

Regresso e fallimento nel laboratorio pasoliniano da *Il padre selvaggio* a *Medea*

1. LA SVOLTA DEGLI ANNI SESSANTA

A metà degli anni Sessanta, la crisi del neorealismo e dell'idea tradizionale di autore come coscienza civile spinge Pasolini da un lato a rivisitare la tradizione letteraria italiana nelle raccolte *Poesia in forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar*, dall'altro a intraprendere la strada della regia cinematografica che gli permette di rivolgersi ad un pubblico più ampio e di ripensare al suo ruolo di autore nella società. A partire dagli anni Quaranta, in Italia il cinema è visto come un'inesauribile possibilità espressiva, strumento di conoscenza e di riproduzione della realtà e mezzo di comunicazione trasgressivo in grado di sconvolgere il quadro tradizionale delle arti, spingendole a rinnovarsi e a rigenerarsi. La realtà e la rappresentazione dell'altro sono le tematiche che Pasolini enfatizza in quelle che sente come differenze ontologiche tra la rappresentazione scritta e quella visiva: mentre la parola scritta blocca e cristallizza la rappresentazione, la macchina da presa ritrae la realtà così com'è, mettendone in luce gli aspetti contraddittori, penetrando la verità dell'alienazione moderna.

Niente come fare un film costringe a guardare le cose. Lo sguardo di un letterato su un paesaggio, campestre o urbano, può escludere un'infinità di cose, ritagliando dal loro insieme solo quelle che emozionano o servono. Lo sguardo di un regista – su quello stesso paesaggio – non può invece non prendere coscienza – quasi elencandole – di tutte le cose che vi si trovano. Infatti, mentre in un letterato le cose sono destinate a divenire parole, cioè simboli, nell'espressione di un regista le cose restano cose: « segni » del sistema verbale sono dunque simbolici e convenzionali, mentre i segni del sistema cinematografico sono appunto le cose stesse, nella loro materialità e nella loro realtà. Esse divengono, è vero, i « segni », ma sono i « segni », per così dire viventi, di se stesse.¹

Nel delineare questa seconda fase del percorso artistico pasoliniano, Gian Carlo Ferretti, nell'introduzione a *Le belle bandiere*, scrive:

Gli anni dal 1960 al 1965 segnano una fase cruciale nel curriculum di Pier Paolo Pasolini: il passaggio, cioè, dalla stagione che va sotto il segno della raccolta *Le ceneri di Gramsci* (1957), dalla stagione cioè dello scontro attivamente contraddittorio tra « passione » e « ideologia », tra Gramsci e le « viscere », alla esplosione di una crisi profonda della sua tensione razionale e storica, e alla prima formulazione di quel discorso disperato e lucido sul futuro capitalistico, che lo avrebbe accompagnato fino alla morte.²

Anche Paolo Volponi, nel ripercorrere la vita e l'opera di Pasolini, individua negli anni Sessanta una frattura; tuttavia, rispetto a Ferretti, non solo essa viene posticipata nella seconda metà del decennio ma ne viene sottolineata la componente mediatica, ovvero il prevalere del personaggio pubblico Pasolini sulla sua attività di artista.

Cominciarono i dieci anni della vita pubblica di Pasolini, tra il '64 e il '74, durante i quali continuavo a vederlo anche se non più come prima. Lui stesso non studiava più e non lavorava più come

1 P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Milano, Garzanti, 2010, p. 50.

2 G.C. FERRETTI, *Introduzione* in P.P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 7.

prima : non era più il grande poeta, critico e uomo di lettere che veramente poteva improntare di sé la nostra epoca.³

L'accavallamento di date topiche e l'impossibilità di individuare un elemento caratterizzante diventano spie della densità del lavoro pasoliniano di quegli anni : da un lato infatti l'inizio del decennio si apre con due importanti eventi, quali l'esordio alla regia cinematografica – con l'uscita nelle sale di *Accattone* (1961), e il primo viaggio in un paese del "Terzo mondo".

A pochi anni dopo l'esordio, la cinematografia pasoliniana subisce profondi cambiamenti : con *Uccellacci uccellini* (1966), Pasolini abbandona l'impianto neorealistico dei primi film e si serve della macchina da presa per compiere un viaggio di attraversamento dei territori del mito e di riscoperta dei classici, muovendosi con estrema libertà dentro e fuori dalla storia, dal tempo e dallo spazio. In questo secondo momento, l'estremo soggettivismo delle prime sceneggiature è definitivamente soppiantato, ogni originalità viene eliminata a vantaggio della riproposizione di testi noti le cui parole vengono ripetute in maniera testuale nelle sceneggiature : i personaggi non parlano più un linguaggio espressione di vitalismo, ma ripetono letteralmente le parole dei classici.

