

ELENA FABBRO - GUIDO PADUANO

Sulla *Medea* di Pasolini. L'unità del cosmo e la diversità di Medea*

1. Sul processo di formazione della *Medea* di Pasolini possediamo informazioni vaste e approfondite¹; potremmo dire perfino sovrabbondanti, se è vero che dalla sceneggiatura intitolata *Visioni della Medea (trattamento)*² si è passati a una resa filmica contrassegnata da variazioni rilevanti, ma soprattutto da un disegno di compressione che è anche essenzializzazione e stringatezza.

Solo un aspetto di questa operazione è stato il ridimensionamento della relazione con la tragedia omonima di Euripide, che in *Visioni* occupa grandi spazi di ripresa anche letterale, poi aboliti o ridotti al minimo nella misura che si può constatare dai *Dialoghi definitivi di "Medea"*, che nell'edizione Siti-De Laude sono riportati di seguito alla sceneggiatura³: ogni battuta peraltro è rapportata con precisione a un numero di scena precedentemente indicato nelle *Visioni*, il che indica la sostanziale continuità dell'operazione, mentre allo stesso tempo la quantità e qualità

* Il presente lavoro prende abbrivio da un intervento di E. Fabbro tenuto presso il Polo museale «Sapienza» a Roma il 4 marzo 2022 nell'ambito dell'incontro di studi *Sul set di Medea*, su invito del compianto Marcello Barbanera a cui dedichiamo l'articolo. Se pure concepiti e discussi in modo unitario, i paragrafi 1 e 3 sono da attribuirsi a G. Paduano, e i paragrafi 2 e 4 a E. Fabbro.

¹ Fornite in vari interventi dall'autore stesso: vd. e.g. PASOLINI 1970b, 18-9, in DE GIUSTI 1979, 82: «Medea è la mescolanza un po' mostruosa di un racconto filosofico e di un intrigo d'amore, e nel tutto formato da questi due tipi di film si può cogliere, semplificando, una struttura astratta: tra un vecchio mondo religioso e un nuovo mondo laico si produce di necessità un urto drammatico. In seno a questo conflitto, chi appartiene al vecchio mondo soccombe in una catastrofe spirituale, ma la sua presenza contesta il mondo nuovo». Sulle cinque scritture, una delle quali è la trascrizione di una sceneggiatura orale, ovvero il dialogo fra Franco Rossellini, produttore del film e Pasolini, in gran parte inedito e ora pubblicato da CHIESI 2007, 17-35, vd. DE MARTINO 2008, 114-6.

² PASOLINI 1970a, 27-88; 1991, 479-540 [= PC, I, 2001, 1207-1272], da qui VM.

³ PASOLINI 1970a, 91-108; 1991, 543-560 [= PC, I, 2001, 1273-1288], da qui DD.

del rimaneggiamento è suggerita dalla nota finale, per cui «la numerazione non è successiva: infatti molte scene sono state anticipate e molte altre posposte rispetto all'ordine del trattamento»⁴.

Ma piuttosto che la parola di Euripide, diremmo che la parola in generale è stata sacrificata a evidente beneficio di altri fattori della specificità cinematografica, in cui Pasolini vedeva un superamento della convenzionalità verbale nella direzione della realtà (in un intervento del 1966, *Lingua scritta della realtà*, sottolineava come «la realtà non sia, infine, che il cinema in natura» rappresentante la prima forma di linguaggio umano)⁵.

Come già aveva fatto con *Edipo*, Pasolini transcodifica le strutture drammatiche dell'ipotesto in strutture narrative, mantenendo fermo il punto terminale (la catastrofe) e allargando la prospettiva nell'altra direzione, facendo cioè rappresentazione progressiva di ciò che era ricordo, scoperta o permanenza del passato: in *Medea* fino all'infanzia di Giasone. Da lì il racconto si dipana nel tempo lineare, salvo sdoppiarsi nell'ultima parte nei due sogni di Medea che assommano la funzione profetica (tradizionale nella cultura antica) a quella di scavo nel buio dell'interiorità.

La sceneggiatura comincia col descrivere una città in tumulto e un vecchio che porta in salvo un neonato: nella scena 4 (VM) al vecchio viene dato il nome di Esone, re di Iolco spodestato dal fratello Pelia e padre di Giasone, che viene da lui affidato al centauro Chirone perché lo educi. Il film lascia le prime quattro scene nell'antefatto: Chirone ne rende conto a Giasone che compie cinque anni, svelandogli gli eventi familiari che lo riguardano, ma solo in appendice al racconto di un legame antico della famiglia col vello d'oro, insegna greca del potere trasferita nella Colchide. Il nesso non viene esplicitato, il che rende questa, dice Chirone, «una storia complicata», ma complicata perché – uno squarcio fulminante chiude la sua battuta – «è fatta di cose e non di pensieri» (sc. 6 DD).

⁴ *Ibid.* 108 [= PC, I, 2001, 1288].

⁵ PASOLINI 1972, 210 [= SLA, I, 1999, 1505].

La transizione ai pensieri che marca la loro definitiva superiorità sulle cose (non soltanto dal punto di vista comunicativo) sopravviene rapida, scivolando su altri otto anni della vita di Giasone e irrompendo nel pensiero essenziale dell'esistenza umana, il rapporto col sacro, fatto eguale alla totalità organica e compatta del reale:

«tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tientelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e comincerà qualcos'altro. Addio cielo, addio mare! Che bel cielo! Vicino, felice! Di', ti sembra che un pezzetto solo non sia innaturale? Non sia posseduto da un Dio?» (Sc. 7 *DD*).

Sono parole sempre di Chirone, della sua affabile didattica, che in base alla sceneggiatura avrebbe dovuto diffondersi sui miti primigeni e poi sulle nozioni «liturgiche» (sc. 7 *VM*) del pantheon greco: ma già dal primo incontro con Giasone il centauro era apparso «come visto dagli occhi lucenti e senza anima del neonato» (sc. 4 *VM*); la sc. 11 (*VM*) preciserà, con un termine tecnico del linguaggio cinematografico, che si tratta di una «soggettiva» di Giasone; la pedagogia non è altro che l'oggettivazione immaginaria dell'epifania del mondo all'individuo: «Che cosa vedi? È forse qualcosa di naturale? No, è un'apparizione» (sc. 7 *DD*).

E ancora:

«per l'uomo antico i miti ed i rituali sono esperienze concrete, che lo comprendono anche nel suo esistere corporale e quotidiano. Per lui la realtà è una unità talmente perfetta, che l'emozione che egli prova, mettiamo, di fronte al silenzio di un cielo d'estate, equivale in tutto alla più interiore esperienza personale di un uomo moderno» (sc. 11 *DD*).

L'uso dell'aggettivo «personale» in questa opposizione è particolarmente pregnante: suggerisce che l'«esistere corporale e quotidiano» è invece anche e soprattutto un fatto sociale, che si esplica in una specifica civiltà, quella agricola. Il culmine del suo valore euristico (con le parole di Pasolini, la «lezione definitiva»)

è nel nesso di morte e resurrezione, nei «semi che perdono la loro forma sottoterra per poi rinascere» (sc. 15a *DD*)⁶.

Neppure questo ciclo conferisce al reale un carattere idillico perché «la santità è insieme una maledizione» e «gli dei che amano – nel tempo stesso – odiano» (sc. 7 *DD*).

È un altro però il messaggio più inquietante che viene trasmesso da questo primo blocco di scene: è che con il crescere dell'età di Giasone – comunicato solo visivamente mentre il discorso del centauro resta uniforme e serrato – si compie il processo per cui il valore affermato con ogni solennità categorica («tutto è santo») passa quasi inavvertitamente ad essere pertinenza dell'uomo «antico» e precipita poi nella definizione di una civiltà sorpassata:

«ciò che intendi dal rinascere dai semi è per te senza significato, come un lontano ricordo che non ti riguarda più. Infatti non c'è nessun Dio» (sc. 15a *DD*)⁷.

L'esperienza umana, nell'ontogenesi come nella filogenesi, fa seguire all'immersione nel sacro un distanziamento dello stesso non meno radicale in direzione della «razionalità» e del «realismo»: razionalizzare e sconsecrare sono le forme di un'endiadi violenta, iconoclastica: «gli Dèi sono fole, i culti follie ecc. È solo la civiltà agricola che li ha inventati, ecc.» (sc. 15 *VM*).

Non c'è dubbio infatti che la concezione della totalità sia diametralmente opposta alla logica classica, che è fondata sulle parzialità e sulle distinzioni, e sia invece affine alle rappresentazioni dell'inconscio, del linguaggio emotivo, della poesia: è quest'ultima affinità che viene messa in luce, con funzione di litote quando il centauro confessa: «ti sarò sembrato anche troppo poetico» (sc. 11 *DD*).

⁶ La citazione è tratta direttamente dal capitolo nono, *L'agriculture et les cultes de la fertilité*, di M. ELIADE (1949, 285-314) indicato dal regista stesso come fonte primaria del film (PASOLINI (1969) 1979, 614 [= *SPS* 1999, 1203-4]; cfr. sc. 11 *VM*): «Ce qu'il a vu, lui, dans les céréales, ce qu'il a appris, lui, dans ce contact, ce qu'il a compris de l'exemple des semences qui perdent leur forme sous la terre, tout cela a constitué la leçon décisive» (vd. ELIADE 1954, 304; 1976, 376).

⁷ SYRIMIS (2022, 98-9) che richiama il *coup de théâtre* verbale di Giasone della *Medea* senecana ai vv. 1026-7 (su cui vd. anche ELIOT 1968, 21).

Ma essendo soggettiva di Giasone, il centauro stesso si modifica, e agli occhi del ragazzo ventenne (occhi che adesso sono «opachi e penetranti») è diventato «un uomo, un semplice uomo, che ha perso le sue forme favolose» (sc. 11 VM).

A un punto più avanzato dell'azione, quando la spedizione degli Argonauti è conclusa e Giasone abbandona Medea per sposare Glauce, la figlia del re di Corinto, viene introdotto un "nuovo centauro" così chiamato perché si ripresenterà a Giasone insieme al vecchio («metà uomo e metà cavallo», sc. 69 VM).

La duplicità consustanziale alla natura originaria del centauro non si estingue dunque, ma si rifrange al livello della separazione in due diverse persone, dandoci da riflettere sul senso della creatura mitologica, che si può subito escludere di poter ridurre a mera reminiscenza scolastica.

La presenza di una voce parlante è essenziale all'affermazione della totalità naturale (mitica, mistica, emozionale o altro), perché a stretto rigore, cioè *iuxta propria principia*, questa totalità è incomunicabile. Ogni possibile discorso infatti è organizzato dal regime della parzialità, non foss'altro che perché si iscrive nel tempo, dove prima e dopo non sono interscambiabili come il regime della totalità stessa richiederebbe. Per questo un geniale continuatore di Freud, Ignacio Matte Blanco, che ha esteso il regime dell'inconscio a una rivoluzionaria quantità di manifestazioni umane, ha definito la logica che lo governa anaclitica (dal greco κλίνω) perché allo scopo di diventare dicibile «si appoggia», non può non appoggiarsi, alle strutture della logica classica⁸. L'insistere sull'esistenza umana di una doppia logica dà luogo al concetto essenziale di bilogica. Questa sistemazione teorica, ignota a Pasolini, giacché i lavori di Matte Blanco uscirono dallo stretto specialismo prima del 1975, è raffigurata nel centauro in modo stupefacente, concreto e addirittura fisico: la natura, identificata con l'animalità, prende a prestito la voce dalla componente umana.

⁸ Vd. MATTE BLANCO 1975, 56, 314; Id. 1988, 65.

