

LA 'MEDEA' DI PASOLINI: UN FILM D'OPPOSIZIONE.

di Domenico Palumbo

IL CAPITALISMO È FASCISMO

Nella trasmissione televisiva *Pasolini e il pubblico* andata in onda il 28 gennaio 1970¹, Pier Paolo Pasolini spiega le peculiarità della sua opera cinematografica e individua due fasi distinte della sua attività: la prima di film «nazionalpopolari» nella concezione gramsciana del termine, cioè «segnati dalla visione di una cultura responsabile del cambiamento della società» (*Accattone, il Vangelo secondo Matteo, La ricotta e Edipo re*); la seconda fase di film che, guardando alla trasformazione della cultura italiana, la quale da agraria si era trasformata in «neocapitalista», sono un atto di protesta, «un atto di democrazia»².

La poetica pasoliniana è tutta incentrata sull'ossimoro³ di Fortiniana memoria, dove gli opposti coesistono in tutta la loro incongruenza possibile; in questo scenario si innesta la riflessione pasoliniana sul Potere. Opposto ad esso, l'individuo: laddove Marx denunciava il cambiamento del corpo operato dal Potere, la sua oggettificazione e mercificazione, Pasolini va oltre: il Potere cambia anche lo spirito dell'individuo. In Italia il Potere abbandonando i tratti autoritari e anarchici del fascismo, si è presentato come economia capitalista, la quale ha realmente cambiato l'animo degli italiani: nella trasmissione *Io e...* del 7 febbraio 1974⁴ nel commentare la forma della città di Sabaudia, Pasolini rimarca il concetto:

¹ Prodotto nell'ambito della rubrica 'Cinema 70'. Versione in streaming: <http://www.teche.rai.it/2015/04/pierpaolo-pasolini-prima-e-seconda-fase-cinematografica/>

² Ibidem

³ «L'ossimoro si pone al centro di un gruppo di figure che qualifica il testo come luogo di opposizioni, sempre sul punto di unificarsi e mai conciliate» in W. SITI, *Spostamento e sperimentalismo*, in *Il neorealismo della poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1980, p. 212

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=e6ki-p1eW2o>

«quella acculturazione, quella omologazione che il fascismo non è riuscito assolutamente ad ottenere, il potere di oggi - cioè il potere della società dei consumi - invece riesce ad ottenere perfettamente».

Come? «togliendo realtà ai vari modi di essere uomini che l'Italia ha prodotto in modo storicamente molto differenziato»⁵. Da cui l'eguaglianza: «il vero fascismo è proprio questo potere della civiltà dei consumi»⁶.

LA DIALETTICA

Marx aveva criticato l'idea hegeliana della dialettica: la rende «materialistica», non più dunque un «movimento del pensiero» ma il movimento stesso del reale, il movimento della storia. Con Marx, la dialettica si stacca dalla sfera speculativa e diventa uno strumento di conoscenza della realtà nel suo movimento reale. Gramsci, credendo che la dialettica permetta di ricomporre la frattura fra filosofia e politica, critica Croce, il quale nella Logica aveva sostenuto che gli opposti si muovono soltanto all'interno di ciascuna forma data ("distinta" dalle altre): notando che tra i due distinti è ammessa soltanto una relazione fissa che esclude il rapporto inverso (per esempio il bello nel vero, l'utile nel bene ma non l'inverso), Gramsci parla di una «soluzione puramente verbale». E ritorna alla dialettica distinguendo in essa due sensi: «l'azione reciproca» e il «processo per tesi antitesi e sintesi». «Azione reciproca» significa che fra due realtà sussiste una relazione bilaterale, per cui l'una, trasformando l'altra, trasforma anche se stessa: con il lavoro, per esempio, l'uomo modifica la natura che, reciprocamente, lo modifica. Il «processo dialettico» implica invece l'idea di negazione. Quando due modi di produzione si susseguono non interagiscono, ma si negano: la società

⁵ Ivi

⁶ Corriere della Sera, 9 dicembre 1973

borghese è, in questo senso, l'antitesi, la negazione, della società feudale e non deriva da un «sovvertimento» di questa.

Tale distinzione è già in Engels che aveva individuato le 3 leggi in cui si riassume la dialettica: conversione della qualità in quantità e viceversa; compenetrazione degli opposti; negazione della negazione. Se Sartre dimostra l'incompatibilità della seconda legge con le altre, Bobbio conclude che la compenetrazione degli opposti (azione reciproca) si basa su una staticità, su una insuperabilità degli elementi posti in contrasto, il che presuppone quindi un'irrazionalità irriscattabile.

La conclusione di Bobbio la si trova rappresentata proprio nella *Medea* di Pasolini⁷.

IL CINEMA COME LINGUA

Contro il fascismo che aveva imposto la cancellazione della cultura contadina e del dialetto mediante l'utilizzo esclusivo della lingua nazionale, Pasolini aveva pubblicato le prime poesie in dialetto friulano; contro la società dei consumi, per antifascismo, abbandona la lingua italiana stessa, usando un'altra lingua: il cinema.

A Metz che definisce il cinema «linguaggio»⁸, Pasolini risponde che il cinema è «lingua»: «l'unità minima della lingua cinematografica sono i vari oggetti reali che compongono una inquadratura»: Metz parla di «impressione della realtà» e Pasolini di cinèma⁹ e di realtà tout-court¹⁰. Alla dicotomia 'lingua scritta' - 'lingua

⁷ Per il contributo del pensiero di Bobbio nelle opere di Pasolini si rimanda a: PALUMBO D., 2018

⁸ C. METZ, *Le cinéma: langue ou langage?* in *Communication*, n.4, 1964

⁹ «Possiamo chiamare tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l'immagine cinematografica, col nome 'cinèmi', per analogia appunto a 'fonèmi'» in P.P.PASOLINI, *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 202-203

¹⁰ P.P.PASOLINI, *Empirismo Eretico*, op. cit., p.201

parlata' corrisponde medesima dicotomia nel cinema: 'linguaggio primo dell'azione' - 'lingua scritto/parlata'¹¹.