L'interesse nei confronti del sottoproletariato e la ricerca di nuove *enclave* da opporre al dilagare della società dei consumi spingono l'autore ad uscire dai confini nazionali e ad ambientare i suoi film nella Grecia barbara, nella Palestina precristiana e nell'Oriente esotico :

Poi quando la realtà ha preso a sfuggirti e tu la inseguivi come un aereo che vuol spostarsi con la velocità della terra per rimaner sempre nel sole, hai preso a cercare il proletariato, anzi i poveri e la loro bellezza, fuori dall'Europa, in Asia e in Africa ; e anche in America, purché inorganica negativa floreale.⁴

Nel "Terzo Mondo" Pasolini ritrova pressoché inalterato il processo di rimozione della memoria culturale che aveva osservato e denunciato nei confronti della cultura popolare in Italia nel corso degli anni Cinquanta in un contesto storico, geografico e culturale totalmente estraneo :

I primi anni più importanti della mia vita sono "contadini". Come lo sono nel significato letterale della parola, le mie prove poetiche del periodo "friulano" [...] D'altro canto, il sottoproletariato romano è costituito dalle "frange" contadine rimaste male integrate ai confini della città. Senza mai cessare di abitare a Roma, posso dire che ho vissuto fuori dalla città. Così questo affetto è divenuto man mano ideologia e sono giunto a viaggiare di frequente nei paesi del Terzo Mondo e ad amarli con un amore di irriducibile contadino.⁵

Questa continuità progettuale viene esibita nell'ultimo riquadro dell'*Iconografia ingiallita* dove l'accostamento di un'immagine della chiesa di Casarsa con una fotografia di un gruppo di bambini africani evidenzia gli esiti della ricerca dell'autore dal suo esordio fino all'epilogo.⁶

L'evoluzione del progetto de *Il padre selvaggio* in *Medea* riflette gli sviluppi creativi maturati da Pasolini nella seconda metà degli anni Sessanta così che si assiste non solo ad una accentuazione degli elementi legati alla sfera del regresso ma anche alla ricerca di un fallimento formale.

3 P. VOLPONI, *La figura e l'opera di Pier Paolo Pasolini* in F. FORTINI, *Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Amministrazione provinciale di Pavia, comune di Alessandria, 1977, p. 23.

4 F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 39

5 N. NALDINI, *Pasolini. una vita*, Torino, Einaudi, 1989, p. 250.

6 Cfr. G. SANTATO, « *L'abisso tra corpo e storia* », *Pasolini fra mito, storia e dopostoria* in « Studi Pasoliniani », 1, 2007, pp. 15-36.

2. IL BIENNIO 1968-1969

In una intervista di Lino Peroni del 1968, Pasolini, parlando dei progetti per il futuro dichiara :

Il prossimo film che farò si intitolerà *Appunti per un poema sul « Terzo mondo »* e comprenderà quattro o cinque episodi e uno di questi si svolgerà in Africa e sarà *Il padre selvaggio* ; però non ne sono certo. Può darsi che anziché fare *Il padre selvaggio* faccia un altro film che mi è venuto in mente, sempre però su questa linea, cioè una *Orestide*.⁷

Questa affermazione permette di aprire uno scorcio all'interno del laboratorio dell'artista. Pasolini aveva iniziato a lavorare a *Il padre selvaggio* nel 1963, al ritorno da un lungo viaggio in Yemen, Kenya, Ghana, Nigeria e Guinea ; il progetto tuttavia si era arenato allo stadio di scrittura a causa del blocco dei finanziamenti da parte delle banche e degli istituti di credito, in seguito alla condanna a quattro mesi di reclusione per vilipendio della religione di Stato per il cortometraggio *La ricotta*. La delusione per l'impossibilità di realizzare il progetto viene espressa da Pasolini nella poesia *E l'Africa?*, testimoniando, ancora una volta « i tagli trasversali, il riflettersi della poesia sulla saggistica, della poesia sul teatro, della narrativa sul cinema, del cinema sulla poesia eccetera » :⁸

[...] Egli / uomo pratico, aveva ragione : / avevo speso troppo denaro per raffinatezze inutili, / e, inoltre, avevo toccato suscettibilità di grandi, / innocenti, anche loro, nella loro gloriosa vita privata. / [...] gli sussurrai : « E l'Africa? » / [...] ma in questa grande normalità paterna dei sogni e della vita/ dopotutto, com'è commuoventi, / il mio voler morire, nel sogno, per la delusione d'un rosso e d'un verde perduti!⁹

Nell'intervista a Peroni, rilasciata cinque anni dopo la prima stesura, emerge il primo cambiamento formale de *Il padre selvaggio* da progetto autonomo a una sequenza degli *Appunti per un film sul Terzo mondo*, film a sua volta mai realizzato a causa dei problemi di produzione derivanti dalla sua vastità. L'unico episodio ad essere girato fu proprio quello africano, intitolata *Appunti per un'Orestide africana*, girato tra il 1968 e il 1969 in concomitanza alla produzione di *Medea*.

All'interno di una personale percezione del "Terzo mondo", l'omonima tragedia di Euripide non è che una traccia per Pasolini, il quale dilata la narrazione fino ad inglobare il ciclo mitico in cui essa ha le sue origini : il film si apre con una lunga sequenza in cui l'educazione di Giasone da parte del saggio Centauro si intreccia alla narrazione di un antico rito propiziatorio durante il quale gli abitanti della Colchide, resa da una Cappadocia selvaggia e a tratti lunare, compiono un efferato sacrificio umano, disperdendo le membra della vittima nei campi e cibandosi degli organi interni.