Il nuovo centauro si presenta a Giasone accanto al vecchio, ridotto a una presenza muta: la voce umana non si prende più il compito di affermare anche le istanze estranee alla razionalità, ha esautorato l'uomo «antico» (portatore di equilibri, o col lessico freudiano, di formazioni di compromesso), il quale non parla perché adesso sarebbe incomprendibile non solo l'ipotetico linguaggio della totalità, ma quello stesso della mediazione.

E tuttavia il nuovo non può non parlare anche per il vecchio, esprimere ciò che un tempo era valore e adesso è solo sentimento (l'amore e la compassione che Giasone sente per Medea sono assunti ad esempio): essi sono comunque «realità» come testimonianza di un universo che non serve «a nulla» (sc. 69 VM).

La brutalità pragmatica di un simile approccio produce una sconsecrazione che al sacro (e alla «metafisica») non ha sostituito un valore rivale e omogeneo, ma semplicemente l'aspirazione al successo individuale, i cui strumenti sono «lo scetticismo e la tecnica» (sc. 15 VM), l'assenza di fede e la funzionalità immediata di gesti deprivati di ogni senso simbolico: tali sono la visita che su iniziativa del centauro Giasone fa allo zio per reclamare il potere e la stessa costruzione della nave Argo, necessaria alla conquista del vello d'oro, che Pelia pone come condizione: su questa fase il film sorvola, come pure sulla risata del centauro quando, «così tanto per scrupolo», Giasone gli chiede se sia il caso di compiere qualche rito propiziatorio del grande viaggio (sc. 31 VM).

2. La frase opera da transizione contrastiva verso la Colchide, che indirizza al conflitto tra i mondi dei protagonisti la dialettica degli opposti. Pasolini orienta e organizza la sua rappresentazione sull'alterità etnica⁹, a differenza di Euripide che la limitava

⁹ Nell'articolazione della arcaica ciclicità contadina di una Colchide selvaggia e a tratti lunare, più simbolica che realistica (GREENE 1990, 129), sottratta com'è alla contingenza dello spazio e del tempo in una contaminazione eclettica tesa a universalizzare il mito, sono destinate a incidere con forza, oltre ai dattiloscritti fornitigli da Angelo Brelich, le suggestioni del *Trattato di storia delle religioni* di ELIADE (vd. n. 6) e de *Il ramo d'oro* di FRAZER (1915³): «quanto alla *pièce* di Euripide, mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione. Curiosamente, quest'opera poggia su un fondamento

a un cenno della stessa Medea sull'esistenza di un pregiudizio diffuso («una moglie barbara non ti portava buona fama nella tua vecchiaia», vv. 591-2), e all'esplosione in Giasone di un etnocentrismo rabbioso e impotente dopo l'infanticidio (vv. 1339 ss.).

In un'intervista a Dufлот Pasolini enunciava una sorta di «propria poetica barbarica»¹⁰: «la parola barbarie – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più ... perché la barbarie è lo stato che precede la civiltà, la nostra civiltà, quella del buon senso, della previdenza, del senso del futuro»¹¹, e «barbarico» era l'epiteto utilizzato da Chirone alla sua prima apparizione (sc. 4 VM).

La Colchide «paese lontano al di là del mare» è anche «ben lontano dall'uso della nostra ragione» (sc. 15 DD); la distanza spaziale si sostituisce a quella temporale (il sacro precedendo la razionalizzazione) nel conferire un'impronta mitica: sulla base di essa Medea potrà senz'altro essere definita dal nuovo centauro una «donna antica» (sc. 69 VM)¹².

“teorico”, di storia delle religioni: M. Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, opere di etnologia e di antropologia moderne» (PASOLINI 1983, 103 [= SPS, 1999, 1504]; vd. anche FUSILLO 1996, 175-6; Id. 2011, 242-3; KVISTAD 2010, 227-9). Sull'influsso esercitato da Ernesto De Martino, soprattutto con *Morte e pianto rituale*, nella codificazione della sacralità e di quell'«utopia del sacro», di cui in quegli anni Pasolini denunciava dolorosamente lo smarrimento nella civiltà contemporanea, vd. SUBINI 2007, 20-32 e DE CILIA 2013, 224-5. Quanto all'antropologo LÉVY-BRUHL (1938), pur utilizzato come fonte di ispirazione per ricostruire i rituali arcaici, il regista non mancò di stigmatizzarne le sue teorie sulla mentalità primitiva e sul pensiero «prelogico», che presumevano dunque un primato del «logos» delle società evolute, nella poesia *Callas* composta proprio durante la lavorazione della *Medea*: «... I superamenti, le sintesi! sono illusioni, / dico io, da volgare europeo, ma non per cinismo – / e Lévy-Bruhl fondava il razionalismo delle società... / superiori (e lo faceva a ragione) su “tempo, spazio e sostanza”, / terna di cui mancano (e avevano dunque ragione... / le società inferiori) i due primi dati! La tesi / e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico / ma reale ... La storia non c'è, diciamo, c'è la sostanza: che è apparizione» (PASOLINI 1970a, 133-4 [= TP, II, 2009², 262-3], vd. TUCCINI 2011, 130-1).

¹⁰ FUSILLO 1996, 16.

¹¹ PASOLINI 1983, 87 [= SPS, 1999, 1485].

¹² Questo riassetto del cronotopo impronta notoriamente i *Persiani* di Eschilo, rappresentazione della storia contemporanea nella capitale nemica, e risulta esplicitamente codificato nel *Bajazet* di Racine che nel 1672 porta in scena un episodio della storia turca avvenuto nel serraglio del sultano Amurat del 1635. Nella seconda *Préface* (aggiunta nel 1676) il drammaturgo argomenta che la distanza spaziale (tra la Francia e Costantinopoli) contribuisse a creare quasi lo stesso straniamento della distanza temporale: «L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop proximité des temps».

La Colchide «serba intatta la sua fede totale nell'ontologia e nella sacralità di 'ciò che è': il mondo come ierofania, ecc.» (sc. 12 *VM*); è un mondo che viene indagato in lunghe scene di vita quotidiana, perfettamente rispondenti a un altro assunto del centauro, forse il più pasoliniano di tutti, secondo il quale «solo chi è mitico è realistico, e solo chi è realistico è mitico» (sc. 15 *DD*)¹³: un principio che vent'anni dopo costituirà l'ossatura di un altro grande film, *Dreams* di Kurosawa.

Queste scene, che raggiungono il loro vertice nel sacrificio rituale di un giovane, attraverso lo *sparagmos* (smembramento), hanno il fascino dell'ossessione, e forse anche talvolta qualche sospetto di calligrafismo¹⁴.

In piena coerenza con le premesse ideologiche che Pasolini stesso aveva enunciato, Medea è la *summa* della sua cultura e della sua gente, personalità indistinguibile dall'insieme e «culmine e coscienza di tali riti» (sc. 43 *VM*). Medea – ovvero lo sguardo silenzioso e profondo di Maria Callas – durante il rito sacrificale, narrato in un silenzio sacrale con il solo contrappunto di una musica barbarica, pronuncia una sola frase che ripete la mistica agricola di Chirone: «da' vita al seme e rinasci con il seme» (sc. 20 *DD*).

Nel canto di un coro femminile che attraversa numerose scene del film, riaffermando in questa forma l'identità fra sacerdotessa e popolo (sc. 16 *VM*), viene data voce diffusa, enigmatica e profetica (presentata in termini di crisi universale) alla tempesta

¹³ Per una semantica degli spazi che oppongono dialetticamente il mondo arcaico di Medea, descritto con immagini curvilinee circolari e con un movimento tremolante della macchina da presa, allo spazio rigidamente geometrico del *logos* e dell'ordine di una società mercantile in ascesa in cui si muove Giasone vd. LAGO 2020, 24-6, *passim* 187-238.

¹⁴ Come il regista stesso osserva in un'intervista sull'*Edipo re*, il suo «immergersi nel mito fino al collo» diventa occasione per sperimentare una grande libertà stilistica: «parlavo poco fa di distacco umoristico. Potrei pure parlare di un certo estetismo nell'immagine. È da questa apparente contraddizione che deriva, credo, la particolarità del film: un miscuglio inestricabile di abbandono totale alla forza del mito, e nello stesso tempo una grande resistenza contro di esso»: PASOLINI 1967 [= *PC*, II, 1999, 2925]. Coerente con gli stilemi del 'cinema di poesia', la composizione-montaggio del film «donne à voir une vision barbare du monde, la vision du monde d'une barbare»: CARASCO 1982, 71.

che sta per abbattersi su Medea come individuo, anzi, che fa di lei un individuo. La loro canzone, una vecchia melodia popolare che scandisce la pratica ordinaria del lavoro, a cui le ragazze «hanno adattato parole nuove», con la iterata caratterizzazione ossimorica in apparenza dissonante dalla lettera del testo – «tragiche e dolci parole» (sc. 32 *VM*), «motivo di morte e amore» (sc. 34 *VM*) –, si protende verso un sinistro futuro ad opera di un eroe favoloso, che ha i tratti di un Giasone feroce conquistatore coloniale: egli porterà la sua distruzione dal mare, elemento sconosciuto, sui familiari elementi del sole, della luna e del vento, cancellando per sempre il sentimento del sacro (sc. 32-34-36-40 *DD*):

(sottotitoli canto delle donne):

Il nostro Regno aveva per confine il cielo
 ma egli verrà e forerà il cielo
 e così il nostro Regno finirà. ...
 Egli porterà la fine del nostro Regno
 e il sangue sparso per causa sua
 cancellerà per sempre il sangue sacro a Dio. ...
 Cadremo come morti per terra
 e quando riapriremo gli occhi
 vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio. ...
 Ma sarà bello e sicuro di sé
 e piacerà alle ragazze come un Dio.

L'ambiguo presagio dell'ultima strofe della melodia orienta nel plurale collettivo, più ancora che alla bellezza e seduttività di Giasone (sc. 40 *VM*), presumibilmente una delle sue «tecniche» in vista del successo mondano, all'amara dimensione politica delle vittime, «la solita canzone con cui un popolo destinato a essere sconfitto dichiara il suo amore al popolo conquistatore» (sc. 36 *VM*).

Ciò che per primo viene cancellato con l'aggressione dolorosa dell'amore in Medea è proprio il suo legame con la collettività.

Alla sua prima apparizione, Medea era stata definita «muta, intenta, rapita, sicura di sé e della sua religione» (sc. 12 *VM*), ma la sicurezza si fondava sull'indissolubilità dell'insieme che verrà

lacerato dall'oscura irruzione in lei dell'amore. La anticipa ancora un presagio, «un'ispirazione» (sc. 43 VM), che la fa alzare di scatto come dolcemente «invasata» e chiedere alle ancelle di vestirla col suo abito «ecclesiastico» per salire a pregare al «luogo sacro» (sc. 42 VM), alla sede dell'Albero a cui è appeso il vello d'oro, «il Centro, l'axis mundi, che ripete in piccolo, nella Colchide, l'archetipo iniziale della fondazione del Mondo» (sc. 16 VM). Le ragazze sono pronte a seguirla, ma Medea le respinge «imperiosa e quasi cattiva», un fatto che la sceneggiatura rimarca con la massima attenzione:

Non è mai successo, che Medea vada *sola* [corsivo dell'autore] al luogo sacro. La sacralità è un bene collettivo, comune: non un intimo segreto con se stessi... (sc. 43 VM).

La reazione della collettività negletta offre una prospettiva ironica: la gente pensa che «forse si tratta di una nuova forma di rito».

Da un'aura di ambiguità è avvolta la stessa Medea, soprattutto dopo essere arrivata a destinazione: la musica sacra che l'accompagna è da un lato «come affievolita o fatta sorda e remota», dall'altro «mai come in questo momento è così continua, ossessiva». Medea qui «si sente piena dello spirito della sua terra» e la singolarità del momento è ribadita negli stessi termini: «mai ha pregato con tanto fervore e quasi beatitudine» (sc. 43 VM)¹⁵. Tuttavia a questo culmine è pervenuta solo per precipitare da lì nell'abisso.