La realtà tutta è riprodotta dal cinema¹² che dunque non è una tecnica o un linguaggio specifico di una determinata lingua, ma «una lingua a sé stante».¹³ Ciò che il cinema rappresenta non è altro che la scelta e la combinazione delle immagini, prelevate dal «sordo caos delle cose»¹⁴, le quali non sono affatto casuali ma dipendono dalla soggettività del regista, il che conferisce all'opera cinematografica una duplice natura allo stesso tempo oggettiva e soggettiva¹⁵.

È lecito dunque mettere in evidenza quelle scene-segni volute proprio dal regista: che sono le 'citazioni' esplicite (come certi rimandi alla tradizione religiosa per esempio) o implicite (la scelta di un'inquadratura o di un particolare dettaglio): entrambe le possibilità chiamano lo spettatore a quella che Eco chiamava 'cooperazione' interpretativa¹⁶.

LA MEDEA DI PASOLINI

Euripide sceglie di rappresentare Medea quando Atene si appresta alle Guerre del Peloponneso: benché collocata nel tempo mitico per l'esigenza di rispettare la distanza tragica¹⁷, non appaiono dèi; tutta la vicenda è per opera di uomini;

¹¹ P.P.PASOLINI, *Empirismo Eretico*, op. cit., p. 199-200

¹² P.P.PASOLINI, *Battute sul cinema* (1966) in E. MAGRELLI (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 97

¹³ «Poi mi accorsi che non si trattava di una tecnica letteraria, quasi appartenente alla stessa lingua con cui si scrive: ma era, essa stessa, una lingua» in P. P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Roma, 1991, p. 15

¹⁴ *Ibid.*, p. 1.

¹⁵ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1505.

¹⁶ Cfr. U. ECO, *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.

¹⁷ Regola distanza tragica: FRINICO nel 492 a.C. porta a teatro la guerra di Mileto: tale è la reazione degli spettatori per la rievocazione di eventi così recenti che questa tragedia non verrà più rappresentata e si impone ai tragediografi di non portare in scena fatti storici vicini nel tempo.

l'agire di Medea è tutto interiore e inevitabile¹⁸; prima che madre assassina è esule¹⁹: non è un caso che nel dramma greco la sua preoccupazione di trovare un rifugio è prevalente, tanto che nell'incontro con Egeo, Medea insiste perché questi s'impegni con un solenne giuramento a non cacciarla da Atene²⁰. Diversamente in Seneca, dove il 'furor' di Medea è preponderante, tanto che il prologo stesso della tragedia si differenzia da quello euripideo: se quest'ultimo è un soliloquio della nutrice (vv.1-48) seguita da un dialogo col pedagogo (vv.49-95), in Seneca tutto inizia con il monologo di Medea stessa (vv. 1-55). Ennio la chiamerà "errante" a causa dell'amore²¹, Ovidio la rappresenterà lacerata²².

Chi è Medea nella versione di Pasolini?

Medea è

«l'eroina di un mondo sottoproletario, arcaico, religioso. Giasone invece è l'eroe di un mondo razionale, laico, moderno. E il loro amore rappresenta il conflitto tra questi mondi»²³.

IL FILM²⁴

In una intervista radiofonica RAI Pasolini parla della proposta fattagli da Rossellini di produrre la Medea; pur confessando di non aver ancora definito niente, precisa:

¹⁸ «E nessuno ritenga che io sia sciocca e debole, né incapace di iniziativa, ma proprio di carattere opposto, tremenda ai nemici e agli amici benigna. Di siffatte persone assai gloriosa è la vita» in EURIPIDE, *Medea*, vv. 807-810

¹⁹ «Io sono sola al mondo, senza patria, e mio marito m'oltraggia» in EURIPIDE, *Medea*, 247

²⁰ La sua condizione viene efficacemente espressa dal verbo *τολμάω*, la cui valenza semantica è duplice: il significato di «osare» è affiancato infatti all'idea di subire qualcosa di indesiderato. Alla stessa radice di *τολμάω* si riconnette l'aggettivo *τάλαινα* (infelice) che fin dai primi versi viene attribuito a Medea così come *τλήμων* (sventurata).

²¹ «*Nam numquam era errans mea domo efferret pedem Medea animo aegro amore saevo saucia*» in ENNIO, framm. 133

²² La trovata di Ovidio è nella drammatizzazione della scena, con la servitù che nasconde le lagrime e non osa dire alla padrona quel che sta accadendo, e il più piccolo dei figli di Medea che si ferma sulla porta e invita la madre a vedere Giasone, il padre, in testa al corteo, nelle sue vesti dorate. Medea si sente lacerata. «*Ma se potessi sarei più sana, mi trascina una forza nuova contro voglia e la passione mi consiglia una cosa e la mente un'altra. Vedo e approvo il meglio ma seguo il peggio*» in OVIDIO, *Met.*, VII, 18-21

²³ F. FRANCIONE (a cura di), *P.P.P. Sconosciuto*, Alessandria, Falsopiano, 2010, p.239

²⁴ Inizialmente il film doveva intitolarsi "*Le visioni della Medea*"

«l'antefatto non è mai stato raccontato da nessuno e quindi dovrei raccontarlo io, ma siccome non voglio inventare il dialogo, dato che userò il dialogo di Euripide e lo voglio organizzare come ho fatto con il Vangelo, la stessa tecnica, le parti del Vangelo di cui non avevo il testo di Matteo le ho fatte mute, quindi praticamente uso un procedimento stilistico che ho già usato sia nel Vangelo che in Edipo»²⁵.

E a distanza di anni noterà:

«Ho riprodotto in Medea tutti i miei film precedenti. Quanto alla piece di Euripide mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione»²⁶

Anche per questo film Pasolini si avvale di attori non professionisti (ad eccezione dei protagonisti)²⁷: gira gli esterni in luoghi desertici, cristallizzati²⁸; si affida al volto umano e all'inquadratura frontale, alterna musiche e silenzi per comunicare l'interdizione della parola²⁹.

Tra la sceneggiatura iniziale e il film vi sono delle discordanze³⁰, ma perno centrale resta la dualità tra due mondi antitetici, di cui il primo è il mito. Pasolini esplicita:

«Non sono interessato alla dissacrazione: è una moda che detesto, piccoloborghese. Io voglio riconsacrare le cose per quanto possibile, voglio rimitizzarle»³¹

²⁵ RAI, 19 aprile 1969

²⁶ J. HALLIDAY, *Conversazioni con Pasolini*, Parma, Guanda, 1969

²⁷ Pasolini incontrò per la prima volta la Callas il 19 ottobre del 1968, a Parigi: «a volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata la Callas, quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione di lei».