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 nuovo mondo.¹⁰

7 P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 2931-2934.

8 W. SITI, *L'opera rimasta sola*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003, p. 1941.

9 P.P. PASOLINI, *E l'Africa* in *Appendici a « Poesia in forma di rosa »*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1394-1396.

10 *Entretien avec P.* in « Jeune Cinéma », cit. pp. 18-19

Nella seconda parte, il film si accosta al testo euripideo, alla tragedia dell'amore e della vendetta, e Pasolini, nell'amore tra Medea e Giasone, lascia intravedere lo scontro tra le due culture di appartenenza. Il tema dell'incontro con l'altro e le conseguenze che esso genera costituiva il nucleo narrativo anche de *Il padre selvaggio*: l'altro non è soltanto il Maestro bianco di cui si assiste al crollo degli ideali di fronte alla complessa realtà che sta dietro al "rosa d'Africa" ma sono anche i giovani studenti neri nei quali prevale un senso di spaesamento causato sia dall'apprendimento della cultura occidentale che dai rapidi cambiamenti socio-politici conseguenti all'indipendenza del loro Stato.

3. IDENTITÀ NARRATIVA : TESI, ANTITESI, SINTESI?

In entrambe le opere, la narrazione procede attraverso la giustapposizione di tre nuclei narrativi che descrivono una fase del rapporto tra il protagonista e l'alterità e che sono ambientati in tre differenti luoghi.

Il momento iniziale corrisponde alla "tesi", ovvero allo stato originario in cui sia Davidson che Medea vengono rappresentati come parte di una comunità primitiva alla quale si sentono di appartenere e di cui condividono la cultura e i riti.

Ne *Il padre selvaggio*, il narratore onnisciente descrive l'incontro tra il Maestro bianco e gli alunni del liceo di Kado: i ragazzi, abituati ad una educazione di impronta coloniale, accolgono con diffidenza l'interesse che l'insegnante dimostra di avere nei confronti delle loro vissute e sembrano non comprendere l'importante passaggio politico, sociale e culturale avvenuto nel loro paese.

Ma i suoi ragazzi sembrano rifiutarsi a una simile specie di discorso: a un tono di amicizia così improvvisa.

Con le sue domande un po' indiscrete (e troppo emozionate) ai ragazzi, perché parlino, l'insegnante finisce col cacciarsi in una situazione imbarazzante, senza via d'uscita. I ragazzi non intendono e non sanno rivelare la loro nuda «privacy» a quell'estraneo pieno di aprioristico affetto e interesse per loro.¹¹

Il nuovo metodo educativo si propone di indirizzare gli studenti all'elaborazione di un pensiero libero: il Maestro cerca di instaurare con i nuovi alunni lo stesso rapporto che in Italia aveva con la vecchia classe, senza comprendere a pieno la difficoltà dei ragazzi nel giudicare la realtà a cui appartengono. Il narratore analizza il senso di smarrimento provato da Davidson durante lo svolgimento del compito; egli *non sa* cosa scrivere, perché la descrizione della realtà comporta una oggettività, uno "straniamento" che egli, in quanto membro di una comunità, non ha mai provato:

Davidson è seduto, coi suoi poveri occhi sgomenti, sul lettuccio della sua camerata. Lo guardano il padre e la madre, con le loro narici e i loro denti da bestie, dalla fotografia in capo al letto: dalle loro boscaglie, dalla piazza del loro villaggio, con gli stores, i ragazzetti ridenti. Ha il quaderno sulle ginocchia. E vuole scrivere. Ma non sa cosa scrivere, perché non sa quali sono i suoi sentimenti, a proposito del suo villaggio, rispetto alla cultura che glieli richiede.¹²

In *Medea*, il senso di appartenenza alla comunità si configura come un rapporto sacro che si crea tra il singolo e la collettività: la liturgia del rito religioso scandisce non soltanto la vita privata ma anche quella comunitaria; solo una visione sacra condivisa rende un semplice albero l'axis mundi, una pelle d'animale un "vello d'oro", un brutale omicidio un

11 P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, p. 268.

12 Ivi, p. 276.

sacrificio sacro : il potere della parola mitica necessita quindi non del *logos*, di un atto verbale, ma bensì di una suggestione universalmente accettata.

L'Albero è il Centro, l'axis mundi, che ripete in piccolo, nella Colchide, l'archetipo iniziale della fondazione del mondo. Questo risulta da una preghiera cantata in coro dalle donne guidate da Medea, inginocchiate intorno all'Albero – Centro della loro città. Intorno il popolo, i dignitari, ecc.¹³

Questo stato iniziale subisce una evoluzione attraverso l'incontro con *l'altro* (Giasone e il Maestro Bianco), il quale, in entrambi i casi, si configura come espressione di una cultura occidentale e borghese.

