

Francesca Ricci

## La «Medea» di Pasolini

Scritta e diretta da Pasolini, la *Medea* venne realizzata nel 1969, due anni dopo l'*Edipo re*. Girata parte in Cappadocia, parte in Italia (Corinto è ricreata nella Piazza dei Miracoli di Pisa), sottolinea anche attraverso la duplice ambientazione lo scontro fra due universi inconciliabili, destinati a fronteggiarsi in un conflitto in cui o l'uno o l'altro non può che soccombere. Il tema del film è duplice anch'esso: l'utopia della pacifica coesistenza di identità fra loro distanti ma comunque complementari e necessarie al reciproco compimento, da una parte, e dall'altra la presa d'atto della loro impossibile convivenza. Il linguaggio cinematografico, visivo e immediato, era per Pasolini quello più aderente alla Realtà, l'unico davvero in grado di esserne specchio fedele, di riprodurla senza l'inevitabile limite che è proprio del linguaggio verbale, del *logos*. Tuttavia la sua regia è stilisticamente consapevole e dunque interpreta la Realtà alla luce di un'ideologia personale ben definita: tecniche di inquadratura (i primi piani sulla splendida Medea-Callas, lo sguardo in camera di Giasone prima del rapporto erotico, uno sguardo da trionfatore un po' opportunistico, così incommensurabile rispetto alla profondità oblativa di quello femminile), dialoghi, musiche e silenzi obbediscono a una regia sapientissima e convergono sul messaggio fondamentale del film.

Distaccandosi dalla tragedia di Euripide, che resta comunque il modello di riferimento (Pasolini ne trae parte delle battute dei personaggi, citando alla lettera il testo greco), il film si apre sull'antefatto, con Giasone bambino, salvato, allevato, educato dal Centauro, che è la figura più autobiografica del film, quella che più incarna ed esprime l'ideologia del regista, il suo punto di vista sulla vicenda che si viene raccontando. I passaggi rivelatori, quelli in cui lo spettatore riceve in mano la chiave per leggere e comprendere quanto si sta svolgendo, sono proprio quelli in cui Giasone ascolta gli insegnamenti del Centauro, suo Padre-Maestro (collocati al principio e a metà del film): a un certo punto si dice anche esplicitamente che il Padre-Maestro rappresenta la proiezione mitica dell'interiorità dello stesso Giasone, in se stessa divisa, fra la componente ancestrale (di cui è Medea il simbolo, ma che è presente allo stato inconscio anche in Giasone) e quella moderna, razionale e consapevole. Sul piano ideologico, il punto fondamentale è proprio questo: il mondo che Giasone vede da bambino è un mondo sacro, in cui tutto è abitato da un Dio, e la natura è soprannaturale, ha un significato che va oltre la sua materialità: «Tutto è sacro», afferma il Centauro. Il mondo che Giasone vede da adulto invece è un mondo sconsecrato, in cui non c'è più traccia della divinità, in cui la materia non ha significati oltre a se stessa e la natura è solo natura. In questa prima parte del film l'antitesi sacro/sconsecrato si percepisce quindi come frutto di un'evoluzione naturale, di una crescita, dall'infanzia all'età adulta, dal mondo mitico a quello razionale, dal primitivo all'evoluto. Tanto che Giasone, ormai uomo, parte per un'impresa politica: deve riappropriarsi del trono che legittimamente gli spetta, usurpato dallo zio Pelia, e per riuscirci deve sottrarre il Vello d'oro al re della Colchide, padre di Medea. Giasone si muove in un'ottica pragmatica, di calcolo: l'ottica del capitalismo borghese (questo, come vedremo, è un altro dei livelli di lettura del film: in chiave politica e sociologica: il mondo pre-industriale, con i suoi valori tradizionali e il suo volto primitivo ma ricco di significati autentici contrapposto al volto nuovo della modernità industriale e capitalistica, aggressiva, conquistatrice e vincente, ma superficiale e priva di valori). La trasformazione attraverso cui passa Medea non ha invece il carattere di un'evoluzione graduale e naturale: è un cambiamento rapido, improvviso e traumatico (reso nel film con il suo svenimento), una «conversione alla rovescia», dal sacro allo sconsecrato, dal mitico al razionale, provocata dall'irruzione di un elemento esterno e straniero. Medea cambia nell'istante in cui vede Giasone, innamorandosene. A questo punto, a sottolineare il mutamento avvenuto, cessa la musica barbarica che commenta le scene ambientate nella Colchide e soprattutto accompagna la presenza di Medea[1] .