²⁸ Cappadocia; sulle sponde del fiume Chio (Viterbo); Grado; Roma Cinecittà; Pisa.

²⁹ L. MARTELLINI, *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 135

³⁰ Si rimanda alle sezioni successive. Qui è interessante ricordare la poesia che Pasolini scrive alla fine del testo: «l'idea pilota è dunque morta: seppelliamola. / la storia della storia del film sulla regale sottoproletaria è qua, / la storia vera e propria è là: altro rapporto non si dà. / La tensione di 47 anni di vita mi ha svuotato, / posso ormai dire solo le parole che mi costano meno fatica / il messaggio di un malato non conta per la sua bellezza / ma per qualcosa di pratico che riconcilia col sapersi alla fine»ottobre 1969

³¹ J. HALLIDAY, *Conversazioni con Pasolini*, op. cit., p. 30

È in questo modo che usa il mito³²: lo pone in correlazione con il mondo contemporaneo tracciando parallelismi e opposizioni che rivelano innanzitutto la grande modernità dell'antico³³ ma a differenza di Pavese che cerca nella realtà le tracce mnemoniche primordiali che corrispondono al mito, lui porta avanti l'idea che ad esser mitica è la realtà³⁴; da cui l'idea espressa già nelle *Ceneri di Gramsci* (1956): le culture particolari, arcaiche, devono entrare in rapporto dialettico con la cultura dominante³⁵.

LE OPPOSIZIONI

È Pasolini stesso a parlare di opposizioni:

«Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mia dialettica non è più ternaria, ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili»³⁶.

Evidenziamo dunque le opposizioni.

³² *El mito y la mitología no me interesan*, a cura di O. J. Montauban, El Nacional, Caracas, 29 marzo 1970

³³ «[...] il mondo classico - il mito di Giasone e degli Argonauti fra l'altro - è utile a Pasolini per tutta una serie di riferimenti al mondo in cui oggi viviamo» in G. GAMBETTI, *Introduzione a «Medea»*, in P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti 2006, p. 460.

³⁴ Nella *Medea* il Centauro dirà a Giasone: «perché solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico».

³⁵ «Urlo, mi indigno contro la distruzione delle culture particolari, perché [...] vorrei che le culture particolari fossero un contributo, un arricchimento e entrassero in rapporto dialettico con la cultura dominante» [V, 52-54].

³⁶ S. ARECCO, *P.P.P., op. cit.*, p.69

- NATURA E PALAZZO



fig. 1



fig. 2



fig. 3

Nella sceneggiatura Pasolini scrive:

«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»³⁷.

³⁷ P.P.PASOLINI, *Medea*, Garzanti, Milano 1970

Il regno di Medea è rappresentato da grandi territori aperti: nelle scene iniziali, le fotografie panoramiche inquadrano montagne e pianure: lontani sono i campi coltivati (fig.1)

Perfino il palazzo dove risiedono il re, la regina, Medea e il fratello Apsirte non è costruito, piuttosto è una montagna con caverne adibite a stanze; all'opposto Corinto (fig.2) che è il regno del palazzo e della piazza, come ben suggerisce la scelta di Piazza dei Miracoli di Pisa. Quale stadio intermedio troviamo Iolco, il regno del palazzo (fig.3).

Se nelle riprese per Ea si ascoltano le antiche musiche sacre giapponesi e i canti d'amore iraniani, (colonna sonora del film) quali uniche voci umane, indecifrabili, Iolco è il luogo dove le urla delle ancelle del re coesistono al rumore del vento durante la vestizione di Medea.

Corinto invece è il luogo della parola, la quale dice lo scontro: tra Medea e Creonte e soprattutto tra Medea e Giasone.

- RELIGIONE E CULTO



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig.6



fig.7



fig.8



fig.9



fig. 10

La Colchide, regione primitiva, magica e sacrale è un luogo caratterizzato da quella che Heidegger avrebbe chiamato una profonda «fedeltà alla terra» resa da Pasolini attraverso l'insistenza con cui si sofferma sui dettagli dei riti di fertilità (fig.1), ispirati dalla lettura del 'Trattato di storia delle religioni' di Mircea Eliade e del 'Ramo d'oro' di Frazer: in particolare si sofferma sul sacrificio umano che

secondo la sceneggiatura avrebbe dovuto officiare Medea stessa³⁸. Dopo il sacrificio, tutta la scena (muta) si chiude con le parole di Medea: «dà vita al seme e rinasce il seme». Questa circolarità che corrisponde alla ciclicità delle stagioni e dunque alla sua eternità, non solo collima con quanto rivela il Centauro a proposito della resurrezione³⁹, ma trova anche ulteriori riferimenti in certi simboli posti nelle inquadrature: la processione di tutto il popolo che segue il simbolo del Sole (fig.2), il particolare della lancia dei soldati a forma elicoidale (fig.3), la forma circolare in cui appare la vittima sacrificale (fig.4), la figura geometrica del cerchio (fig.5) richiamata nelle decorazioni.

Se in Colchide la religione è misterica, fondata sulla voce della Natura che Medea riesce a sentire, nelle scene su Corinto non v'è traccia della religione. L'unico gesto che compie Giasone richiamando la religione è quello sbeffeggiante di gettare ai piedi del soldato una moneta esclamando: «tieni, prega per noi!» (fig. 6) con un chiaro riferimento a una certa mercificazione del culto religioso; gesto che corrisponde al gettare ai piedi di Pelia il Vello d'oro (fig.7), simbolo «dell'ordine e del potere» e ad esclamare: «e poi se vuoi che ti dica quello che secondo me è la verità, questa pelle di caprone lontano dal suo paese non ha più alcun significato». La verità cui allude Giasone non è più quella unica, mitica, reale, bensì quella frutto di esperienza⁴⁰.

Come centro di queste antitesi, la scena del vello d'oro: esposto come una reliquia, è posto sull'altare sacrificale⁴¹ (fig.7) simile a quello su cui sacrificano il giovane (fig.8): nell'inquadratura si vede un affresco paleocristiano nella volta a sinistra (fig.9), come a sottolineare il richiamo biblico all'idolo.