All'interno de *Il padre selvaggio*, il Maestro costituisce un elemento di forte contraddittorietà in quanto se da un lato egli cerca di far prendere coscienza ai propri studenti del loro ruolo all'interno del proprio paese, dall'altro, attraverso l'insegnamento di valori e ideali occidentali, i ragazzi neri vengono privati della loro identità originaria. La critica mossa al Maestro dal narratore nasce dalla non consapevolezza e dalla leggerezza con cui egli esporta il "modello occidentale", come se esso venisse considerato "migliore" e adatto ad essere applicato a qualsiasi realtà :

E ora non trova di meglio da fare che scoprire ai suoi scolari i suoi « problemi », la difficoltà del suo rapporto con loro : non dà nulla dell'Africa se non ciò che ha letto nei libri, non sa nulla di loro, delle loro famiglie, della loro mentalità ; nulla, nulla.¹⁴

Giasone, proprio come gli alunni di Kado, subisce un processo di "sconsacrazione" della realtà : la figura del Centauro è un'immagine onirica simbolo del blocco parentale ; all'inizio, Giasone bambino vede nel Centauro un animale favoloso, pieno di poesia, poi poco a poco, con l'età adulta il Centauro diventa razionale e saggio, ovvero un uomo, proprio come Giasone.

In realtà, il Centauro era sempre stato una « soggettiva » di Giasone. Anche ora sono gli occhi di Giasone (gli occhi opachi e penetranti di un giovane di vent'anni, alto come un levriero) che guardano ; e « come visto da lui », il Centauro è un uomo, un semplice uomo, che ha perso le sue forme favolose.

Quel fatale approdo alla razionalità e al realismo, implica una piega diversa dell'educazione del Centauro al giovane Giasone : egli comincia a razionalizzare a sconsacrare, quindi, tutto ciò che aveva dato prima come ontologico e sacro.¹⁵

Uno dei punti di maggior originalità del testo pasoliniano rispetto a quello euripideo e a quello delle altre *Medee* novecentesche è costituito proprio da questa lunga digressione iniziale nella quale la narrazione della crescita di Giasone si intreccia con la documentazione dei riti della Colchide, mettendo in evidenza la polarità delle due culture, espressa anche attraverso la contrapposizione tra la parola e il silenzio : l'educazione di Chirone si basa sul *logos* mentre il sacrificio umano officiato da Medea è narrato in un silenzio sacrale contrappuntato solo da una musica barbarica.¹⁶

13 Ivi, p.1214.

14 Ivi, p.268.

15 Ivi, p. 1211.

16 « Il film [...] provocò, alla sua comparsa nel 1970, una serie di reazioni negative in una certa critica militante, ossessionata dal dogma dell'impegno civile : si parlò quindi di involuzione estetizzante, di gusto arcaicistico, di tentazione spettacolare [...] In realtà *Medea* rappresenta, con coerenza assoluta, il punto di arrivo dell'itinerario antico di Pasolini [...] questo film segna l'approdo di una costante profondamente radicata in tutto l'universo pasoliniano, che possiamo sintetizzare con la formula della sfiducia nel logos » M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007, p. 103.

In entrambe le sceneggiature, oltre al canovaccio del racconto e ai dialoghi tra i personaggi, sono presenti degli appunti in cui il regista indica gli elementi essenziali che dovrebbero caratterizzare le ambientazioni: i riferimenti, quasi esclusivamente inerenti al paesaggio esterno, alludono a luoghi ancestrali in cui prevale il colore rosa che, come ha evidenziato Stefania Vannucci, rappresenta per Pasolini « qualcosa di sereno, si può dire che sia l'unico colore che ogni volta che viene utilizzato spande intorno a sé l'idea della bellezza »¹⁷.

Cortili, baracche e dormitori. La scuola di Kado è anche una specie di misero « College ». Gli interni – venuti dalle tribù lontane – vi alloggiano, a pensione. L'insegnante va in cerca di Davidson: attraverso quei cortili rossicci... le mortuarie ombrelle di manghi... [...] Davidson è seduto laggiù, dove uno spiazzo della scuola finisce con una specie di boscaglia, torva splendida, ma infecunda.¹⁸

Poi ricade il silenzio, il rosa, il rosa dell'Africa, nel suo sole senza significato, puro immemore fuoco, che però, ora, ha in sé, nella sua funebre coltre che sa di stallatico di belve, una presenza nuova e così familiare... Un cadavere.¹⁹

Nella Colchide *lunare* – così diversa dalla terra di Giasone, che è piatta, malinconica e realistica – tra i folti calanchi, le rupi mostruose, le terrazze labirintiche – dove se qualche praticello arato o coltivato a frutteto c'è, è come un sublime miracolo – si celebra un rito.²⁰

La situazione iniziale in cui il protagonista si sente in armonia con la propria comunità viene turbata dall'incontro con l'*altro*, che paradossalmente è rappresentato dall'elemento occidentale: in questa seconda fase, l'"antitesi", Davidson e Medea, perdono l'originaria armonia con il loro mondo e lo abbandonano.

Ne *Il padre selvaggio*, questo passaggio si snoda in due momenti cruciali, ovvero la scrittura del primo tema da parte di Davidson e il ritorno alla tribù.

L'atto della scrittura si configura come un'operazione "occidentale" che si oppone alla cultura tribale in cui emozioni e pensieri vengono espressi dalla danza e dalla musica. Dopo questo episodio, Davidson, le cui riflessioni venivano espresse dal narratore onnisciente, inizia a parlare: parola e scrittura si configurano quindi come due operazioni fortemente connesse alla base della cultura europea.