All'improvviso la musica che sempre l'accompagna tace e si produce un silenzio «profondo, *innaturale*» La parola è marcata

¹⁵ Le indicazioni musicali che affollano le sceneggiature pasoliniane, intessendo il paesaggio sonoro di un flusso diegetico continuo, qui segnalano «canti gregoriani o qualcosa di simile» (sc. 43 VM), mentre nel film Pasolini optò per brani di musica etnica tibetana che fin dall'inizio costituiscono il *Leitmotiv* di *Medea*; vd. CALABRETTO 2004, 147-8: «la natura astratta della musica e, in particolare, della musica etnica, dove l'asemanticità viene elevata alla massima potenza grazie alla sua distanza dalla grammatica normativa tipica del linguaggio occidentale, subentra allora alla dialettica, sempre limitata e povera nell'esprimere i sentimenti dei personaggi». Per l'universo sonoro molto variegato che punteggia le varie condizioni spirituali di Medea vd. anche CALABRETTO 2019, 31-2.

due volte con il corsivo, forse a evitare che sfugga la coincidenza con la lezione del centauro che equiparava «innaturale» a un segno del divino, per escludere dal concetto ogni idea di ordinarietà e *routine*: in questa occasione, è proprio il sacro a scadere a ordinarietà e *routine*, trascese ora dall'arrivo di Giasone: l'Albero sacro, tale perché concrezione simbolica di una visione sacra condivisa, si trasforma in «una delle tante forme indecifrabili che la circondano, in seguito alla folgorazione» (sc. 43 VM); in generale le cose intorno a lei finora così dense di un vitale e profondo significato «non rispondono al suo sguardo. Sono come riprecipitate indietro, nell'insignificante: sono cose morte». La presenza di questo innaturale ha ridotto l'ambiente a un «naturale vuoto della realtà, che sembra mostrare la sua vera, indecifrabile faccia...». Ma ora Medea, dopo aver subito l'impatto della passione nelle sue profonde conseguenze disforiche (il dolore e la delusione per la scomparsa seguita immediatamente all'epifania quasi onirica di Giasone e il suo conseguente svenimento nella resa filmica)¹⁶, scopre la fecondità del negativo: il «sorriso strano», che la illumina all'improvviso «come una piaga che le taglia a metà il volto», la conduce al difficile transito dall'alienazione dalla sua cultura a un'azione *contro* la sua cultura, al definitivo tradimento di essa: il furto del vello, sottratto peraltro a quello che è ormai «un vecchio e triste albero qualsiasi» (sc. 44 VM).

Ma Medea incontra l'impossibilità fisica di compierlo: la fase attiva dell'amore riceve una frustrazione simile alla fase contemplativa. Così nella notte va in cerca del fratello Apsirto, che l'aiuta, docile e obbediente, a strappare il vello dall'Albero (sc. 45-7 VM). Nella partecipazione attiva del fratello, decisiva per la conquista del vello, sta un nucleo dell'innovazione mitografica della

¹⁶ La visione erotica che la turba così profondamente è descritta da Pasolini «come una specie di conversione a ritroso» (PASOLINI 1983, 104 [= SPS, 1999, 1505]), uno sradicamento: «la sua desacralizzazione, l'ha subita nell'età adulta, in un colpo solo; lei cade come San Paolo e si solleva dopo aver perduto la fede» (PASOLINI 1970b, 19 [= CHIESI 2007, 62]); vd. anche la poesia *Endoxa* composta il 28 aprile 1969 durante la lavorazione del film, dove si riferisce a lei come a una «Saula credente che cade da cavallo e non crede più» (PASOLINI 1970a, 124 [= 2009² TP, II, 252]).

partitura filmica, che associa così Apsirto alla fuga e nella svolta narrativa lo consegna al suo destino¹⁷: sarà ucciso dalla sorella per ritardare e infine vanificare l'inseguimento guidato dal padre Eeta¹⁸. Un fratricidio brutalmente strumentale, speculare nelle sue modalità allo *sparagmos* propiziatorio per il raccolto¹⁹, a cui il prosiegua dell'azione non fa mai riferimento esplicito ma che trasforma in evento la più sinistra profezia della canzone: «il sangue sparso per causa sua / cancellerà per sempre il sangue sacro a Dio». Occasionale e reticente ne era stata la memoria in Euripide (*Med.* 166-7 ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὦν ἀπενάσθην / αἰσχροῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν), mentre la *Medea* di Seneca²⁰ gli assegna il ruolo di incubo ossessivo nella coscienza della protagonista, in *flash-back* allusivi (vv. 48, 125, 131-3 *nefandae virginis parvus comes / divisus ense, funus ingestum patri / sparsumque ponto corpus*, 278, 452-3, 473-4, 487, 488), che infine nella vertiginosa affermazione del proprio carattere metadrammatico acquistano i contorni di un gesto lucidamente rivendicato (vv. 911-2)²¹.

La realizzazione dell'obiettivo indicato da Pelia ha carattere anch'esso ambiguo: il successo, idolo del mondo «razionale e pragmatico», pertiene ora a Medea e le assicura l'ingresso nella comunità degli Argonauti, condizione per l'appagamento del desiderio amoroso; tuttavia al momento dell'imbarco per il ritorno «Medea è abbandonata sul suo carro. Solo all'ultimo momento Giasone l'afferra per un braccio» e con atteggiamento predatorio

¹⁷ Fin dalla scena del rituale agrario, la macchina da presa isola il suo volto «da cui traspare una malinconia silenziosa ed enigmatica» e indugia cursoriamente sui suoi sguardi di desiderio prima alla vittima del sacrificio e poi in tralice alla virilità di Giasone con una connotazione forse sessuale: vd. CHIESI 2008, 95-6.

¹⁸ Pasolini qui si conforma a Ov. *Trist.* 3.95-34 e *Her.* 6.129-30.

¹⁹ Di segno opposto, in quanto morte che non promuove vita ma che genera morte e distruzione, vd. CAIAZZA 1994, 156-9; FUSILLO 1995, 110-1.

²⁰ Per un'analisi delle affinità sintagmatiche e stilistiche, verbali o audiovisuali, tra partitura filmica e segmenti senecani, sulle orme delle osservazioni di GERVAIS (1973, 109), vd. ora SYRIMIS 2022: «in the violent clash between two mindsets that characterizes the myth – archaic/modern, religious/secular – Pasolini shares Seneca's emphasis on the archaic» (p. 88); *contra* FUSILLO 1996, 176 n. 107 e CATANIA 2000, 171.

²¹ Per la centralità del fratricidio nell'economia del dramma, in rapporto ai modelli vd. NEMETI 2003, 49-55.

«la trascina giù e la porta verso la nave» (sc. 53 *VM*)²². Successo e vello sono passati a lui dal momento in cui la sua perspicacia aveva colto all'arrivo di Medea nel loro accampamento l'opportunità offerta, fulmineamente convertendo l'ingenua curiosità di un compagno all'arrivo di Medea («c'è una pelle di capra, d'oro...») in mossa pragmatica: «non fare lo stupido... Andate a preparare i cavalli» (sc. 49 *DD*)²³.

Viene sottolineata così un'altra innovazione mitografica: la riuscita dell'impresa non richiede qui una partecipazione neanche minima e subalterna di Giasone, che nelle fonti mitografiche doveva aggiungere tori che spiravano fuoco, combattere giganti nati dal suolo, come nel mito di fondazione di Tebe a opera di Cadmo, e infine affrontare il drago custode del vello. Il ruolo eroico resta così confinato all'aura mitica della canzone popolare, e lo specifico della razionalità maschile finisce per identificarsi nella capacità di sfruttare l'impegno altrui. Tutto ciò che fa Giasone è accogliere la sconosciuta che gli porta la preda preziosa. Attribuendogli tuttavia un ruolo accessorio nell'impresa, Pasolini ha al contempo rimosso anche il suo contributo alla costruzione del rapporto amoroso.

Con l'espatrio si perfeziona in Medea quella che il nuovo centauro chiama «la sua catastrofe spirituale, il suo disorientamento

²² Come sottolinea McDONALD (1983, 9), lo sbarco nella Colchide di Giasone e dei compagni assume i contorni non già della realizzazione di un destino eroico in una innocente avventura di esplorazione ma di una sistematica e violenta azione di saccheggio e profanazione, come illustrato da ampie sequenze mute del film: cfr. sc. 35 *VM* «– sono appena sbarcati senza alcuna risorsa – in terra sconosciuta, straniera, dove si presentano per rubarvi ciò che vi è di più sacro...». Per un riesame della simbologia ideologica innescata dal violento imperialismo dell'impresa argonautica vd. NOWELL-SMITH 1977, 15-6, e ora KVISTAD 2007, 131-6; 2010, 225-9. Il rapporto teso e problematico del mondo occidentale con l'altrove percorre in quegli anni un abbozzo di sceneggiatura, *Il padre selvaggio*, in cui attraverso la giustapposizione di tre nuclei narrativi si descrive il processo di profondo spaesamento e 'desacralizzazione' del protagonista Davidson, un giovane studente africano, in seguito all'incontro con l'alterità occidentale postcoloniale. Per la sua vastità il progetto fu poi abbandonato e sostituito dapprima con gli *Appunti per un film sul Terzo mondo*, di cui girò solo un episodio, e infine con gli *Appunti per un'Orestiate africana* girati tra il 1968 e il 1969, in contemporanea alle riprese di *Medea*; vd. DITADI 2014.

²³ Secondo la nota definizione nell'intervista a Dufлот, «Giasone è l'eroe attuale (la *mens momentanea*) che non solo ha perso il senso metafisico, ma neppure si pone ancora questioni del genere. È il "tecnico" abulico, la cui ricerca è esclusivamente intenta al successo» (PASOLINI 1983, 103 [= *SPS*, 1999, 1504]).

di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto» (sc. 69 *DD*). Ma prima ancora che quelle parole vengano pronunciate il disorientamento è stato rappresentato con tutta la forza della letteralizzazione, spesso il suggello delle grandi espressioni artistiche, nel disorientamento spaziale di Medea, quando, ritrovando tra frasi rotte «la sua violenza coercitiva e sacerdotale» (sc. 57 *VM*), rimprovera ai Greci sbarcati in patria presso Iolco di piantare le loro tende a caso, senza cercare un *centro* che offra quel «sostegno» senza il quale si sprofonda nel nulla. «Non ripetete il primo atto di Dio» (sc. 57 *DD*) è la sostanza teorica della sua argomentazione, che risulta lacerante per chi ricordi come questa «ripetizione» della creazione era stata usata per definire l'albero sacro da lei stessa poi dissacrato (sc. 16 *VM*). Se infatti Medea non riesce a far valere la sua autorità, non è soltanto perché pretenda di imporla a un mondo che le è del tutto estraneo (gli Argonauti infatti la ascoltano con «beffarda pazienza», sc. 57 *VM*), ma soprattutto perché lei stessa è diventata inadeguata a rappresentare il *suo* mondo.

È ancora appunto un «*albero sacro*», un nuovo centro intorno a cui rifondare il suo cosmo, il primo ormeggio che Medea cerca: «ce ne sono tanti, intorno, alberi: pioppi, sambuchi, cespugli di more, fichi: ma nessuno di essi è l'albero che essa cerca». Come quello spogliato del vello d'oro, «sono tutti poveri, comuni, umili alberi nella gloria dell'estate», e Medea è smarrita come «una bestia strappata al suo pascolo, che non si orizzonta più»²⁴.