³⁸ «[...]Il rito celebrato e officiato da Medea, muta, intenta, rapita, sicura di sé e della sua religione, ecc. è un mito solare» cfr. P.P.PASOLINI, *Medea*, Milano, Garzanti, 1970

³⁹ «Ciò che l'uomo scopre con la coltura dei cereali, ciò che ha imparato da questo rapporto, che il seme perde la sua forma sotto terra per poi rinascere»

⁴⁰ Il Centauro nel prologo, rivelandogli il futuro, usa proprio l'espressione «farai esperienza».

⁴¹ Il Centauro nel prologo, raccontando della vicenda mitica, aveva detto che Frisso aveva appunto sacrificato il vello d'oro a Zeus.



fig. 11



fig.12



fig. 13

Riferimenti squisitamente cristiani sono certe inquadrature nel corso del film: ad iniziare dall'immagine dell'agnello (fig.11) che appare subito dopo le parole del Centauro sulla Resurrezione: «infatti non c'è nessun Dio»; a seguire i tre momenti dell'orgia bacchica del popolo - sputi al re, flagellazione del figlio, crocifissione di Medea - (fig.12); infine la scoperta del furto del vello d'oro da parte delle donne (fig.13) le quali hanno alle spalle una parete affrescata con motivi religiosi.

- IL POTERE



fig.1



fig.2



fig.3



fig.4



fig.5

Al sacrificio umano per propiziarsi la fertilità della natura⁴² segue quella che sembra un'orgia bacchica: l'intero popolo balla in maschera sfrenatamente (fig.1). E come nelle *Baccanti* di Euripide tutto l'ordine è sovvertito: il re e la regina vengono coperti di sputi, Apsirte viene frustato, Medea viene crocifissa. Nell'inquadratura si può notare anche l'unica maschera di metallo, che ricalca le maschere teatrali antiche, probabilmente di commedia: è una specie di catarsi collettiva al termine della quale l'ordine è ristabilito (fig.2)

Al contrario, a Iolco il re Pelia, solitario nello stare seduto al suo trono, faccia a faccia con Giasone prima gli promette di restituirgli il regno in cambio del vello d'oro che è «segno della perennità, del potere e dell'ordine» (fig.3); poi, nella stessa inquadratura (fig.4), al suo ritorno rivela: «penso che oggi dovrai fare un'esperienza inaspettata. Comprendere che i re non sempre sono obbligati a mantenere le loro promesse».

Il vero potere è però simboleggiato da re Creonte, a Corinto: il suo elmo è chiaramente romano (fig.5) a simboleggiare l'antitesi perfetta al mondo di

⁴² In analogia al sacrificio presso i Pawnee: «[...] *Le dipinsero poi il corpo per metà in rosso e per metà in nero, la attaccarono ad una specie di forca e la rosolarono per un po' a fuoco lento prima di ucciderla scagliandole addosso delle frecce. [...] Mentre la sua carne era ancora calda, la tagliarono in minuscoli pezzi che misero dentro dei cestini e portarono in un campo di grano nelle vicinanze. Ivi giunti, il capo prese un pezzo di quella carne da uno dei cestini, e ne strizzò una goccia di sangue sui chicchi di grano appena seminati*» in J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma, Newton & Compton, 2006, pp. 489-490

Medea, come lo è già per Corrado Alvaro che ne 'La lunga notte di Medea' porta ai margini la figura di Giasone preferendogli proprio Creonte come antagonista.

- PADRE- MADRE



fig.1



fig.2



fig.3



fig.4



fig.5



fig.6



fig.7

Pasolini rappresenta Ea come una società matriarcale: le donne arano la terra, tessono, apparecchiano per gli uomini (fig.1). Alla ricerca di Apsirte partecipa l'esercito con in testa il padre, il quale si concede due gesti per dire il suo dolore: gli occhi lucidi (fig.2), e il coprirsi gli occhi (fig.3). Al ritorno, nel mostrare il corpo smembrato alla comunità tutta, la madre, in attesa come la Madonna (fig.4), inquadrata dal basso verso l'altro, è straziata dal dolore, come tutte le donne. Solo gli uomini rimangono ritti in tutta la scena. Di contro a Corinto Pasolini rappresenta solo il padre: muore con la figlia in entrambi sacrifici, quello visionario di Medea in cui brucia vivo (fig.5), quello del volo suicida (fig.6), quest'ultimo ispirato a Pasolini da 'La lunga notte di Medea' di Corrado Alvaro portata in scena l'11 luglio del 1950. Nelle parole rivolte a Medea per cacciarla dal paese Creonte rivela sì le motivazioni che sono della città intera («Sei diversa da tutti noi, perciò non ti vogliamo tra noi»): l'elmo romano sta ad indicare appunto il riferimento alla 'polis', alla città, e dunque alla comunità. L'inquadratura dal basso verso l'alto di Creonte contrasta con quella dall'alto verso il basso riservata a Medea (fig.7): l'ordine di andarsene è perentorio.

- CREONTE PADRE, MEDEA MADRE



fig.1

Tra Medea e Creonte v'è dialogo e Pasolini rispetta a grandi linee il testo euripideo: Creonte le ordina di andarsene con i due figli; Medea lo supplica di farla rimanere in città, poi lo implora di avere un altro giorno per trovare chi può provvedere ai figli poiché «Quanto a me, se l'esilio m'attende, non m'importa: io piango loro sotto la sventura»⁴³

In Pasolini c'è un elemento originale: la domanda esplicita sui figli: «ma perché anche i miei figli?». La risposta di Creonte («mi fai paura per la mia figliuola») svela l'accento pasoliniano: sono due genitori a parlare.

Medea dice di capire il suo volere e si dice felice per le nozze, poiché «solo lui è responsabile, lui, mio marito», e anzi si dice pronta a «calare il capo di fronte a coloro che sono più forti di me»: usa il plurale, riconoscendo l'autorità che rappresenta l'intera città.