L'insegnante fa leggere ad alta voce i temi [...] Per primo è Davidson [...] Con allegria contadina, con gentile rozzezza, con animo di poeta – Davidson ha scritto la sua gente, sua madre, i suoi fratelli, i riti, le superstizioni, le danze... la caccia alle belve... il leone...²¹

Tuttavia Davidson sembra prendere consapevolezza del profondo cambiamento avvenuto in lui soltanto al ritorno nella propria tribù: in un primo momento il ragazzo, guardando la giungla natia, stenta a riconoscerla, la vede « per la prima volta » perché i suoi occhi, così come la sua mente, ora percepiscono la realtà attraverso un *altro* punto; in seguito, il senso di straniamento si fa sempre più forte fino a rendere il ragazzo incapace di condividere con la sua famiglia i rituali sacri in quanto giudicati "barbari":

A un tratto – senza nessuna ragione – si accorge di qualcosa: *vede*, per la prima volta, la foresta del suo villaggio natale, che tante volte aveva vista, certo, nella sua infanzia. È una scoperta che egli fa (guidato, forse, dalla coscienza che ne aveva preso col suo tema poetico a scuola...) e si incanta a

17 S. VANNUCCI, *Pier Paolo Pasolini. Il colore della poesia*, 1985, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma, p. 33.

18 P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, p. 270.

19 Ivi, p. 288.

20 Ivi, p. 1212.

21 Ivi, pp. 276-277.

guardare davanti a sé... Non è che un'immagine qualsiasi dell'interno dell'Africa : col suo fondo rosa, su cui si disegnano i capricciosi e funerei profili degli alberi equatoriali.²²

Essi compiono un loro assurdo rito – una danza per la vittoria, o una propiziazione agli dèi per le nuove battaglie : e nell'esaltazione di quell'atto religioso, nell'esaltazione pazza dell'anima arcaica, dominano le forze oscure e potenti dello spirito. Davidson ne è sempre più coinvolto, anche se vi assiste ai margini, come un europeo, un estraneo.²³

In *Medea* invece questo processo è inverso così che è la consapevolezza della perdita del sacro che porta la donna a fuggire con Giasone e non l'allontanamento dalla Colchide a generare una riflessione : dopo aver visto l'eroe greco in sogno, Medea, per la prima volta, si reca da sola a pregare ma il vello le appare al suo stato naturale di semplice pelle d'animale ; anche la musica barbara, che in precedenza l'aveva sempre accompagnata, tace.

Medea si muove, osservando introno tutte le cose che aveva avuto per lei un così grande, profondo, vitale significato. Esse non rispondono al suo sguardo. Sono come riprecipitate indietro, nell'insignificante : sono cose morte.²⁴

Dalla consapevolezza del nuovo stato di cose, scaturisce il passaggio dalla “tesi” all'“antitesi” che si compone, proprio come ne *Il padre selvaggio*, di due episodi, ovvero l'assassinio di Apsirto, che richiama il massacro dei soldati ONU da parte della tribù di Davidson, e la vestizione di Medea con il peplo.

Medea, per facilitare la fuga degli Argonauti, assassina il fratello e ne smembra il cadavere, un gesto che nella sua esecuzione ricorda quello del rito rappresentato all'inizio del film, ma che, non condividendone le motivazioni sacre e liturgiche, si configura solo con un cruento omicidio :

Medea, sul carro, in cora, allora uccide Apsirto, ne fa a pezzi il corpo, e getta a uno a uno (per prima la testa) i pezzi smembrati sulla polvere.²⁵

Un'altra scena chiave, presente nel film ma non nella sceneggiatura, è l'arrivo di Medea a Jolco dove viene spogliata delle sue vesti di sacerdotessa barbara e vestita con il tradizionale abito greco.

Cosa cerca, in quella terra sconosciuta? Cerca il « sacro » che ha abbandonato nella Colchide, e il cui sentimento è cessato di colpo con l'apparizione « carnale » di Giasone.²⁶

Nella terza e ultima parte dei due progetti, Medea e Davidson, divenuti ormai « vasi ricolmi di un sapere »²⁷ altrui cercano di conciliare la nuova cultura con la propria natura ; l'impossibilità di questa coesistenza è sottolineata in entrambi i casi da un finale sospeso.

Davidson, tornato al college per il nuovo anno scolastico, partecipa alle attività studentesche ma senza sentirsi parte di quel gruppo. Tormentato dalle allucinazioni, egli troverà una sorta di pace nella scrittura di poesie, che gli permette di conciliare il *logos* occidentale all'irrazionalità e alla animalità della natura africana.