L'incontro con l'Altro la fa incontrare con l'Altro che è in lei. Tuttavia non è un incontro positivo: quello che Medea registra e patisce con drammatico disorientamento è piuttosto la perdita della sua identità originaria, la perdita del contatto con il sacro, con la Terra e con il Sole, che ora sono muti per lei, non le parlano più, così come i sassi e l'erba sono solo sassi e erba, non hanno più per lei i significati che avevano prima. È forte il contrasto fra la Medea che nella prima parte del film celebra il rito di fertilità, officinando, lei sacerdotessa regale, il sacrificio umano, sicura, autorevole, forte del suo rappresentare tutta una civiltà di valori e di tradizioni, e la Medea che approdata in Grecia non riconosce più quella stessa natura che prima le era innato riconoscere. Da un articolo che Pasolini scrisse e pubblicò nel '67 si evince chiaramente che il codice di valori di Medea, della Medea «antica», che è lo stesso del Vecchio Centauro (che Giasone vedeva da bambino, ma non più da adulto), è anche quello dell'autore: «ma essere è naturale? No, a me non sembra, anzi, a me sembra che sia portentoso, misterioso e, semmai assolutamente innaturale»[2]. Poi accade che la perdita dell'«antica» identità si compensa nell'acquisto dell'amore: l'oggetto sacro viene sostituito da quello erotico: Medea si perde come «donna antica» ma si ritrova nell'amore fisico per Giasone, abbandonandosi a esso con la stessa totalità con cui prima aveva vissuto il rapporto con il sacro. Per amore di lui tradisce i suoi, ruba il vello (emblema di una santità che sottratta al proprio contesto si svuota e perde anch'essa il suo significato), uccide il fratello per agevolare la fuga degli Argonauti, si lascia portare lontano dalla terra che è sua per arrivare ad un'altra che le è nuova e ostile, si lascia spogliare dei suoi abiti sacerdotali e regali e rivestire di vesti greche. L'amore è sufficiente a compensare il disorientamento e la perdita.

Una nuova crisi la colpisce nel momento in cui l'amore viene tradito, cioè quando Giasone, seguendo una logica di convenienza economica e politica, pianifica nuove nozze con Glauce, figlia del re di Corinto, abbandonando il letto della prima sposa e i due figli avuti da lei. È a questo punto che le parole di un'Ancella consentono a Medea di vedersi per quella che è diventata, un'Altra da sé («sono un'altra creatura ormai. Ho tutto dimenticato. Ciò che era realtà ora non lo è più»), e di riappropriarsi del suo Sé originario. La coscienza razionale della sua «catastrofe spirituale», «del suo disorientamento di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui ha sempre creduto», è il punto di partenza per la sua nuova conversione, per il ritorno a quella dimensione sacra e ancestrale da cui si era separata: «forse hai ragione, sono restata quello che ero: un vaso pieno di un sapere non mio». Medea da vittima passiva della propria vicenda si rovescia in soggetto attivo, la sua intima catastrofe si volge in una catastrofe esterna, che annienterà i suoi nemici. Risuonano le parole profetiche del Centauro, pronunciate nelle prime sequenze della pellicola: «tutto è santo. Ma la santità anzi è una maledizione. Gli dèi che amano al tempo stesso odiano». Il Vecchio Centauro si è risvegliato, ed è inoltre forte della lucida coscienza pragmatica del Centauro Nuovo: Medea, spinta da sentimenti ancestrali, può mettere in atto la sua strategia di vendetta contro gli oltraggi subiti da parte di Giasone e di Creonte, nel nome di Dio e della Giustizia, nel segno della ritrovata comunicazione con il Sole, il padre di suo padre. È mossa dalla «passione» ma si muove «ideologicamente». Riacquista, nella visione profetica, i suoi abiti sacerdotali e regali, riassume la sicurezza dello sguardo e delle decisioni, simula la riconciliazione con il marito e l'accettazione delle sue nuove nozze, fino al tragico epilogo, della morte di Glauce in seguito al suo dono nuziale e dell'uccisione dei figli. È importante osservare l'innovazione che Pasolini qui introduce rispetto al modello euripideo. Nella tragedia classica Glauce muore perché l'abito che Medea le invia è imbevuto di veleno: la ragazza è arsa dal rogo che si sprigiona dal velo e dalle vesti, e con lei il padre che tenta disperatamente di salvarla. Questo è quello che la Medea di Pasolini vede nella sua visione profetica: qui rivivono il mito e il sogno. Ma quello che poi accade nella realtà è molto diverso, molto più realistico. Glauce qui non muore per un veleno ma muore schiacciata dalla sua fragilità nevrotica, che il padre aveva intuito e tentato di arginare condannando Medea all'esilio perpetuo. Parlando a Medea, Creonte le svela infatti il vero motivo della sua decisione: Medea fa paura e deve andarsene non perché barbara, venuta da una terra lontana e straniera, né perché maga, ma perché Glauce, conoscendo la sua sofferenza di donna tradita e umiliata, patisce un dolore altrettanto grande, che le rende insopportabile il pensiero delle nozze con