Poi continua a cercare, ma ormai «disperatamente», di ristabilire il colloquio interrotto con la natura (sc. 57 *DD*):

Tu erba, parlami! Tu pietra, parlami! Dov'è il tuo senso, Terra?
Dove ti ritrovo? Dov'è il legame che ti legava al Sole?

²⁴ «La sacralità di un luogo è demandata alla sua ripetizione nel tempo: la mdp mostra Medea che corre all'interno di una inquadratura e la sua figura appare piccola e lontana, come se fosse inglobata dallo spazio, cercando quasi una ripetitività temporale nella ripetizione dei suoi gesti». Successivamente la sua figura è tagliata dalla telecamera con l'effetto di farla sprofondare verso il basso dell'inquadratura come a precipizio in un baratro: vd. LAGO 2020, 209.

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

Dal fondo di questo abisso Medea risorge attraverso il primo incontro sessuale con Giasone. La scena non è dialogata ma minuziosamente descritta nelle *Visioni*. Una vertiginosa conflazione di opposti unisce nello sguardo di Medea «violenza e paura» (sc. 57 VM), in Giasone adolescenza e paternità protettiva. Ne risulta «un vero, completo, amore ecc.». Come in altre occasioni, l'abbreviazione segnala da parte di Pasolini un riconoscimento cursorio e un po' insofferente della verità del *topos* retorico, ma da ogni genericità si distacca con l'osservazione che Medea nell'amore trova (umanizzandosi) un sostituto della religiosità perduta, nell'esperienza sessuale ritrova il perduto rapporto sacrale con la realtà²⁵. Così il mondo, il futuro e il bene, il significato delle cose, sembrano ricostituirsi di colpo davanti a lei.

Dalla parte di Giasone, «leggero, straniato alle cose», il significato si dipana nelle parole del nuovo centauro che colloca l'amore di lui sotto il segno del vecchio centauro («nulla potrebbe impedire al vecchio Centauro di ispirare dei sentimenti e a me, nuovo Centauro, di esprimerli», sc. 69 DD). È una svolta essenziale ma consentanea all'assetto ideologico complessivo. L'amore può essere considerato infatti una variante miniaturizzata del sacro in quanto l'aspirazione all'unione di corpi e anime trascende separatezza e isolamento degli individui, ma soprattutto, in un universo inteso come binario, si colloca, come il sacro, in opposizione alla dimensione razionale.

²⁵ Nella resa filmica attraverso l'uso della tecnica «soggettiva libera indiretta», cui diede risalto il regista, teorizzandola come innovazione stilistica («l'autore ha bisogno di trarre il pretesto da quella che chiamo *soggettiva libera indiretta*, ossia egli fa dello stato d'animo e delle dominanti psicologiche del suo personaggio nel film il pretesto del suo punto di vista sul mondo» (PASOLINI 1965a [= PC, II, 1999, 2897]; cfr. Id. 1972, 185-90 [= SLA I, 1999, 1475-7]), la silente osservazione di Medea del corpo nudo di Giasone contribuisce a riflettere l'espressione della sua soggettività spirituale: «through this private ritual, she designates Jason's body as her new spiritual centre, and the emotion is so powerful that she rouses him from sleep to make love (i.e., make contact with the sacred) once more» (RYAN-SCHUTZ 2007, 70; vd. SVRIMIS 2012, 514; *contra* CHIESI 2008, 92 e 2013, 172-3, che interpreta l'abbandono amoroso come il suggello della sottomissione e della definitiva profanazione di Medea).

3. Ben presto il film approda verso la sezione che può chiamarsi euripidea: tra il ritorno a Iolco e il passaggio a Corinto, i *Dialoghi definitivi* prevedono soltanto il rifiuto di Pelia di tener fede alla parola data, comunicato come sprezzante e didattico segno del potere («penso che oggi dovrai fare un'esperienza inaspettata: comprendere che i re non sempre sono obbligati a mantenere le loro promesse», sc. 59 *DD*); Giasone gli risponde a tono, pragmaticamente togliendo ogni valore emblematico a quella che ormai è una «pelle di caprone, lontano dal suo paese, non ha alcun significato», in particolare non ha quello di «segno della perennità del potere e dell'ordine» (Giasone ripete beffardamente le parole dello zio) che ne faceva il massimo oggetto del desiderio nell'ottica del successo.

Nel film seguono, divergendo da *Visioni*, la scena in cui Medea viene spogliata di pesanti ornamenti barbarici e liturgici e una nuova affettuosa indagine sull'intimità della coppia.

Che Medea vendichi Giasone dei soprusi dello zio usurpatore e fedifrago facendolo uccidere dalle sue stesse figlie, cui dà l'illusione di poterlo ringiovanire, come dice il mito, è appena accennato e già in forma dubitativa («eventuale uccisione di Pelia», sc. 59 *VM*) nella sceneggiatura, la quale suggerisce piuttosto un'attenzione visiva sul gruppo agitato delle figlie, che aveva già adombrato il primo incontro tra zio e nipote.

La nuova crisi politica di Iolco è dunque presupposta ma trascurata dal film come lo era stata la prima, e ci troviamo davanti alla rocca di Corinto, imponente e più inquietante che rassicurante.

Qui il nuovo progetto matrimoniale di Giasone devasta l'equilibrio raggiunto da Medea: la sc. 68 di *Visioni* mette in esplicito parallelo la nuova perdita di «ogni possibile rapporto con la realtà» con ciò che le era accaduto nell'espatrio e a cui aveva posto riparo l'intervallo della felicità amorosa come sostituto della sacralità smarrita. Il culmine della resa visuale di quest'ultimo cambiamento si ha nello sguardo angosciato di Medea su Giasone che balla in strada con altri giovani la danza dell'addio al celibato (sc. 62 e 63 *VM*).

Quanto alle nuove individualità che entrano in gioco, il rapporto di Giasone con Glauce non presenta interesse per Pasolini più di quanto ne presentasse per Euripide, dove Giasone avanza la tesi che si tratti di una operazione socio-economica, non individuale ma familiare, pensata a futura protezione dei figli. L'esclusione del desiderio sessuale, da lui esplicitamente affermata (οὐχ ... / καινῆς δὲ νύμφης ἰμέρω πεπληγμένος, *Med.* 555-6), è rintuzzata con violenza da Medea che al contrario lo vede così urgente dall'impe-dirgli di trattenersi più a lungo a parlare con lei (πόθω γὰρ τῆς νεοδμήτου κόρης, v. 623): però Medea, alla domanda di Egeo se Giasone sia stato preso da un nuovo amore, risponde che è «innamorato della parentela con uomini potenti» (ἀνδρῶν τυράννων κῆδος ἠράσθη λαβεῖν, v. 700). L'ipotesto avalla dunque l'immagine del Giasone seguace, o meglio inventore, del nuovo centauro.

Una sensibile innovazione sul sistema relazionale si produce invece dall'interesse di Pasolini per il personaggio di Glauce. In Euripide la nuova sposa era mero oggetto di odio e di distruzione, vittima muta; nella *Medea* di Cherubini, opera cantata in modo memorabile dalla Callas, aveva acquistato rilievo come già in precedenti rifacimenti francesi (Corneille, Longepierre): la sua corda dominante era però la paura, delle reazioni della rivale e della volubilità di Giasone.

Qui invece è divorata dai sensi di colpa verso Medea: «sapendo il suo [«tuo» nelle parole di Creonte] dolore, prova un dolore che non le dà pace» (sc. 66 VM).

Da questo tema, la sceneggiatura aveva tratto il progetto di un toccante dittico scenico (62 e 63 VM) che rappresentava le due rivali in ambienti paralleli (la «piccola camera nuziale, stretta come una tomba» di Medea e la stanza di Glauce «piccola come una tomba»), Medea a «piangere disperatamente», Glauce con «gli occhi bagnati di lacrime», in una «dolorosa meditazione» che è «molto simile a una forma di catatonìa». Pasolini usa appena dopo un altro termine tecnico, quello di «nevrosi» quale sintomo di una crescita non riuscita: ma d'altro canto Medea appare in preda a un'inerzia rassegnata che sorprende la sua ancella in rapporto alla fama di formidabile maga.

Il concreto svolgimento del film ha sgretolato questa continuità, spostando l'intervento di Creonte su Medea che ne deriva, a tenera protezione della figlia, in una fase più avanzata dell'azione, quando esso diventa strumento della vendetta di Medea, nel frattempo perfettamente delineata e inoltre coinvolta nel complesso gioco onirico cui si è accennato prima. Ne viene comunque assai modificato il primo episodio della tragedia euripidea, che mantiene la concessione a Medea di un giorno di dilazione per l'esilio – il tempo dell'unità drammatica e il tempo della vendetta – ma approfondisce lo studio psicologico di Creonte. Euripide aveva aperto uno spiraglio nelle sue fragilità, facendogli esternare la consapevole mancanza di un'indole tirannica (ἤκιστα τοῦ μὸν λῆμ' (α) ... τυραννικόν, v. 348) e la paura o piuttosto la certezza di sbagliare (νῦν ὄρω μὲν ἐξαμαρτάνων, v. 350) acconsentendo alla richiesta di Medea. Pasolini mantiene questo punto, ma vi aggiunge una significativa oscillazione nelle motivazioni dell'esilio: dapprima aduce il timore della pericolosa barbarie di Medea («sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo tra noi», sc. 66 VM), ma, come osserva Pasolini in sceneggiatura, è all'opera il «suo timore di padre – che, per giustificarsi, si maschera addirittura di odio razzistico –». Subito dopo la verità prorompe irresistibile con la confessione che il suo intento è quello di proteggere Glauce da se stessa e dalle sue angosce, che la presenza di Medea rinfocolerebbe «senza colpa».

Per quanto intensa sia l'empatia con Creonte, non va dimenticato che il centro del film come della tragedia sta nell'evoluzione interiore di Medea sulla via che porta alla sua vendetta, la quale si estende dall'eliminazione fisica della rivale (e da quella preterintenzionale di Creonte) all'uccisione dei propri figli come mezzo per ottenere una sofferenza di Giasone superiore alla morte stessa, che la Medea di Euripide aveva in precedenza progettato (vv. 374-5). In Pasolini il progetto è uno e subito definitivo.

Proprio il tratto distintivo del Creonte di Pasolini, la *sincerità*, che riceve paradossale rilievo dal rappresentare la correzione di un precedente linguaggio politico-burocratico, costituisce una polarità significativa rispetto alla strategia della protagonista funzionale a raggiungere il suo obiettivo.

In Euripide l'inganno, la manipolazione intellettuale, è infatti lo strumento necessario e sufficiente perché Medea possa capovolgere una situazione disperata, di univoca e universale inferiorità, oltre che situazionale anche strutturale, cioè come donna e come straniera. Medea la nomina però solo per contestarne la definitività, e anzi per denunciarne l'apparenza: «tutto va male, per ogni verso. Chi può negarlo? Ma le cose non stanno così, non credetelo» (*Med.* 364-5).

Creonte, infatti, per «stupidità» (ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο, v. 371) è caduto nella trappola che pone le premesse della rovina sua e della figlia, anche se non persuaso fino in fondo («ma è impossibile vedere nel fondo di un'anima», sc. 66 VM – glossa Pasolini – corsivizzando la frase, dopo averla sviscerata in sceneggiatura come verità agghiacciante) dall'abilissimo espediente retorico con cui Medea in qualche modo si sdoppia, finge di distaccarsi dal coinvolgimento personale per esaminare la questione con presunta terzietà:

In che cosa mi hai fatto torto? (σὺ γὰρ τί μ' ἠδίκηκας;) Hai dato tua figlia a chi ti suggeriva il tuo cuore: è mio marito che odio. (*Med.* 309-11)

A questo punto Pasolini si tiene molto stretto:

d'altra parte... di quali tue offese dovrei dolermi? Non capisco... Ma solo lui è responsabile, lui, mio marito...