– Tu nel tuo villaggio, con tuo padre, coi tuoi fratelli, hai dimenticato tradito te stesso, l'unico vero Davidson sull'Africa e sulla terra! [...] Hai dimenticato di essere un uomo moderno, civile [...] sei tornato indietro nei secoli, hai ceduto.²⁸

22 Ivi, p. 292.

23 Ivi, p. 294.

24 Ivi, p. 1227.

25 Ivi, p. 1231.

26 Ivi, p. 1235.

27 Ivi, p. 1281.

Col foglio della poesia tra le mani, l'insegnante, uscito dall'aula, corre a cercare Davidson. La sua voce interiore esulta : – È bellissima, bellissima, gli dirò, che è così bella, e cosa una poesia, e povero Davidson, povero poeta, e cosa gli è costato diventarlo... Gliela farò pubblicare, sì, in una rivista europea... è bellissima Davidson, è bellissima..²⁹

La poeticità di Davidson si configura quindi come una espressione dell'universo tribale, resa possibile dall'incontro tra *logos* e irrazionalità : la poesia del ragazzo non potrebbe esistere senza la copresenza di due fattori opposti, ovvero da un lato l'elemento "primordiale", derivante dal suo essere africano, dall'altro la consapevolezza della propria natura e la capacità di guardare il proprio mondo "dal di fuori", processi questi ultimi innescati dall'incontro con il Maestro bianco.

La narrazione del dramma di Medea si snoda attraverso tre scene che costituiscono una sorta di *tricolon* in *climax*.

La prima corrisponde all'incontro di Giasone adulto con i due Centauri, ovvero l'animale fantastico e l'uomo, la cui contemporanea presenza in scena simboleggia il dissidio insanabile esistente tra i due mondi :

Si volta, e, nell'ombra magica del porticato, vede il Centauro : proprio il Centauro della sua infanzia, metà uomo e metà cavallo [...] Giasone guarda meglio davanti a sé : e infatti è vero : è giusto usare il plurale : i Centauri sono due : accanto al Centauro dell'infanzia, metà uomo e metà cavallo, c'è il Centauro dell'età adulta, un uomo normale. [...]

GIASONE : Ma io ho conosciuto un *solo* Centauro...

CENTAURO : No : ne hai conosciuti due : uno sacro, quando eri bambino, uno sconosciuto, quando sei divenuto adulto. Ma ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconosciuta. Ed eccoci qua, uno a fianco all'altro!³⁰

La seconda si identifica con la ripetizione, leggermente variata, di una lunga porzione della storia, in cui si narra la vendetta di Medea. Si affiancano così due visioni, quella magica in cui attraverso una visione onirica di Medea assistiamo all'uccisione di Glauce tramite il fuoco scaturito dai doni avvelenati ; e quella moderna e borghese che culmina nel suicidio di Creonte e della figlia.³¹

(Rispetto al racconto di Euripide, c'è la variante che Glauce corre, in fiamme, fuori dalla reggia, ne attraversa il cortile, esce oltre le mura di cinta, e va a finire di bruciare, col padre, all'altezza della casa di Medea, che dunque guarda la scena.)³²

« Glauce arriva in cima alla torre, e senza un attimo di esitazione, scavalca il basso parapetto tra le colonnine bianche, e si butta nel vuoto [...] Creonte giunge in cima alla torre, vede la figlia morta, là in fondo ; e, coprendosi le mani e urlando, anch'egli si lascia cadere. »³³

Infine, la terza corrisponde al finale che, insieme all'inizio del film, corrisponde il momento di maggior distacco di Pasolini dalla *Medea* di Euripide e dalle sue riscritture novecentesche.

28 Ivi, p. 309.

29 Ivi, p. 313.

30 Ivi, p. 1244-45.

31 « Una variante ispirata direttamente dal dramma *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro, dove la ragazza si lancia da una torre perché sconvolta dalla folla che va ad assalire Medea, colpevole di aver solo tentato l'assassinio di Glauce. Tanto Alvaro quanto Pasolini eliminano da questa figura i tratti di rivale, giocando invece sull'identificazione fra le due donne », M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007, p. 110.

32 Ivi, p. 1262.

33 Ivi, pp. 1267-68.

A questo proposito è bene sottolineare come fra il dramma greco e la letteratura del Novecento si sia stabilito un rapporto intertestuale particolarmente profondo: sparita ormai del tutto ogni ipotesi classicistica e ogni atteggiamento imitativo, viene a crearsi una dialettica complessa fra testo e modello, una dialettica arricchita grazie all'interferenza con altre scienze che reinterpretano l'antico (la psicanalisi, l'antropologia) e con altri *medium* artistici (il cinema). Data la sua illimitata libertà creativa, l'artista novecentesco tende spesso a riplasmare direttamente il mito, scavalcando il testo antico, o istituendo comunque con quest'ultimo un dialogo alla pari: il mito diventa così l'equivalente di un tema letterario.

Albrecht Dihle ha individuato tre elementi base attraverso cui i vari artisti che hanno narrato e rinarrato la storia di Medea e motivato l'atto abnorme dell'infanticidio: la Medea innamorata, la Medea demoniaca (il carattere sovranaturale della magia); e infine la Medea barbara, e quindi la sua condizione di straniera. La vera e propria esplosione di nuove Medee che si è avuta nel Novecento sembra incentrarsi sul nucleo tematico della barbara, che si incrocia con alcuni momenti fondamentali della cultura contemporanea, ovvero il contrasto fra etnocentrismo e relativismo culturale e il recente dibattito postcoloniale.