Giasone. Un passaggio fondamentale è il momento in cui Glauce, indossato l'abito inviato da Medea, si vede riflessa nello specchio: nella sua rivede forse l'immagine di Medea, sposa tradita, e non sopportando il peso della propria colpa fugge fuori dalla reggia e si lancia dalla torre, seguita dal padre. Un doppio suicidio indotto non dalle arti magiche ma dalla finezza psicologica di Medea. Il contrasto fondamentale, l'antitesi sulla quale si costruisce la vicenda, funziona quindi su tre livelli. Il primo, il più evidente, è quello antropologico, che oppone la civiltà greca, «umana», alla «disumana» primitività barbarica. Il contatto fra le due produce non integrazione, ma distruzione nell'una (che reagisce tentando di isolare e poi di rimuovere, con l'esilio o con l'oblio, l'elemento perturbante, facendosi così essa stessa «disumana» e attirando su di sé la vendetta del dio), alienazione nell'altra (Medea divenuta «un'altra creatura», Giasone adulto)[3].

Un altro livello è poi quello psicanalitico: la razionalità di Giasone, l'Ego, che si scontra con l'irrazionalità totalizzante e distruttiva di Medea: l'Es, che rimosso dalla sede legittima, riaffiora violentemente, rivendicando i propri diritti misconosciuti dall'Ego. Infine c'è un livello politico: lo scontro fra l'Occidente moderno, borghese e industrializzato, e il Terzo Mondo, legato a una cultura arcaica e ancestrale, asservito e sfruttato (tema che Pasolini svilupperà in *Petrolio* e negli *Appunti per un'Orestide africana*). L'utopia pasoliniana, quale si esprime nella *Medea*, non si riduce però alla nostalgia dell'arcaico: il film non comunica il desiderio di un ritorno all'«antico», ma insiste piuttosto sulla necessità di una coesistenza dei due mondi, simbolicamente espressa nel momento in cui Giasone, dopo avere abbandonato Medea, proietta all'esterno il conflitto che ha rimosso, la sua percezione profonda di una realtà che la coscienza sceglie di ignorare: egli in realtà ama Medea e ne comprende e compatisce la «catastrofe spirituale». Giasone vede contemporaneamente, l'uno accanto all'altro, i due Centauri della sua formazione: quello Vecchio dell'infanzia e quello Nuovo dell'età adulta, il Sacro e lo Sconsacrato, quello che ormai non può più parlare, perché la sua logica è ormai talmente diversa da quella corrente che le sue parole sarebbero incomprensibili, e quello che invece condivide la logica del mondo attuale, e può, attraverso questa, dare voce ai sentimenti dell'altro. «Ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconsacrata». L'epilogo tragico sta a dichiarare, nell'ultimo confronto fra le due alterità, Giasone e Medea, la loro definitiva separazione: «Niente è più possibile ormai». Il passaggio dal sacro allo sconsacrato, dal primitivo al tecnologico, dal pulsionale al razionale, non può avvenire che a prezzo di una rimozione del primo termine della polarità, ma questa rimozione è un errore (psichico e culturale insieme) che il secondo termine deve pagare a un prezzo di sofferenza molto alto.

Note:

[1] Le musiche di *Medea* (curate da Pasolini con la collaborazione di Elsa Morante) sembrano mantenere la funzione che nella tragedia classica spettava al coro: quella di commento lirico ai fatti narrati.

[2] P. P. PASOLINI, *Essere è naturale?*, 1967, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972 (19812), p. 244. Quasi con le stesse parole all'inizio del film il Centauro si rivolge a Giasone bambino: «Tutto è santo, tutto è santo! Non c'è niente di naturale nella natura [...] Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito [...] Ti sembra che un pezzetto solo non sia innaturale e non sia posseduto da un dio? [...] In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano è nascosto un dio, e se per caso non c'è, ha lasciato lì i segni della sua presenza sacra.»

[3] cfr. P. P. PASOLINI, *Tabella*, 1971, in *Empirismo eretico*, p. 297: «il barbaro non ha bisogno di illusioni per vivere, ossia per esprimersi. Ma dal momento in cui comincia a vivere la realtà come contemplazione [...] e quindi ne inventa la successività e la spazio-temporalità, egli scopre la storia, cioè l'illusione. Di cui da quel momento in poi avrà sempre bisogno, e fonderà quindi su questo, e solo su questo l'inautenticità: l'alienazione prima contadina e poi piccolo-borghese.»