La deresponsabilizzazione, che non può mancare di far breccia sul narcisismo elementare dell'interlocutore, svela tutta la sua strumentalità quando viene estesa al soggetto qui indicato come l'unico responsabile, Giasone. In Euripide stavolta il distanziamento si spinge fino all'auto-aggressione:

Sono venuta a discorrere con me stessa e mi sono rimproverata: «sciagurata, perché mi comporto da pazza e mi oppongo a scelte ben fatte, dichiarandomi nemica ai sovrani di questa terra e al mio sposo, che fa quello che è più vantaggioso per noi, sposando una persona potente e generando dei fratelli ai miei figli?» (*Med.* 872-8)

In Pasolini il pentimento è più sobrio e contenuto («sono stata ingiusta e tu hai fatto bene a comportarti così», sc. 79 *DD*); viene altrettanto formalizzata la riconciliazione («abbiamo fatto la pace», sc. 87 *VM*, traduce abbreviandolo il v. 898), e viene conservata la feroce ironia che investe la «magnanima» concessione di Giasone: «è umano che tu fossi così adirata con me» (cfr. vv. 909-10).

Sia nell'ipotesto che nel film, il momento culminante della finzione è invaso dall'irresistibile autenticità del pianto di Medea, che investe la futura sorte dei bambini; e Pasolini ha anche conservato la giustificazione di Medea, che rovescia la realtà con un feroce *understatement*, il luogo comune derivato dalle teorie "scientifiche" sulla differenza di genere (per dire, Ippocrate e Aristotele): «Ah, non preoccuparti: la donna è una creatura debole, e facile alle lacrime».

Chi si professa «debole» (in realtà glossa della traduzione, che ha lo scopo di risolvere la tautologia di γυνή e θῆλυ, che è nel testo greco, v. 928), sta attuando in quello stesso momento la più totale sopraffazione.

Medea dunque, che nella Colchide dominava la scena col suo silenzio ieratico, segnale della perfetta armonia tra io e mondo, esprime la frattura con quest'altro mondo attraverso il controllo "euripideo" dello strumento verbale, nella sua complessità e ambiguità.

Un personaggio capace di elaborare uno scenario che pur essendo fittizio produce su interlocutori e vittime un pieno effetto di realtà, che per questa via determina le loro esistenze, trasformando in effettuale la padronanza semiotica, assume con ciò una funzione demiurgica che gli garantisce un livello estremo di protagonismo: si stacca dal piano che occupano gli altri partecipanti all'azione drammatica per avvicinarsi piuttosto a quello del creatore, lo si intenda in senso di autorialità metafisica o letteraria.

L'unico precedente citabile è la Clitemestra dell'*Agamennone* di Eschilo: la vicenda investe come la *Medea* una crisi coniugale, però curiosamente simmetrica in quanto alla sua origine sta la

ferita portata alla maternità della donna col sacrificio di Ifigenia, laddove in *Medea* è la donna stessa a infliggersela a valle della separazione fra i coniugi. Medea però suscita un'empatia di gran lunga maggiore: non essendovi dibattito etico sul suo delitto (è lei la prima a riconoscere che si tratta di ἔργον ἀνοσιώτατον, v. 796), il dramma si concentra sul paradosso emotivo per cui la vendetta, che le viene senz'altro riconosciuta come un diritto-dovere, sortisce un esito autolesivo: la nutrice, all'argomento per cui Giasone «sarà straziato» (sc. 72 VM) dalla morte dei figli, ribatte «ma tu non lo sarai di meno, povera donna disperata!» (sc. 72 DD, cfr. la battuta del coro a v. 818); Giasone stesso la interroga nel finale per lui incomprensibile: «ora, non soffri anche tu come me?» (sc. 97 DD, cfr. v. 1361).

Nella *Medea* di Euripide, la condizione autoreferenziale della protagonista si esprime *anche* attraverso la superiorità argomentativa che essa esprime anche nei dialoghi non ingannevoli (ad esempio nello smantellamento dell'impacciata giustificazione di Giasone, o anche nel lucido processo di convincimento attraverso il quale si procura la futura protezione di Egeo). In negativo possiamo dire che è lei stessa il solo soggetto col quale le sia possibile intrattenere un dialogo di pari dignità: e questo appunto si realizza in quattro grandi strutture monologiche che hanno sull'azione un'evidente funzione strutturante: la prima dedicata a un abbozzo di vendetta che, come sottolineato, comprende la morte di Giasone; la seconda con l'irruzione della scelta dell'infanticidio; la terza (di gran lunga il monologo più famoso del teatro antico) con lo scontro senza quartiere tra la passione vendicativa e l'amore materno; la quarta con il medesimo conflitto, portato all'estremo nell'immediata contiguità col delitto.

Questo poderoso edificio è stato quasi del tutto smantellato da Pasolini: il primo monologo è stato eliminato in quanto interlocutorio, il terzo e il quarto in conseguenza di una scelta che affida il conflitto fra amore materno e violenza non alla parola argomentativa ma all'insieme del comportamento personale, dove il ruolo prioritario spetta al gesto: da questo pun-

to di vista le repentine focalizzazioni sul coltello e sulla mano che si protende a prenderlo si integrano senza residui nella sconfinata tenerezza della scena del bagno e della successiva ninnananna.

Resta il secondo monologo (vv. 764-810), cui è concesso uno spazio memorabile a partire dall'apostrofe «Oh Dio, oh giustizia cara a Dio, o luce del sole» (*Med.* 764), che porta alla luce gli intenti di Medea, ma censurati da uno straordinario silenzio sull'infanticidio, che quindi risulta ineffabile: se ne farà menzione esplicita solo nel furente dialogo finale tra i coniugi (peraltro anch'esso piuttosto vicino a Euripide, vv. 1314 ss.).

Ne risulta un effetto più che mai straniante, perché la nutrice reagisce come se avesse sentito e inteso la parte censurata del discorso: rispetto alla sceneggiatura, dove era riportato l'intero monologo euripideo (sc. 72 *VM*), Pasolini si è limitato a sostituire la frase «ma chi ti darà il coraggio di uccidere le creature che sono nate dal tuo grembo?» (*Med.* 816) con un'altra reticenza quale «chi ti darà il coraggio di fare ciò che hai in mente?» (sc. 72 *DD*).

Resta forte il modello euripideo nel richiamo della nutrice a quello che era stato l'appello del coro alle «più sante leggi umane» (cfr. vv. 812-3), fino all'interruzione perentoria del dibattito: «queste sono chiacchiere inutili» (cfr. v. 819).

L'anomalia deve essere peraltro rapportata al fatto che la scena costituisce l'inizio di quel regime onirico cui prima si accennava: di là si dipanano i due successivi sogni di Medea, il primo dei quali (sc. 70-76 *VM*) contiene appunto il proposito della vendetta, il secondo (sc. 81-86 *VM*) il dialogo conciliante con Giasone e la consegna a Glauce dei doni che la uccidono: quest'ultima fase è ancora illustrata da una vastissima citazione euripidea (sc. 85 *VM*, cfr. *Med.* 1136-219).

Quando Medea si sveglia «su questa immagine atroce di Glauce divorata dal fuoco» (sc. 87 *VM*), i fatti sognati sono ripetuti, confermati, rispecchiati nell'adempimento fattuale. Pasolini sottolinea due volte la puntualità della corrispondenza, anche se due volte precisa, con una tautologia forse ironica, che la realtà

«accade in modo più realistico» (a dire il vero, il distinguo non è facilmente riscontrabile). Merita attenzione, tra gli altri elementi, che qui la scelta musicale recupera le musiche tibetane che hanno connotato il paesaggio sonoro della sezione colchica, mentre la sequenza 'realistica' della morte di Glauce è scandita da una musica iraniana²⁶.

Sembra opportuno rilevare che il regime onirico, soppiantando quello monologico, ne ha ereditato la precisa funzione, che è quella di fare del reale una funzione, quasi si direbbe un *by-product*, della volontà singola e dominante: quest'ultima, peraltro, viene potenziata dai due pilastri della psicanalisi freudiana: la definizione del sogno come *desiderio* privo di remore e l'ambivalenza segreta dell'inconscio.

Una sola piccola isola resta intatta tra il primo e il secondo sogno di Medea e rende altresì ragione della loro partizione. Effetto del primo sogno è infatti, da parte di Medea, la convocazione di Giasone, ma la presenza di Giasone non può ridursi alla strumentalizzazione cui pure viene chiamato e si presterà: la ragione ce l'aveva spiegata il nuovo centauro, affermando la verità irriducibile dei sentimenti, «anche se non accettata e repressa» (sc. 80 VM), che riporta in primo piano una relazione tra persone.

Si compie dunque un altro rapporto sessuale tra Medea e Giasone che, segnato dalla triste consapevolezza dell'ultima volta, divarica per sempre le loro strade, riconsegnando Medea al sogno di potenza e di vendetta, Giasone a «un cieco sono giovanile» (vale a dire alla passività oggettuale). Appena prima Medea pronuncia le uniche parole sincere che rivolga a Giasone prima del finale, residuo dell'aggressione euripidea (vv. 496-8):

Ah mia destra stretta, tante volte, dalle tue mani! Mie ginocchia abbracciate tante volte, tanto inutilmente da questo miserabile uomo, che deve tutto a me e su cui ho perso ogni speranza. (sc. 79 DD)

²⁶ MIMOSO-RUIZ 1981, 218-9, in part. n. 21.

4. Da quanto osservato finora, sembrerebbe che nella sua *Medea*, o almeno nella seconda parte, Pasolini si sia attenuto strettamente alla struttura dell'ipotesto euripideo²⁷, struttura comune a molte tragedie greche che investono l'affermazione di una personalità potente, definita cioè dalla sua radicale diversità nei confronti dell'uomo comune: in quanto tale, essa riduce a sua propria funzione ogni oggetto o persona che attraversi l'orizzonte tragico. Sono così organizzate ad esempio tutte le tragedie di Sofocle e, oltre a *Medea*, altre della prima produzione euripidea, tutte orientate da un saldo protagonismo femminile. In queste opere, secondo il noto aforisma di Eraclito (22 B 199DK), l'*ethos* forma il destino, con un nesso leggibile anche nell'altro senso per cui sono le scelte anomale a formare la persona; proprio a proposito di *Medea* Seneca dà di ciò una celebre formulazione epigrammatica (*Medea fiam*, v. 171).

Peculiare di *Medea* è che queste scelte sono orientate attraverso una componente per eccellenza laica, qual è la superiorità intellettuale, che Euripide non contrappone alla passione, dichiarando quest'ultima suo strumento (questo il senso del celebre v. 1079, θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων)²⁸, e di cui considera *Medea* l'icona rappresentativa nei vv. 292-305, un passo in cui la veemenza esistenziale si intreccia al rilievo culturale: il fatto che Pasolini abbia rinunciato a valorizzarli, accogliendone solo la cursoria *recusatio* finale (εἰμὶ δ' οὐκ ἄγαν σοφὴ v. 305, restituito con «così povera è questa mia sapienza»,

²⁷ Per un esame delle sezioni che ripropongono in forma ridotta e variamente rimaneggiata snodi del testo euripideo vd. IERANÒ 2000, 183-5; la traduzione utilizzata da Pasolini notoriamente è quella curata da Domenico Ricci nel 1954 per la BUR (*Alceste Medea Ippolito Il ciclope*) su cui ha condotto una collazione sistematica con le *Visioni* DE MARTINO 2008, 127-47.