Pasolini sembra inserirsi pienamente in questo filone di rappresentazione, pur spiccando una rappresentazione originale che, come detto in precedenza, si concretizza soprattutto nella parte iniziale e in quella finale: nella tragedia classica, la salvezza di Medea è legata alla figura di Egeo, personaggio che Pasolini ha eliminato, secondo una tendenza comune nelle *Medee* novecentesche (Jahn, Lenormand, Anouilh); tuttavia in Pasolini non si arriva né al trionfo positivo di Euripide né alla soluzione negativa del suicidio di Medea circondata dal fuoco delle rappresentazioni novecentesche, ma ad una fine sospesa, in linea con la poetica del "fallimento" che compare nell'opera pasoliniana a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, come reazione all'estetica del piacere e dell'"accattivante" propugnata dall'edonismo di massa.

Il confronto delle diverse redazioni di *Medea* mette in rilievo una profonda riscrittura della scena finale in cui è la "sospensione" viene ricercata in maniera quasi ossessiva:

[1.]

MEDEA: No, non insistere, è inutile! Niente è più possibile, ormai.

Giasone guarda atterrito in alto: l'incendio ha ormai divorato la casa: che alle ultime parole di Medea, crolla, fiutando le fiamme fino al cielo.

Ora davanti a sé Giasone non ha che un rogo senza forma.

Dopo un lungo silenzio, rotto solo dal crepitio atroce dell'incendio, e dal pianto, dietro, delle vecchie serve e del ragazzo, si guarda intorno, prima la rocca, lassù alle sue spalle, inattingibile nel silenzio mattutino, poi il rogo davanti a lui.

98. ROCCA CORINTO.

Esterno. Giorno.

Giasone guarda ancora intorno: poi alza impercettibilmente le spalle, volta le spalle al rogo e alla rocca, e si allontana giù, per la china del colle, perdendosi verso il suo nuovo destino.³⁴

[2.]

MEDEA: No, non insistere, è inutile! Niente è più possibile, ormai.

34 Ivi, p. 1272.

FINE.³⁵

In entrambe le opere, viene quindi descritto il conflitto tra cultura arcaica e cultura moderna, senza che la prima, irrimediabilmente perdente, trionfi, ma senza che la seconda venga demonizzata, mostrando l'unilateralità ingenua di una società che crede di aver superato il sacro e di aver controllato le passioni: Davidson e Medea subiscono una *mutazione antropologica* e Pasolini li innalza a paradigmi dell'origine dell'alienazione borghese; processo che, con l'uccisione da parte di Medea dei suoi figli, gli unici portatori del gene barbaro, appare irrefrenabile.

4. CONCLUSIONE

La prevalenza della contraddizione e la mancata realizzazione di una sintesi degli opposti è stata motivata da Pasolini stesso nell'intervista, intitolata *Il sogno del centauro*, rilasciata a Jean Duflot, nella quale si legge:

Da cosa nasce la "speranza"?, quella della prassi marxista e quella della pragmatica borghese? Nasce da una comune matrice: Hegel. Io sono contro Hegel (esistenzialmente – empirico eretico). Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mai dialettica non è più ternaria ma binaria. Ci sono solo opposizioni inconciliabili. [102]

L'esperienza diretta della realtà ha portato l'autore a formulare una concezione della stessa diversa da quella normalmente canonizzata: alla dialettica hegeliana Pasolini oppone una compresenza di forze opposte, paragonabile ad un *kipfbild*, ovvero ad una figura bi-stabile che oscilla tra due distinti aspetti senza che tra essi vi sia una mediazione o una sintesi.³⁶

Per descrivere il laboratorio sociale dell'Italia del miracolo economico, Pasolini si serve di figure paradigmatiche in grado di rappresentare i cambiamenti profondi che i rapidi processi di modernizzazione provocano: sia Davidson che Medea diventano allegorie delle trasformazioni che hanno coinvolto, nei decenni del *boom*, le realtà periferiche dell'Italia, divisi tra la necessità di cambiare la propria forma adattandola al nuovo *kosmos* e il desiderio di non perdere la propria identità così che l'unica trasformazione possibile è quella subita.

Nel passaggio dal racconto di uomini a quello di eroi, Pasolini attua delle modifiche profonde al testo le quali possono essere interpretate secondo le coordinate del regresso e del fallimento. In primo luogo, la scelta di intersecare il racconto de *Il padre selvaggio* con la tragedia euripidea può essere interpretata come una conseguenza della perdita di autorevolezza della voce dell'intellettuale all'interno della società dei consumi: l'autore non si limita a riproporre un testo del canone occidentale ma lo modifica in profondità, adattandolo alla propria poetica; la riscrittura del mito classico diventa per Pasolini un modo per raccontare, in un'altra veste, il suo tempo.

Nei miei film storici io non ho mai avuto l'ambizione di rappresentare un tempo che non c'è più: se ho tentato di farlo, l'ho fatto attraverso l'analogia, cioè rappresentando un tempo moderno in qualche modo analogo a quello passato. Ci sono ancora dei luoghi del Terzo Mondo dove si fanno dei sacrifici umani: e ci sono tragedie dell'inadattabilità di una persona del Terzo Mondo al mondo

³⁵ Ivi, p. 1288.