Allora Pasolini sposta il tiro: Creonte risponde che pur considerando quelle parole «dolci, umane», «è impossibile vedere nel fondo di un'anima». Medea si trova d'accordo con lui («è vero, questo è vero»); chiede un giorno in più «perché io possa pensare all'esilio, pensare a chi chiedere aiuto per mantenere i miei figli ora che il loro padre li ha completamente abbandonati». Segue il testo euripideo: «mi sento di sbagliare, ma ti voglio concedere quanto chiedi».

⁴³ EURIPIDE, *Medea*, 431 a-c

La diversità operata da Pasolini sta nella considerazione che Creonte ha di Medea: la dice «senza colpa». Mette uno di fronte all'altro due genitori: in quanto 'genitori' vengono meno tutte le differenze: «per dirti la verità, non è per odio contro di te, né per sospetto della tua diversità di barbara, arrivata in città con i segni di un'altra razza non è che ho paura di questo, ma per quello che puoi fare a mia figlia». Creonte la vuole fuori dal regno solo per non opprimere Glauce «con la tua presenza». Poi conclude commosso: «io voglio disumanamente cacciarti via dalla mia terra!». L'inquadratura di ritorno (fig.1) sottolinea il momento del pathos tra due che, in fondo, si comprendono.

- GIASONE FIGLIO – CHIRONE PADRE



fig.1



fig.2



fig.3



fig.4



fig.5



fig.6

Anche Giasone viveva in un mondo favoloso: sono le parole del Centauro⁴⁴ ad insegnargli un approccio laico-razionale alla vita. Nel prologo questi parla a un

⁴⁴ «[Il Centauro] è un'immagine onirica relativamente chiara, nella simbolica freudiana: il simbolo del blocco parentale, padre e madre. Il cavallo raffigura sia il padre che la madre. È il simbolo dell'androgino: della potenza paterna e della maternità (nel senso in cui viene intesa la coppia madre-figlio, dato che la madre antica porta il bambino sulla schiena)» in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1506

Giasone dapprima bambino raccontandogli dell'antefatto mitologico riguardante il vello d'oro da cui riceve l'addormentarsi del piccolo (fig.1). All'adolescente Giasone il Centauro (che sta lontano) inizia a parlare ripetendo per 3 volte la frase «tutto è santo» a cui fa seguire «non c'è niente di naturale nella natura»: sono le 3 del pomeriggio, Giasone ha 13 anni e sta pescando: mentre il Centauro parla lui si distrae giocando con un granchio (fig.2). Quando parla al Giasone giovanotto lo ha di fronte a sè, vestito, seduto a terra, mentre alle sue spalle il fuoco alimenta una specie di forno (fig.3). Inizia col dire: «forse mi hai trovato oltre che bugiardo anche troppo poetico» e parla di «uomo antico» come a sottolineare la distanza da quel tempo: distanza anche da quel mondo che fu, a sentire le parole successive, quando gli dice che cosa fare e gli rivela che andrà al di là del mare e «qui farai esperienza di un mondo che è ben lontano dall'uso della nostra ragione». Il loro è un mondo che ha imparato ormai che il concetto della resurrezione, imparato dalla vicenda del seme, «ormai non serve più». Le ultime parole sono lapidarie: «infatti non c'è nessun dio».

Pasolini cita Comte e rappresenta la di lui ripartizione dello sviluppo umano negli stadi teologico, metafisico e positivo da cui le tre età: dell'infanzia, dell'adolescenza e dello stadio virile.

Se si osserva attentamente la figura del centauro si nota il medesimo cambiamento (fig.4): quando lo si vede per la prima volta è mezzo uomo e mezzo cavallo; poi la sua parte equina è nascosta tra il fogliame delle siepi ed è soltanto il torace nudo a darci l'impressione che sia ancora Centauro; infine è interamente uomo e interamente vestito: in più, è spalla a spalla a Giasone: in poco meno di dieci minuti di monologo, sottolineato dalla metamorfosi del corpo del Centauro, il mondo di Giasone si è trasformato da arcaico in moderno.

Quando rivedrà il Centauro, Giasone scoprirà un'ulteriore verità: parla di visione⁴⁵ nel vederli entrambi (fig.5), e il Centauro nel rivelargli che se è così, allora è lui stesso a produrre la visione, non solo lo pone in antitesi a Medea che invece riceve visioni⁴⁶, ma gli mostra che il mondo mitico non è estraneo a lui, ma corrisponde alla sua fase adolescenziale. La parte sacra dell'uomo non scompare ma vive accanto alla parte "sconsacrata": alla domanda di Giasone sulla funzione del Centauro sacro - una domanda tecnica, nel senso heideggeriano⁴⁷ - il Centauro sconsacrato gli risponde: «è sotto il suo segno che tu al di fuori dei tuoi calcoli e delle tue interpretazioni, in realtà ami Medea». E chiarisce: «nulla potrebbe impedire al vecchio centauro di ispirare sentimenti». E così abbiamo la rimodulazione pasoliniana della dualità nietzschiana: è dionisiaca la parte sacra dell'uomo, ispiratrice dei sentimenti; è apollinea la sua parte sconsacrata, logico-espressiva: «[nulla impedisce] a me di esprimerli». È una visione- rivelazione scioccante per Giasone, alla stessa maniera in cui sarà scioccante per Medea la visione - rivelazione dell'imminente abbandono: scena questa che non a caso segue l'altra (fig.6).

⁴⁵ «Ma è una visione! - Se lo è, sei tu che la produci»

⁴⁶ Si rimanda al paragrafo successivo

⁴⁷ «L'aggressione tecnocratica consuma ogni potenzialità simbolico-culturale. La condizione dell'uomo contemporaneo è infatti caratterizzata dallo spettacolo di desertificazione nichilistica di ogni valore tradizionale» in M. HEIDEGGER, *Lettera sull'umanesimo*, Milano, Adelphi, 1995

- MEDEA – ARGONAUTI



fig.1



fig.2



fig. 3



fig.4

È il Centauro sconosciuto a spiegare a Giasone anche la pietà che prova nei confronti di Medea: «hai pietà di lei, comprendi la sua catastrofe spirituale, il suo disorientamento di donna antica, in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto»⁴⁸.

In effetti Medea è un personaggio solo.