²⁸ Sul controverso passo, centrale per comprenderne l'etopea, alla lettura vulgata secondo cui la passione in *Medea* è più forte della razionalità (cfr. SNELL 1967, 53-5), si sono avvicendate, da varie prospezioni, tra le altre le esegesi di PADUANO (1968, 335-9), DI BENEDETTO (1971, 39-46), DIHLE (1977, 12-8), BURNETT (1973, 22; 1998, 279-83) – riassunte e discusse in MASTRONARDE (2002, 393-7) – ma tra tutte decisiva risulta quella di DILLER 1966 che intende il comparativo κρείσσω non come «più forte» (vd. MASTRONARDE 2002, 246-7, 344-5), ma come «padrona [scil. la passione] dei miei propositi», su cui da ultimo le considerazioni di PADUANO 2018, 431-4.

sc. 66 VM) si spiega, crediamo, con l'atteggiamento polemico verso la razionalità (identificata per lo più con l'affarismo mondano) che attraversa la sua opera e con risonanze più profonde *Medea*.

Sembrerebbe appunto una struttura tradizionale, ma questo sicuro scenario convive nel film con un percorso orientato in senso opposto, per cui è proprio la vendetta di Medea a ricondurla in qualche modo nella comunità originaria, riconfermando per questa via traversa la centralità tematica del sacro nella prospettiva globale.

È un'innovazione sorprendente, adombrata soltanto, nella vicenda millenaria di Medea, da Seneca che colloca, tra l'uccisione di un figlio e quella del successivo, questa fantasia di trionfo:

Iam iam recepi scepra germanum patrem,
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;
rediere regna, rapta virginitas redit. (vv. 982-4)

Ma Pasolini ha lavorato anche qui con materiale euripideo, creando un personaggio da quella che nella tragedia era una mera funzione di aiutante: il carro mandato dal Sole, nonno di Medea, per sottrarla ai Corinzi (vv. 1321-2). Tale funzione risulta tra l'altro complementare a quella di Egeo, che ha offerto a Medea un riparo definitivo, ma senza volerle o poterle garantire appunto la difficile uscita da Corinto (vv. 725-8)²⁹ e non esente comunque da quel sospetto di artificialità semplicistica che hanno sempre gli interventi finali delle divinità sull'azione tragica.

In Pasolini la comparsa del Sole come antenato della protagonista implica un riassetto della sequenza scenica molto significativo, perché comporta un vero scompaginamento della sceneggiatura e si lega a uno dei momenti più tormentati di Medea, in cui un'ancella la esorta a non rassegnarsi e a mettere in atto le risorse e i poteri di cui la si dice dotata.

²⁹ Su cui vd. DI GIUSEPPE 2009.

Medea allora si schermisce: «No. Sono un'altra creatura ormai. Ho tutto dimenticato. Ciò che era realtà ora non lo è più» (sc. 62d DD), per poi subito dopo rettificare: «No... Forse hai ragione. Sono restata quello che ero. Un vaso pieno di sapere non mio»³⁰.

Le due enunciazioni, in apparenza contraddittorie, si collocano entrambe in quella che il nuovo centauro definiva la «crisi spirituale» di Medea, e se la menzione della «realtà» nella prima orienta in qualche modo alla terminologia tecnica della crisi, la seconda accoglie entro il riconoscimento dell'identità l'angosciosa alienazione del «sapere non mio» ed estende la negatività – questo è forse il punto più sorprendente – al passato che si presumeva felice: questo processo disforico segna il punto più basso della parabola di Medea, inversa rispetto a quella che al contrario immetterà nell'infelicità presente la carica vitale del passato, dando inizio al sogno di Medea³¹.

Nel film infatti, semplificando come d'uso la sequenza della sceneggiatura, quello che l'ancella aveva indicato in modo generico («se tu volessi, tu potresti ricordarti del tuo Dio», sc. 62d DD) prende istantaneamente la forma viva del Sole, uno sfavillio che abbaglia Medea, e una voce che chiede: «non mi riconosci?» (sc. 72 DD).

Nella prima parte del sogno regressivo che la vede scavare affannosamente il pavimento all'interno della sua casa di Corin-

³⁰ La metafora è ripresa probabilmente da un passo degli *Atti degli Apostoli* 1,15 dove Gesù, aparendo in sogno ad Anania, lo esorta così a mandare a cercare Saulo, così definendo il futuro san Paolo: *vas electionis est mihi iste, ut portet nomen meum coram gentibus*; cfr. anche Dante *If.* 2.28 «andovvi poi lo Vas d'elezione». L'ipotesi sembra avvalorata dal cursorio confronto che Pasolini stesso istituisce tra Medea e san Paolo nell'intervista a Dufлот (*Enigmi. Enigmi grandi... enigmi piccoli*) mentre stava lavorando a un abbozzo di sceneggiatura, *Appunti per un film su San Paolo*: «una specie di conversione a ritroso. Immagini che san Paolo fosse credente nel momento in cui precipitò da cavallo, e il trauma gli avesse fatto perdere la fede» (PASOLINI 1983, 104 [= SPS, 1999, 1505]). La sceneggiatura era ambientata in tempi moderni (1938-1944), ma il regista dichiarava: «mi manterrò estremamente fedele al testo di san Paolo e le parole che dirà saranno esattamente quelle che usa nelle sue lettere» (PASOLINI 2014², 197 [= PASOLINI, SPS, 1999, 1377]; cfr. *Id.* 1977, 5 [= PASOLINI, PC, II, 2001, 2023]).

³¹ Come anche per Rosaura in *Calderon* «la logica del sogno informa il desiderio del personaggio e lo colloca fuori dal tempo, in uno spazio assoluto, sciolto dai legami contestuali» (TUCCINI 2011, 133).

to, la domanda suonava invece «mi conosci?» (sc. 72 *VM*) ma la minima variante testuale è decisiva nello stabilire un vertiginoso cortocircuito con la scena dell'approdo a Iolco e del suo angoscioso tentativo di sacralizzare il gesto usuale di piantare le tende, che si chiudeva appunto con la constatazione «guardo il Sole con gli occhi, e non lo riconosco!» (sc. 57 *DD*).

Quando il riconoscimento è confermato da Medea («Sì, sei il padre del mio padre», sc. 72 *DD*), un richiamo consequenziale – oscuro e prescrittivo – sospinge al compimento di una vendetta che ne viene definita come certa e inarrestabile: «E allora, che cosa aspetti, coraggio». Medea ne trarrà sprone per liquidare come «chiacchiere del tutto inutili» (sc. 72 *VM*) gli scrupoli della nutrice.

Dall'investitura del Sole Medea esce «trasfigurata»:

diventa una figura regale.

I suoi gesti sono imperiosi, assoluti.

Dritta sul corpo, se alza un braccio e lo tende, potrebbe soggiogare un esercito. (sc. 72 *VM*)

La successione dei gesti illustra che è in gioco, più che la dignità della principessa, quella «violenza coercitiva e sacerdotale» che aveva fallito il compito di educare gli Argonauti alla visione religiosa del cosmo ma qui è matura e pronta al compito della distruzione.

Ma poiché la distruzione è anche autodistruzione, Pasolini non nasconde la presenza, accanto alla Medea assetata di vendetta (connotata da un attributo inquietante come «moderna»; eppure nella sc. 80 *VM* la sua regalità verrà definita «barbarica»), di «un'altra Medea, che osserva la scena: una Medea tremante, trepidante, tapina, mendica, che senza pudore di mostrare la sua ansia atroce e la sua insicurezza, guarda come vanno le cose» (sc. 72 *VM*).

Questa seconda Medea, affidata alla sequenza enigmatica degli sguardi e dei gesti, è la sola eredità dell'esplicito e conclamato conflitto interiore, anima della tragedia antica³².

³² Il silenzio prodigioso della Callas nel film si fa ontologico: «*Médée s'est retirée du langage conceptuel, du discours politique ou plutôt, elle a décidé de ne jamais y entrer*» (CARASCO 1982, 68). Quanto alla scelta nel ruolo di Medea in cui vedeva lo stes-

L'apostrofe «O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole!» (sc. 72 *DD*), enfatizzata nel film in una triplice ripetizione da parte dalle donne della casa come una litania in un rito corale, fatta rotolare su se stessa fino ad assumere dimensione collettiva e poi cosmica, gioca funzionalmente con il testo euripideo, in cui il Sole sembra invocato secondo il modulo cletico tradizionale come testimone universale dei fatti umani e quindi anche del misfatto subito da Medea, senza chiamare direttamente in causa il legame di parentela, che pure era ricordato già nel dialogo con Egeo, quando Medea gli chiede a garanzia del suo impegno di giurare sulla terra e sul Sole, «padre di mio padre» (vv. 746-7). In Pasolini invece la cristallizzazione dei valori familiari si fonde con quella coesione manifesta nelle forze della natura, la cui unità ingloba il corpo intermedio della comunità sociale.

In tal senso indirizza il dettaglio che nel film il contatto col Sole è limitato alla sensorialità visiva e uditiva, la luce e la voce, mentre nelle *Visioni* ne veniva tracciato un ritratto familiare dettagliato e affettuoso («bonario, arguto, da vecchio contadino col cervello fine», sc. 72); la depersonalizzazione suona quindi come conferma di una verità che di conferme non avrebbe bisogno: se la comparsa del Sole si colloca appunto in sogno, il Sole non è altro che una «soggettiva» di Medea, per usare il termine definitorio di Pasolini a proposito del centauro (anzi, dei centauri) come creazione di Giasone.

Ne consegue che in Medea convivono l'autonomia personale e l'appartenenza rituale, o forse ancor meglio che l'appartenenza è manifestazione o parte dell'autonomia.

Subito dopo il Sole con un'altra frase paradigmatica per la concentrazione del senso («nelle tue vecchie spoglie, Medea, nel-

so percorso di straniamento: «ho pensato subito a Medea sapendo che il personaggio sarebbe stato lei. ... Lei viene fuori da un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Quindi in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio quello che è lei, nella sua totalità complessa» (PASOLINI 1970c [= NALDINI 2014, 409]). Per il contributo della Callas nella costruzione del personaggio, vd. BARBA 2005.

le tue vecchie spoglie», sc. 81 *DD*) suggerisce quel ritorno al passato che nel dialogo con l'ancella appariva così problematico³³.

Il processo di essenzializzazione prosegue e, se nel film non resta traccia del fatto che il Sole offra a Medea la sua propria materia all'uccisione di Glauce³⁴, porgendole in una sua apparizione nella stanza la veste letale (sc. 81 *VM*)³⁵, si decodifica un suo equivalente simbolico nella grande fiammata, carica di valore profetico, che occupa lo sguardo di Medea³⁶. Niente si è conservato neppure della sc. 76 *VM* in cui si prefigura in una sequenza ancora onirica la partenza da Corinto sul carro guidato dallo stesso Sole come momento surreale di letizia per i bambini «allegri» e per Medea, che «guarda incerta ma felice in alto».

³³ In fase di montaggio il regista aveva previsto sette cartelli che dovevano scandire – come nell'*Edipo Re* – alcuni passaggi elusivi. L'idea fu poi abbandonata ma in uno di questi si esplicitava un connotato essenziale della religiosità di Medea: «una visione profetica fa tornare Medea indietro nella sua terra, dove la vita è regolata dal tramontare e dal risorgere del Sole: il cui culto è il culto della resurrezione di morti» (CHIESI 2008, 93).