³⁶ Per approfondimenti, Cfr. M. GRAGNOLATI, *Multistable figures in Pasolini's Appunti per un'Orestide Afriacana* in [a cura di] L. Di Blasi, M. Gragnolati, C.F. Holzhey, *The scandal of self-contradiction*, Vienna-Berlino, Verlag Turia-Kant, 2012, pp. 119-134.

moderno : è questo persistere del passato nel presente che si può rappresentare oggettivamente. Il passato diviene un metafora del presente.³⁷

L'operazione di inserimento della contemporaneità nel mondo classico comporta quindi una regressione spazio-temporale che però non altera la dialettica arcaico-moderno ma anzi spinge l'autore a caratterizzare il personaggio secondo un'ottica sempre più *queer*.³⁸ Rispetto a Davidson il cui elemento di alterità va ricercato non nella sua natura – egli infatti, in quanto ragazzo nero, è perfettamente inserito nel contesto africano – quanto piuttosto negli occhi dello spettatore occidentale, Medea non solo è barbara ma è anche donna e maga : una volta giunta in Grecia, ella è costretta a vivere al di fuori delle mura di Corinto proprio a causa di quegli elementi che in patria le conferivano uno statuto di privilegio, ovvero da un lato la nobiltà di nascita, dall'altro la sua predisposizione al soprannaturale, infine l'essere donna in un contesto in cui il trapasso da società matriarcale a patriarcale non è ancora stato completato. Nel nuovo mondo, il linguaggio magico di Medea legato al valore evocativo della parola e alla gestualità sacra non può essere capito dal potere forte, rappresentato da Creonte, mentre invece resiste un margine di possibilità di comprensione e di dialogo con le altre figure subalterne : nel suo confino, Medea vive in un ambiente esclusivamente femminile e proprio le sue ancelle, come nella tragedia di Euripide, adempiono alla funzione del coro. Il ruolo della donna all'interno della nuova società è rappresentato anche da Glauce la quale pur essendo figlia del re e futura sposa di Giasone è per di più silente e anch'essa relegata ad un contesto tutto femminile così che il compito di mediare e di dar voce ai suoi pensieri è affidato alla serva più anziana. Inoltre è opportuno sottolineare come la vendetta di Medea sia innescata dalla decisione di Giasone di prendere una nuova moglie, secondo una visione utilitaristica dell'amore e del matrimonio.³⁹

Il passaggio da un personaggio maschile ad uno femminile consente quindi a Pasolini di spingere lo spettatore a riflettere sui cambiamenti di ruolo che la società impone : nel mondo greco, pur essendo più moderno e “progredito” rispetto a quello barbaro, la donna ha perso la facoltà di autodeterminazione e il suo destino è rimesso nelle mani delle figure maschili che la circondano ; attraverso questa rappresentazione l'artista sembra voler mettere in discussione i diritti acquisiti dalla donna negli anni Sessanta, insinuando il dubbio che essi siano non uno strumento di libertà quanto piuttosto un mezzo per adeguare la persona ai *diktat* del mercato in contrasto con la propria natura. L'atto estremo di Medea di assassinio dei propri figli diventa quindi un gesto *in accordo* con la natura e *contro* l'omologazione imposta dalla società : se nel finale de *Il padre selvaggio*, Davidson, attraverso la poesia, poteva ancora esprimere la sua mancata integrazione, la conclusione di *Medea* segnala invece un triplice fallimento, quello di Medea, dei suoi figli e dell'artista, frutto di una incapacità di evolversi e di adattarsi al nuovo *kosmos*.

Tuttavia al fallimento Pasolini lega la speranza per l'uomo di potersi ancora sottrarre al potere neocapitalistico e di configurarsi quindi come una voce fuori dal coro, come quella

37 P.P. PASOLINI, *Il sentimento della storia* in « Cinema Nuovo », n. 205, 1970, p. 173.

38 Per un approfondimento sulle tematiche *queer* in Pasolini : Cfr. [a cura di] N. NALDINI, *Pier Paolo Pasolini. Convegno di studi*, Vol. 1, Pordenone, Provincia di Pordenone, 1997 ; M.A. MALAGRECA, *Queer Italy. Context, Antecedents and Representation*, New York, 2007, pp. 189 - 235

39 Cfr. A. DEUBER-MANKOWSKY, *Cinematographic aesthetics as subversion of moral reason in Pasolini's Medea* in [a cura di] L. Di Blasi, M. Gragnolati, C.F. Holzhey, *The scandal of self-contradiction*, Vienna-Berlino, Verlag Turia-Kant, 2012, pp. 255-266. In particolare Cfr. p. 256 : « [Pasolini] does not create an opposition between the world of patriarchal reason [...] He shows that this opposition [...] is itself the product of historical conception which [...] ated the emergence from self-incurred tutelage with the rationalization of sensuality and sexuality ».

di Medea che ha preferito il ruolo di reietta anziché negare i propri tratti peculiari ed entrare a far parte della comunità femminile di Corinto.

Nella sua fase creativa successiva, Pasolini abbandonerà l'idea di cinema aristocratico che derivava dalla riproposizione dei classici, tuttavia l'operazione di riscrittura del canone occidentale non verrà abbandonata così come la ricerca, sempre più disperata, di un barlume di barbaro attraverso il quale restituire allo spettatore quanto egli ha perso nel passaggio alla società dei consumi.

Federica Ditadi
(Università di Padova)