gli ha permesso di istituire un particolare rapporto con il modello greco: oltre alle prevedibili citazioni, talvolta letterali, del testo tragico, infatti, si sono riscontrate, più in generale, intelligenti riprese delle convenzioni del teatro classico (cfr. capitolo V) come, ad esempio, la probabile riproposizione della struttura della *skéné* tramite frequenti inquadrature attraverso le porte.

Si è notato inoltre, a tal proposito, come il mezzo filmico abbia permesso a Pasolini di mostrare agli spettatori anche ciò che nel teatro antico era completamente assente (ad esempio scene di sesso) o celato dietro la *skéné* (omicidi o scene cruente).

Nonostante la chiara ascendenza euripidea, il film presenta notevoli punti di contatto anche con opere teatrali e melodrammatiche. La costante

presenza del fuoco, e la molteplice valenza attribuitagli da Pasolini, ci hanno condotti ad instaurare un confronto con la *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro e soprattutto con la *Medea* di Cherubini, portata sulla scena, nel 1953, proprio da Maria Callas.

La carismatica figura dell'attrice ci appare quindi come il *trait d'union* tra le due opere: Maria Callas ha sicuramente contribuito con le sue grandi doti interpretative a far rivivere magnificamente il personaggio di Medea.

La nostra analisi non si è limitata ad individuare i maggiori punti di contatto con i principali modelli della *Medea* pasoliniana, ma ha rilevato anche significativi elementi di originalità riscontrabili in particolar modo nella colonna sonora scelta da regista con la determinante collaborazione di Elsa Morante. L'interesse di Pasolini si è orientato verso musiche etniche orientali, che hanno contribuito a definire le principali tematiche dell'opera che rappresenta la difficile scelta di Medea di fronte ad una realtà che non riesce a comprenderla.

BIBLIOGRAFIA

U. ALBINI, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano, Garzanti, 2002.

U. ALBINI, *Pasolini e la storia dell'antico*, in U. TODINI (a cura di), *op. cit.*, pp. 19-29.

G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003.

L. BELLONI, *Tre Medee: Euripide, Cherubini, Grillparzer*, in «Lexis» XVI, 1998.

M. G. CIANI, (a cura di), *Medea. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 1999.

V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1992, (1971¹).

A. CAIAZZA, *La Medea come cinema di poesia*, in U. TODINI (a cura di), *op. cit.*, pp. 173-192.

M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

EURIPIDE, *Medea*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione di Ester Cerbo, Milano, BUR, 2005.

M. R. FALIVENE, *Un'invincibile debolezza: Medea nelle «Argonautiche» di Apollonio Rodio*, in B. GENTILI, F. PERUSINO, *op. cit.*, pp.109-115.

G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi, 2000.

J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma, Newton & Compton, 2006, (1922¹).

M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

B. GENTILI, F. PERUSINO (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000.

B. GENTILI, *La «Medea» di Euripide*, in B. GENTILI, F. PERUSINO, *op. cit.*, pp.29-108.

G. IERANÒ, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in B. GENTILI, F. PERUSINO, *op. cit.*, pp. 177-194.

E. MAGRELLI (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.

- L. MARTELLINI, *Ritratto di Pasolini*, Roma - Bari, Laterza, 2006.
- D. MIMOSO-BUIZ, *Figures du miroir: confrontation de la Creusa de Corrado Alvaro (Lunga notte di Medea) et le Glaucé dans Medea de Pier Paolo Pasolini*, «Revue des études italiennes», XXVII, 1981, pp. 214-232.
- G. MONACO, M. CASERTANO, G. NUZZO, *L'attività letteraria nell'antica Grecia*, Palermo, Palumbo, 1997.
- P.P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milano, Garzanti, 2006.
- P. P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini, Garzanti, 1991.
- P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- U. TODINI, *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- U. TODINI, *Un antico agli antipodi*, in U. TODINI (a cura di), *op. cit.*, pp.

13-18.

L. TORRACA, *Il vento di Medea*, in U. TODINI (a cura di), *op. cit.*, pp. 83-93.

F. TUSCANO (a cura di), *Pier Paolo Pasolini intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, Assisi, Cittadella Editrice, 2005.

J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976, (1972¹).

J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991.

G. ZIGAINA, *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, Venezia, Marsilio, 2005.

SITOGRAFIA

www.pasolini.net/10tesimy-capitoloterzo03.htm#lemusichediMedea