³⁴ La fine di Glauce, che nelle *Visioni* (sc. 85) riproduce fedelmente il racconto euripideo (vv. 1157-219), nel film viene ripetuta in due «varianti» concorrenti, stilisticamente aderenti allo stesso livello di realtà, anche se la ripetizione contrappone in una logica temporale la prima (che la vede, consunta dalle fiamme come il padre, gettarsi dalle mura della città finendo di bruciare davanti alla casa di Medea, sc. 86-7 *VM*) come fantasia onirica, frutto dell'angoscia di Medea e connotata attraverso alcuni effetti di sovrimpressioni, alla seconda, la versione reale, in cui Glauce presa da un oscuro sgomento fugge dal palazzo e si lascia cadere nel vuoto, seguita dal padre. In questa doppia articolazione si possono distinguere secondo il regista rispettivamente «un rève de régression, sur un plan mythique» e «une réalité, sur un plan psychologique» (PASOLINI 1970b, 20 [= CHIESI 2007, 59]); vd. FUSILLO 1996, 139-56). La variante moderna e borghese della morte di Glauce è ispirata dal dramma *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro del 1949, rimesso in scena nella stagione 1966/67 del Teatro La Cometa di Roma e in stampa da Bompiani, in cui la figlia di Creonte non è vittima dei veleni di Medea ma muore in uno stato di totale passività cadendo da una torre quando vede la folla inferocita assaltare la casa della rivale («Ella coprendosi il viso col velo, precipitò cadendo e non fu più niente sulla terra» Il atto, scena XIII), colta da un abbandono delle forze vitali più profonde. Per una interpretazione di Glauce-Creusa e Medea in chiave psicanalitica come «deux figures d'un miroir» (vd. MIMOSO-RUIZ 1981, 217-32; 1992, 62).

³⁵ A proposito delle parti oniriche non realizzate nel film vd. FUSILLO 1996, 148 n. 50.

³⁶ Sulle due principali inquadrature della protagonista, modalità prospettiche che si alternano a focalizzare le dimensioni sacra e pubblica della protagonista, vd. TUCCINI 2011, 134. Il ritmo narrativo impresso da questi primi piani frontali o di profilo traduce in un processo violentemente espressivo lo stilema della «soggettiva libera indiretta», vd. CARASCO 1982, 65-6.

Del finale di Pasolini il Sole resta il protagonista, non nella prospettiva parentale e antropomorfa e neppure in quella cosmica ma attraverso l'immagine del fuoco che Medea appicca alla casa dopo l'infanticidio³⁷ che sembra risemantizzare un dettato della teologia del centauro: «la santità è insieme una maledizione. Gli dei che amano – al tempo stesso – anche odiano» (sc. 7 *DD*). Ma se tale suggestione percorre coerentemente sia la sceneggiatura che la realizzazione filmica, è difficile resistere alla tentazione di chiedersi se tra gli atti violenti di Medea, e in particolare il duplice infanticidio – in quanto avallati e partecipati dal dio – possa essere istituito un meccanico cortocircuito con i fenomeni rituali, omogenei nella fattispecie al sacrificio umano che occupa il posto centrale nella definizione etnologica della Colchide.

La risposta a nostro parere non può che risultare compromissoria: essi sono *anche, non solo*, trattati come fenomeni religiosi. Se infatti ci interrogassimo se l'ambivalenza in loro insita escluda l'angoscia e l'orrore della situazione attuale, fattori del tutto estranei al rito anche per la sua natura di evento ciclico, la risposta non potrebbe essere che negativa. Pasolini lo indica con chiarezza scegliendo nel film come epilogo non l'affettuosa riunione familiare sul carro del Sole che abbandona Corinto³⁸, ma lo scontro incandescente con Giasone desideroso di abbracciare e seppellire i bambini che si chiude con il rifiuto di ogni comunicazione³⁹: «No, non insistere, è inutile! Niente è più possibile, ormai» (sc. 97 *VM* e *DD*)⁴⁰.

Un riscontro ancora più evidente si annida nella parte più torbida ed enigmatica dei sogni di Medea che non è stata inclusa nel film (sc. 70-1 e 73-6 di *Visioni*). Nella prima di queste scene Medea è colta all'interno della sua stanza di Corinto nel gesto ostinato e

³⁷ Per l'accostamento di vivi e morti (anzi, vivi, morti e immortali) un richiamo è la festa del funerale nell'episodio finale, *Il villaggio dei mulini*, di *Dreams* di Kurosawa.

³⁸ Tuttavia alcune sequenze di pellicola, poi scartate nel montaggio definitivo, prevedevano come nella tragedia la fuga di Medea sul carro, vd. CHIESI 2007, 101.

³⁹ Su un'interpretazione del finale in termini di conflitto ideologico-culturale di impronta marxista, vd. CHRISTIE 2000, 153-5.

⁴⁰ Un'eco del v. 1404 di Euripide (οὐκ ἔστι μᾶτην ἔπος ἔρριπται). Il rogo finale del palazzo di Creonte è debitore al finale della tragedia di Seneca (vv. 885-90), ripreso anche nel libretto di François-Benoit Hoffmann, musicato da Cherubini nel 1797.

all'apparenza privo di senso di scavare con una vanga, medium espressivo di una transizione regressiva alla Colchide, dove con la stessa vanga Medea in una fretta disperata deve provvedere a seppellire la vittima di un sacrificio umano che si sta compiendo, mentre la terra stessa sembra ribellarsi alla sepoltura : «in quella maledetta terra non ci si riesce... la buca non accenna a apparire...» (sc. 71 VM).

Poi dopo la rivelazione di senso da parte dei due officianti che si cibano del cuore del sacrificato e ne bevono il sangue, d'improvviso con l'armonia di una musica «sacra, liturgica» si ristabilisce l'equilibrio e Medea riprende a scavare ora efficacemente «l'antica, la dolce, l'obbediente terra: e guarda il sole, la luna...». L'interramento delle membra della vittima sarà inteso come omologo al ciclo del seme, che «muore» in terra solo per rinascere in una «resurrezione dei corpi»:

un uomo getta un seme nella terra, e il seme dopo un po', comincia a rispuntare sotto forma di pianticina: mettiamo uno stelo tenero di grano. (sc. 73 VM)

Subito dopo il prodigio rassicurante è destinato a tramutarsi nel processo contrario (sc. 75 VM):

No, sotto terra, a trasformarsi, non era un seme: ecco infatti che nella terra affiorano delle membra umane sanguinanti.

Ma dallo scavo di giovani divinità che sembrano condurre nella direzione opposta i tentativi di Medea, quelle membra emergono dalla terra e riprendono vita, ricomponendosi in un corpo intero. Il ciclo della vita si ricostituisce suggellato da una processione con canti e simboli della fecondità terrestre, mentre a Oriente si vede sorgere il sole (sc. 75 VM).

Integrandosi nella fluidità di un ciclo naturale, la morte rituale nega quindi il tratto antropologico che la individua, la definitività⁴¹. La specifica ambivalenza del percorso onirico ci orienta,

⁴¹ Per MÉLAN 2012, 287 nel sogno si proietterebbe piuttosto «la speranza di Medea in una resurrezione dei bambini».

se non a risolvere, almeno a inquadrare con sufficiente chiarezza l'ambivalenza strutturale che vede in Medea un'icona comunitaria sacrale oltre che un personaggio solipsistico, una madre assassina e insieme una sacerdotessa.

Il sogno, che con la sua carica figurale uniforme a sé la realtà successiva, rappresenta il massimo punto di forza di Medea (come osservato sopra) ma rappresenta al contempo la sua massima debolezza; in quanto sogno contempla la realizzazione del desiderio di vendetta, ma sempre in quanto sogno anche la realizzazione del desiderio di innocenza inteso a esorcizzare la colpa dell'atto cui si accinge⁴². Un'istanza che la sospinge ineluttabilmente verso il rassicurante passato sociale e religioso⁴³.

È l'apparizione del Sole, più che mai «sogettiva» di Medea, a guidarla in questo cammino di riappropriazione delle proprie radici, a riannodare i fili con il suo universo arcaico.

Dopo la notte passata in preghiera nella casa silenziosa, «come d'improvviso risorge» luminoso il Sole, «scintilla in mezzo alla finestra, gettando nella stanza una luce lieta, carica dei germi della vita», e Medea contempla la fissità dei corpi dei figli alla sua

⁴² Nell'ultimo monologo di Medea ormai prossima all'infanticidio già Euripide aveva inserito un discusso meccanismo autoassolutorio: «ho deciso di andarmene al più presto dopo avere ucciso i miei figli, e di non lasciarli da uccidere a una mano più ostile. È assolutamente inevitabile che muoiano, e dal momento che lo è, li ucciderò, io che li ho generati» (vv. 1236-41); vd. DI BENEDETTO 1971, 46, e per gli aspetti generali del mito MASTRONARDE 2002, 49-53. Le difficoltà esegetiche sono amplificate dal fatto che i due ultimi versi ricorrono anche nel monologo precedente (vv. 1062-3) e li espunti da alcuni editori (e.g. MURRAY, MÉRIDIER e PAGE), mentre BATTEZZATO (1991, 435) sottolinea la loro rilevanza «per chiarificare la decisione di Medea e per collegare il giuramento alla descrizione delle circostanze esterne che spingono all'uccisione».

⁴³ E se l'atto in sé, metonimicamente sostituito da una doppia inquadratura sul coltello insanguinato, sembra il punto di approdo di una composta routine quotidiana compiuta in un totale straniamento ieratico (sulle suggestioni caravaggesche vd. MIMOSO-RUIZ 1996, 268), è difficile concordare con LAURIOLA (2015, 426, ma vd. anche MIMOSO-RUIZ 1982, 100-2 e FUSILLO 1996, 170) che l'infanticidio finale nel mondo desacralizzato di Corinto «becomes an empty repetition of a ritual devoid of its sacred value; it becomes something 'unnatural'», marcando così «the inevitable eradication of Medea from her sacred homeland»: a saldarlo in una dimensione unificante con il *diasparagmos* iniziale, iscrivendolo «intimamente nel sacro, né più né meno del sacrificio iniziale» (vd. SUBINI 2008, 95 con n. 255), si impone un sottofondo di musica tibetana che ne riprende il *Leitmotiv* sonoro iniziale elevandolo a dimensione simbolica connotativa.

luce radente, accende nell'altra stanza il focolare, ne «prende un ramo secco fiammeggiante, e comincia ad appiccare il fuoco intorno», risolutorio, definitivo (sc. 95 VM)⁴⁴.

ELENA FABBRO
Università di Udine
elena.fabbro@uniud.it

GUIDO PADUANO
Università di Pisa
guido.paduano@unipi.it

ENGLISH TITLE

On Pasolini's *Medea*. The Unity of the Cosmos and the Diversity of Medea

ABSTRACT

The paper analyzes Pier Paolo Pasolini's *Medea* (1969), starting from a comparison with Pasolini's different drafts and with Euripides' hypotext. The analysis highlights the fundamental opposition between two antithetical civilisations – one, from which Medea comes, archaic, 'barbaric', defined by sacredness and ritual; the other, to which Medea arrives, marked by rationality and the negation of the sacred. This duality deflagrates in Medea's dreams, Pasolini's true great innovation with respect to the monologues of Euripides' tragedy: Pasolini's Medea arrives at the project (which is also desire) of revenge through contact with the Sun, a figure to which Pasolini gives much more space as the fulcrum of the eternal circuit of death and rebirth, and who makes vengeance somewhat human, guiding Medea towards the re-appropriation of her own roots and of the archaic civilisation from which she had distanced herself.