Quando è portata a Iolco (fig.1) su quella che dovrebbe essere la prima nave del mondo e che è rappresentata come una sorta di zattera che ricorda molto il celebre dipinto di Géricault *La zattera della Medusa*, è come in una prigione: Pasolini sembra voler sottolineare la diversità di orizzonti esistenti tra Medea e gli Argonauti: di questi il mare, di lei è la terra. Non a caso Medea urla di cercare il centro⁴⁹, l'omphalós, luogo sacro dell'insediamento. Le rispondono con la musica: quella apollinea, a corda (fig.2): il sorriso dell'argonauta sottolinea l'incomunicabilità esistente tra il grido di Medea e il loro non capirlo, addirittura lo sbeffeggiarla, come l'albatros di Baudelaire⁵⁰. Sentendosi incompresa, Medea si allontana dall'accampamento, cercando la voce della terra: «Parlami Terra, fammi sentire la tua voce!»⁵¹. Chiede dove è il punto per sentire la loro voce (della terra e del sole), dove è il legame: «tocco la terra con i piedi e non la riconosco; guardo il sole con gli occhi e non lo riconosco». Medea guarda gli Argonauti mangiare cibo cotto (fig.3), ridere e cantare. Quando Giasone la va a prendere lei è lontana: l'inquadratura scelta da Pasolini (fig.4) mostra entrambi circondati da

⁴⁸ Il Centauro continua: «la poverina ha avuto una conversione alla rovescia e non si è più ripresa».

⁴⁹ «Questo luogo sprofonderà perché senza sostegno! Aaaaah! Non pregate Dio, perché benedica le vostre tende! Non ripetete il primo atto di Dio... Voi non cercate il centro... non segnate il centro. No! Cercate un albero, un palo, una pietra! Ah. Aaaaah! Parlami, terra, fammi sentire la tua voce!»

⁵⁰ BAUDELAIRE, *L'albatros* in *Lesfleursdu Mal*, 1857

⁵¹ Medea continua: «Non ricordo più la tua voce! Parlami sole! Dov'è il punto dove posso ascoltare la vostra voce? Parlami, terra, parlami, sole. Forse vi state perdendo per non tornare più? Non sento più quello che dite! Tu erba, parlami! Tu pietra, parlami! Dov'è il tuo senso, terra? Dove ti ritrovo? Dov'è il legame che ti legava al sole? Tocco la terra coi piedi e non la riconosco! Guardo il sole con gli occhi, e non lo riconosco»

terra arida: solo in mezzo a loro c'è sabbia, un simbolo-annuncio: sarà il sesso il modo in cui questi due opposti mondi si incontreranno.

- EROS – AMORE



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5

Nel sesso entrambi trovano l'incontro con l'altro: che valga per entrambi è sottolineato dell'iniziativa: la prima volta la prende Giasone (fig.1), la seconda Medea (fig.2) quando ormai sono sposati.

Certo il Centauro parla di amore dell'uno verso l'altra; e che Pasolini abbia voluto rappresentare anche questo, lo testimonia l'inquadratura del prendersi per mano dopo che Pelia gli rifiuta il regno: mano nella mano escono fuori (fig.3). Tra i due non ci sono dialoghi: gli opposti rimangono opposti. Solo alla fine, proprio le parole di Giasone avvalorano la posizione della Medea tradita. Parlano all'esterno della casa: lui in alto, lei, sola, in basso (fig.4): lei lo apostrofa chiamandolo «miserabile uomo che deve tutto a me»; Giasone risponde che non le deve niente, e che quello che ha fatto «lo hai fatto solo per amore del mio corpo». Medea gli chiede di perdonarla, e Giasone le risponde con un sorriso: al primo «addio!» ne segue subito un altro, spaventato, da donna. Vanno di nuovo a letto.

Nella versione della Medea di Ennio è proprio l'amore il centro di tutto: causa di tutta la vicenda⁵² e infine causa della crudeltà⁵³ di Medea; in Pasolini il sesso segna l'inizio e la fine della loro storia, da 'Eros a Thanatos', come lezione di Marcuse⁵⁴: in entrambi i casi in cui è lei a prendere l'iniziativa Medea guarda Giasone: ma se vede un corpo nudo nel primo caso, nel secondo, dopo l'addio, vede un corpo vestito (fig.5). Al 'vedere' di Medea del corpo vestito di Giasone prende inizio lo svolgimento della trama vendicatrice della donna tradita.

-VEDERE – VISIONI



fig.1



fig. 2

⁵² «(Giasone) Tu mi hai salvato più per amore che per rendermi onore» in ENNIO, frammento 144

⁵³ «Ché la mia padrona Medea, ferita nell'animo incrudelito dall'amore che è causa di dolore, non avrebbe mai lasciato la sua patria per andare raminga!» in ENNIO, frammento 133

⁵⁴ Cfr. MARCUSE, *Eros e Thanatos*, Torino, Einaudi, 1955



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6

Giasone 'vede': quando arriva in Colchide, vede una coppia di cavalli (fig.1), dice che sono belli e con gli Argonauti va a prenderli: si comporta come un predone,

prende ciò che vuole; come del resto farà con il tesoro custodito dal soldato a cui getterà la moneta, e con la stessa Medea per portarla nella sua tenda.

Quando entra nel tempio, da solo, contrariamente alla scena del tesoro, trova Medea che è accanto al vello. Si limita a sorriderle e ad andarsene: allora Medea sviene (fig.2): quando si ridesta è giorno, Medea si affaccia a guardare il suo paese, poi il vello, con i piedi tocca le anforette e le suppellettili votive, allora sorride e tenta di strappare via il vello. A notte, Medea si risolve a chiamare in aiuto Apsirte: dopo lo svenimento cioè Medea si comporta come Giasone, la luce del sole le fa vedere le cose, il buio della notte gliele fa mettere in pratica.

Così, vivendo fuori dal palazzo chiede alla nutrice di accompagnarla a Corinto: «ma non puoi» ottiene in risposta, a cui segue un ulteriore invito: è proprio nel vedere Giasone divertirsi con un gruppo di ragazzi, lì nel cuore di Corinto che comprende. Ma non è più la Medea di un tempo, lo dice lei stessa a un'altra delle donne di casa che la invita alla magia: «sono un'altra creatura ormai». All'invito di ricordarsi del suo dio, Medea prima risponde di «No» poi: «forse hai ragione, sono restata quella che ero, un vaso pieno di un sapere non mio». In ginocchio, sola, mentre guarda fuori dalla finestra ha una visione: vede il suo paese. Pasolini rifà la stessa scena del tempio, ma invertendola: Medea viene svegliata dal sole, lei gli sorride, e gli risponde dicendo di riconoscerlo. Quando entra nella stanza delle donne indossa di nuovo il suo vestito tradizionale, la sua voce si fa imperiosa, Pasolini la rende inquadrandola dal basso verso l'alto (fig.4). Alla nutrice che tenta di farla ragionare, ella comanda di andare a chiamare Giasone e le ricorda la sua fedeltà dicendole: «tu mi ami. E poi sei donna». Se Euripide fa di Medea la voce delle sventurate donne, Pasolini le chiama all'azione: Medea non è più sola. Fingerà di essere fragile con Giasone che le chiede «perché piangi?» e a cui risponde: «non preoccuparti, la donna è una creatura debole, facile alle lacrime».

La scena in primo piano di Glauce e il padre avvolti tra le fiamme sfuma nel primo piano di Medea, ai piedi del letto. In 12 minuti Pasolini racconta così la disperazione di Medea, facendo capire allo spettatore che stava guardando 'una visione' di Medea, e non lo svolgimento della trama.

Dopo aver parlato con Creonte, in casa Medea sviene per la seconda volta (fig.6): quando si riprende chiede alla nutrice di andare a chiamare Giasone; lei va, dopo aver fatto un leggero movimento di diniego con la testa come se sapesse quello che accadrà: è la stessa nutrice protagonista della visione e dunque ha la funzione del coro tragico greco.

CONCORDANZE

Parimenti nel film si possono evidenziare anche le concordanze:

- IL DOPPIO SUICIDIO

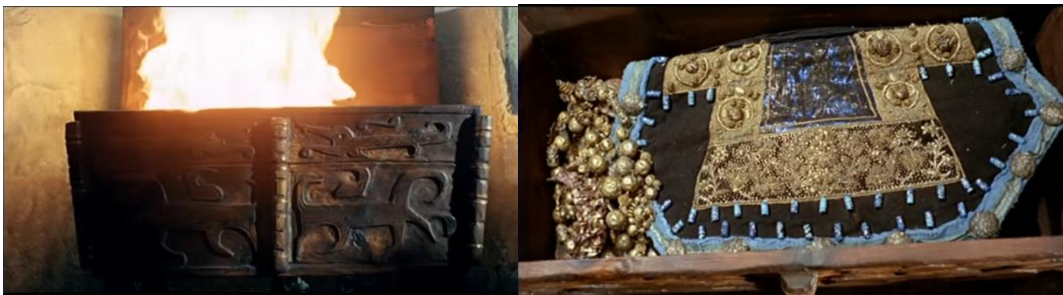


fig.1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5

Alle parole del Sole «nelle tue vecchie spoglie, Medea», seguono due inquadrature: il fuoco vivo, e il vestito in un baule (fig.1), quello che indosserà Glauce.

Di Glauce Creonte aveva detto: «si sente colpevole verso di te. E sapendo il tuo dolore prova un dolore che non le dà pace tanto che per lei queste nozze con Giasone sono ragione di tutto anziché di felicità». Questa corrispondenza del dolore trova un corrispettivo nel vestito: Medea si sveste come barbara (fig.2); Glauce si veste con il vestito di Medea (fig.3); se Medea ha visioni, Glauce guarda nello specchio (fig.4), scappa e si suicida. Eppure la sua morte non corrisponderà a quella avuta in visione da Medea, così come difforme è la morte di Creonte: nella visione questi si suicida indossando il casco-corona, nella 'realtà' lo fa senza il casco, da padre (fig.5).

Sembra che Pasolini abbia invertito quanto Marx diceva a proposito della storia, che si ripete sempre due volte, la prima come tragedia e la seconda come farsa. Più profondamente Pasolini legge a Freud, il quale ne 'Al di là del principio di piacere',⁵⁵ parla proprio di «ripetizione dello stesso destino». Cita Tasso: Tancredi uccide Clorinda prima fisicamente (colpendola a morte) poi anche nell'anima, colpendo l'albero in cui si era incarnata. Così Glauce: nella visione la sua morte riguarda uno strazio fisico; nel destino ha una morte dell'anima; parimenti Creonte: nella visione è divorato dalle fiamme, nel destino ha una morte dell'anima suicidandosi.

- SIMBOLI SACRI



fig. 1



fig.2



fig. 3

⁵⁵ FREUD, *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1975, p. 208-209



fig. 4



fig.5



fig. 6



fig. 7



fig.8



fig. 9



fig. 10

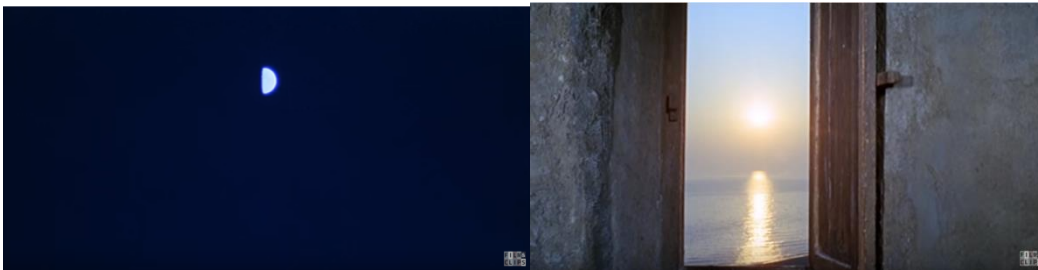


fig. 11



fig. 12

Nella visione di Medea i figli ricevono la corona di fiori quando sono a casa, con chiaro riferimento alla scena iniziale del sacrificio umano (fig.1) ove anche la vittima è sorridente; all'opposto, nell'episodio della trama, i figli non hanno la corona di fiori (fig.2). Quando col padre si trovano nella piazza del palazzo, vedono delle donne armeggiare con i fiori e dei ragazzi che stanno mangiando un cocomero mentre altre donne accendono delle fiaccole (fig.3). Il simbolo dei fiori si ricollega all'albero sotto il quale medita Apsirte (fig.3), albero che decora

la stanza da dove Medea parla col Sole e nella quale commette il figlicidio (fig.3). Il simbolo del fuoco è una costante che segna la presenza del mondo mitico di Medea: particolarmente significativa è infine la presenza dell'anguria: certamente è un frutto di cui, Gabriella Chiarcossi, cugina di Pasolini, dice aver fatto scorpacciate con lui durante i soggiorni estivi in Friuli⁵⁶; ma è anche frutto che si dice creato dal seme di Seth, il dio della violenza e degli stranieri.