KEYWORDS

Medea – Pasolini – Euripides – Seneca – Re-enactment of the Myth

⁴⁴ Nel film il sole scandisce anche una temporalità ciclica più vasta che collega in *Ringkomposition* la prima scena del film, immersa in una solarità che assorbe ogni altra forma al rogo finale, sua metonimia, che erompe dalla sua casa e sovrasta lo stesso volto di Medea, separando definitivamente il suo destino da quello di Giasone; vd. FUSILLO 1996, 172-3. Al sole, che nel sistema tematico pasoliniano rappresenta il cosmo «nella sua terribile neutralità», è dedicata una poesia (*Monologo sul sole*) composta nel 1962 a blocchi informi di prosa (un segnale di crisi nel percorso metrico pasoliniano), rimasta inedita e pubblicata da SITI 1998, ora in PASOLINI, *TP*, I, 2009², 1322-5.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUDANO S. (ed.), *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea*, Pisa 2008.
- BARBA V., *Callas, la Medea pasoliniana*, «Linguistica e Letteratura» 30, 2005, 193-9.
- BARTEL H., SIMON A. (edd.), *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, London 2010.
- BATTEZZATO L., *Scena e testo in Euripide, Med. 1053-80*, «RFIC» 119, 1991, 420-36.
- BORIN F. (ed.), *La scrittura per il cinema. Atti dei convegni 2017 e 2018*, Trieste 2019.
- BRUNETTA G.P. (ed.), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna 2011.
- BURNETT A.P., *Medea and the Tragedy of Revenge*, «CPh» 68, 1973, 1-24.
- BURNETT A.P., *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London 1998.
- CAIAZZA A., *Medea: fortuna di un mito (quarta parte)*, «Dioniso» 64, 1994, 155-66.
- CALABRETTO R., «*Portate dal vento... le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi*». *La musica nella 'trilogia classica' di Pier Paolo Pasolini*, in FABBRO 2004, 135-62.
- CALABRETTO R., *Presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini*, in BORIN 2019, 15-37.
- CARASCO R., *Médée et la double vision*, «Revue d'Esthétique» n.s. 3, "Pasolini" 1982, 65-74.
- CASI S., FELICE A., GUCCINI G. (edd.), *Pasolini e il teatro*, Venezia 2012.
- CATANIA S., *Cinematizing the Euripidean and Sophoclean Spatial Dialectics. On the «Skene-Self» in Pasolini's Medea and Edipo Re*, «Literature/Film Quarterly» 28, 2000, 170-9.
- CHIESI R., *Pasolini, Callas e «Medea»*, Bologna 2007.
- CHIESI R., *Medea e il ritorno del Sole. Dalle pagine di "Visioni della Medea" al film*, «Studi Pasoliniani» 2, 2008, 87-101.
- CHIESI R., *Il sesso sacro. Dall'epifania di Teorema alla normalizzazione di Salò*, in FELICE, GRI 2013, 167-79.
- CHRISTIE I., *Between Magic and Realism: Medea on Film*, in HALL, MACINTOSH, TAPLIN 2000, 144-65.

- DE CILIA N., *In principio era il verbo (e il verbo era presso la madre)*, in FELICE, GRI 2013, 221-36.
- DE GIUSTI L., *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, Pordenone 1979.
- DE MARTINO F., *Nostalgia di Medea: Pier Paolo Pasolini*, in AUDANO 2008, 109-53.
- DI BENEDETTO V., *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- DI GIUSEPPE L., *L'episodio di Egeo nella Medea e il pattern del "salvatore di passaggio" nelle tragedie di Euripide*, in DI MARCO, TAGLIAFERRO 2009, 91-117.
- DI MARCO M., TAGLIAFERRO E. (edd.), *Semeion Philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma 2009.
- DIHLE A., *Euripides Medea*, «Sitzb. Heidelb. Akademie der Wiss. Phil.-Hist. Kl. Abh.» 5, Heidelberg 1977.
- DILLER H., *Θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*, «Hermes» 94, 1966, 267-75.
- DITADI F., *Ipotesi di riscritture pasoliniane da Il padre selvaggio a Medea*, in ORSITTO, WRIGHT 2014, 177-96.
- EL GHAOUI L. (ed.), *Les corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens*, Université Stendhal, Grenoble 3, 23-24 aprile 2009, Pisa-Roma 2011.
- ELIADE M., *Traité d'histoire des religions, préf. de G. Dumézil*, Paris 1949 (tr. it. Torino 1976 [1954]).
- ELIOT T.S., *Seneca in Elizabethan Translation*, in *Elizabethan Dramatists, essays by T.S. E.*, London 1968.
- FABBRO E. (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine 2004.
- FELICE A., GRI G.P. (edd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Venezia 2013.
- FRAZER J.G., *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 12 voll., VII-VIII: *Spirits of the Corn and of Wild*, London 1915³ (tr. it. Torino 1964).
- FUSILLO M., *'Niente è più possibile, ormai'. Medea secondo Pasolini*, in TODINI 1995, 95-114.
- FUSILLO M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze 1996, Roma 2007².
- FUSILLO M., *Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo*, in BRUNETTA 2011, 235-48.
- GENTILI B., PERUSINO F. (edd.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000.
- GERVAIS M., *Pier Paolo Pasolini*, Paris 1973.
- GREENE N., *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*, Princeton 1990.

- HALL E., MACINTOSH F., TAPLIN O. (edd.), (edd.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000.
- HAMILTON C., KELLY M., MINOR E., NOONAN W. (edd.), *Politics Aesthetics of Refusal*, Newcastle 2007.
- IERANÒ G., *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in GENTILI, PERUSINO 2000, 177-97.
- KVISTAD I., *Spectres of Euripidean Refusal: Pier Paolo Pasolini's Medea*, in HAMILTON, KELLY, MINOR, NOONAN 2007, 130-45.
- KVISTAD I., *Cultural Imperialism and Infanticide in Pasolini's Medea*, in BARTEL, SIMON 2010, 224-37.
- LAGO P., *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*, Milano-Udine 2020.
- LAURIOLA R., *Medea*, in LAURIOLA, DEMETRIOU 2015, 377-442.
- LAURIOLA R., DEMETRIOU K.N. (edd.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden-Boston 2015.
- LÉVY-BRUHL L., *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Paris 1938.
- MANACORDA G. (ed.), *Poesia '97. Annuario*, Roma 1998.
- MASTRONARDE D.J. (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.
- MATTE BLANCO I., *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*, London 1975 (tr. it. Torino 1981).
- MATTE BLANCO I., *Thinking, Feeling, and Being. Clinical Reflections on the Fundamental Antinomy of Human Beings and World*, London-New York 1988 (tr. it. Torino 1995).
- MCDONALD M., *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia 1983.
- MÉLAN A., «Medea»: la sopravvivenza del mito e la scomparsa del sacro, in CASI, FELICE, GUCCINI 2012, 280-92.
- MIMOSO-RUIZ D., *Figures du miroir: confrontation da la Creusa de Corrado Alvaro (Lunga notte di Medea) et de Glauce dans Medea de Pier Paolo Pasolini*, «Revue des études italiennes» 27, 1981, 214-32.
- MIMOSO-RUIZ D., *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Préf. de G. Dumezil, Paris 1982.
- MIMOSO-RUIZ D., *La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini*, in *Dramaturgie et Actualité du Théâtre Antique: Actes du Colloque International de Toulouse - 17-19 Octobre 1991*, «Pallas» 38, 1992, 57-67.

- MIMOSO-RUIZ D., *Le mythe de Médée au cinéma: l'incandescence de la violence à l'image*, in *Médée et la violence. Colloque international organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 28, 29 et 30 mars 1996 à l'initiative du Centre de Recherches Appliquées au Théâtre Antique (CRATA) 1996*, «Pallas» 45, 1996, 251-68.
- NALDINI N., *Pasolini, una vita*, Verona 2014.
- NEMETI A. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Medea*, con un saggio di G. Paduano, Pisa 2003.
- NOWELL-SMITH G., *Pasolini's Originality*, in WILLEMEN 1977, 4-20.
- ORSITTO F., WRIGHT S. (edd.), *Contaminazioni culturali. Musica, teatro, cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Manziana 2014.
- PADUANO G., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti - Medea*, Pisa 1968.
- PADUANO G., *Dal particolare filologico all'universale letterario*, «Maia» 70, 2018, 427-35.
- PASOLINI P.P., *Le cinéma de poésie*, «Cahiers du cinéma» 171, 1965, in Id. 1972, 175-96 [= PASOLINI, SLA, I, 1999, 1461-88].
- PASOLINI P.P., *Le cinéma selon Pasolini. Entretien de J.L. Comolli avec Bertolucci et Pasolini*, «Cahiers du cinéma» 169, août 1965 [= PASOLINI, PC, II, 1999, 2890-907].
- PASOLINI P.P., *La lingua scritta della realtà*, «Nuovi argomenti» 2, aprile-giugno 1966, in Id. 1972, 208-37 [= PASOLINI, SLA, I, 1999, 1503-40].
- PASOLINI P.P., *Pier Paolo Pasolini (Edipo re)*, intervista di J.A. Fieschi, «Cahiers du cinéma» 195, novembre 1967 [= PASOLINI, PC, II, 1999, 2918-30].
- PASOLINI P.P., *Ho sognato un verso*, «Tempo» n. 15, 12 aprile 1969, in FALASCHI G. (ed.), FERRETTI G.C. (pref.), *I dialoghi*, Roma 1979 (dialoghi apparsi sul settimanale *Tempo*, 6.8.1968-24.1.1970), 614-6 (rist. 1992) [= PASOLINI, SPS 1999, 1093-282, 1203-5].
- PASOLINI P.P., *Medea*, Milano 1970, 27-108 (= Id., *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo, Medea*, intr. M. Morandini, Milano 1991, 475-605) [= PASOLINI, PC, I, 1999, 1207-88]. [a]
- PASOLINI P.P., *Entretien avec Pasolini*, intervista con A. Tournès, R. Rouquette, «Jeune Cinéma» 45, mars 1970, 16-21 [= CHIESI 2007 (tr. it.), 59-63]. [b]
- PASOLINI P.P., *Intervista con Pasolini*, a c. di V. PISANELLI STABILE, «La Rassegna» 1, gennaio 1970. [c]
- PASOLINI P.P., *Empirismo eretico*, Milano 1972, rist. con pref. di G. Fink, Milano 1991.

- PASOLINI P.P., *Progetto per un film su san Paolo* in ID., *San Paolo*, Torino 1977, 5-12 [= PASOLINI, PC, II, 2001, 2023-2030].
- PASOLINI P.P., *Il sogno del centauro*, Roma 1983 (tr. it. J. DUFLOT, *Les dernières paroles d'un impie*, Paris 1981) [= PASOLINI, SPS, 1999, 1403-1550].
- PASOLINI P.P., *Il Vangelo secondo Matteo Edipo re Medea*, intr. di M. Morandini, Milano 1991.
- PASOLINI P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, 2 voll., Milano 1999. [SLA]
- PASOLINI P.P., *Saggi sulla politica e società*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano 1999. [SPS]
- PASOLINI P.P., *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, 2 voll., Milano 2001. [PC]
- PASOLINI P.P., *Pier Paolo Pasolini. Tutte le poesie*, a c. di W. SITI, 2 voll., Milano 2009². [TP]
- PASOLINI P.P., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, con nuova intr. di J. H. (2013), Parma 2014² (1992), (London 1969) [= PASOLINI, SPS, 1999, 1285-1399].
- RYAN-SCHEUTZ C., *Sex, the Self, and the Sacred, Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, Toronto 2007.
- SITI W., *Monologo sul sole. Un inedito di Pasolini*, in MANACORDA 1998, 89-97.
- SNELL B., *Das früheste Zeugnis über Sokrates*, «Philologus» 97, 1948, 125-34 (= ID., *Scenes of Greek Drama*, Berkeley 1964, 51-75).
- SUBINI T., *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma 2007.
- SYRIMIS M., *Pasolini's Erotic Gaze from Medea to Salò*, «Italica» 89, 2012, 510-31.
- SYRIMIS M., *The Presence of Seneca in Pasolini's Medea: «Infatti, non c'è nessun dio»*, «Studi pasoliniani» 16, 2022, 87-99.
- TODINI U. (ed.), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli 1995.
- TUCCINI G., *Maria Callas, regina non vista. Medea e le ombre delle cose future*, in EL GHAOUI 2011, 129-45.
- WILLEMEN P. (ed.), *Pier Paolo Pasolini*, London 1977.