Medea guarda fuori dalla finestra, la stessa finestra attraverso la quale ha parlato col Sole ma questa volta l'astro non c'è (fig.5). Sola in casa, trova i figli in compagnia del cantore: la fiamma del fuoco non c'è e il musicista usa uno strumento a corda: sono i simboli del mondo degli Argonauti, il fuoco usato per cuocere il cibo e la musica a corda. Il pavimento piastrellato sotto la tinozza (fig.7) in cui Medea lava i figli ricorda il terreno arido di cui lei si trova circondata, al suo arrivo. Il bagno, la posizione in cui Medea regge il figlio e il fatto che li faccia addormentare (fig.8) sono di una madre; l'inquadratura velocissima del pugnale dice anche la follia del gesto di Medea. Gesto che lo spettatore non vede: la medesima inquadratura del pugnale (fig.9), la seconda con la lama sporca di sangue fa intuire l'accaduto: contrariamente al fratricidio di Apsirte, consumato in un carro in cui l'azione omicida è chiarissima, per i figli l'atto è celato e tale deve rimanere perfino all'interpretazione, come suggerisce bene l'inquadratura di Medea in un dedalo di stanze a suggerire appunto l'idea di un labirinto interpretativo (fig. 10). L'inquadratura della luna e del sole (fig. 11) testimonia non solo il passaggio temporale, ma anche la morte e la resurrezione, un chiaro richiamo alle prime parole dette da Medea a Eea: "Dà vita al seme e rinasce con il seme"⁵⁷. Che il sole in questo caso rappresenti altro dalla voce del Sole (nonno di Medea) lo testimonia il fatto che è appare in un'altra finestra, in quella che Medea

⁵⁶http://www.repubblica.it/cultura/2015/10/30/news/graziella_chiarcossi_le_mie_notti_sveglia_a_casa_ad_aspettare_mio_cugino_pier_paolo_-126236875/#sthash.5mrjxrmc.dpuf

⁵⁷ Ibid., p. 546.

stessa apre per vedere la luna.

Il fuoco vivo segna la fine del sacrificio dei figli e la fine del sacrificio in Colchide (fig. 12)

- IL FUOCO



fig. 1



fig. 2



fig. 3

Creonte dice di essere preoccupato per la figlia: intuisce il pericolo; così come le donne che sono in compagnia di Medea intuiscono un altro pericolo.

Medea che nello svelare poi le sue reali intenzioni di 'vendetta', ripete con loro il mantra «o Dio!, o giustizia cara a Dio! o luce del Sole!». Benché sia un mantra

ripetuto in coro, il figlicidio è commesso a casa vuota: come nella versione della Medea di Ludovico Dolce, abbiamo il coro e la nutrice: le donne recitano il mantra, la nutrice le consiglia di «ricordarti le sante leggi umane», e le chiede «ma chi ti darà il coraggio di fare ciò che hai in mente?» Il dialogo è ridotto, cosicché la contrapposizione rimanga evidentissima; lapidaria risponde Medea: «Ormai mi è impossibile agire diversamente».

Il mantra di Medea chiarisce anche il significato del figlicidio: Medea invoca Dio e la giustizia; quel dio che è rappresentato dalla luce del Sole, suo nonno. Pasolini rappresenta qui in Medea ciò che Omero ha rappresentato nell'Odissea con Ulisse che stermina i proci: non una vendetta, ma l'affermazione della giustizia di Zeus. Non a caso il Sole le dirà: «nelle tue vecchie spoglie Medea, nelle tue vecchie spoglie», come a dire che solo se il figlicidio è commesso nelle vesti della Medea antica non è più vendetta ma giustizia. E Pasolini per dire la presenza della Medea antica usa il fuoco: non a caso poi brucia il palazzo con la fiamma presa dal braciere di casa, dopo aver ucciso i figli (fig.1); nonostante il fuoco della casa dica il mondo della città, è proprio da questo fuoco (simbolo del potere che ha creduto di limitare, governare, sottomettere la potenza primitiva, irrazionale) che arriva la distruzione.

L'attraversamento del fuoco da parte di Medea in Colchide per andare al tempio (fig.2) si contrappone al tentativo di Giasone: «Perché cerchi di passare attraverso il fuoco? Non potrai farlo! è inutile tentare!» gli urla contro Medea dicendogli che può parlargli, ma senza averla vicina o toccarla. I due mondi così si contrappongono in maniera inconciliabile, non avendo più possibilità di incontrarsi nell'eros. Ma il conflitto tra Medea e Giasone non è solo sentimentale bensì culturale: le ultime parole di Medea sono: «Niente è più possibile, ormai». L'ultima scena si basa ancora una volta sull'opposizione tra alto e basso: ma è Medea ora a trovarsi in una posizione di superiorità, in cima al tetto della casa

(fig.3). Se in Euripide alla fine della tragedia arriva il carro del Sole a prelevare Medea, Pasolini sostituisce il 'deus ex machina' con i colori del fuoco dell'ultima scena che richiamano il Sole della prima scena: il cerchio si chiude.

LE VERITÀ TRA VISIONI E PREMONIZIONI

L'impianto della Medea ricorda l'impianto della poesia *I limoni*⁵⁸ di E. Montale. Come nella poesia v'è una separazione tra il mondo della città «dove l'azzurro si mostra soltanto a pezzi» e il mondo delle «viuzze che seguono i ciglioni»; nonché tra il mondo della mente che «indaga accorda disunisce» e il mondo dove «si ascolta il sussurro / dei rami»; così in Pasolini v'è distinzione tra due opposti mondi. E Medea fa ciò che descrive anche Montale: sa ascoltare «i sensi di quest'odore / che non sa staccarsi da terra»: è questo il silenzio in cui per il poeta si vede «in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata divinità». È lo stesso silenzio in cui le cose «sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto» che

*«ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità».*

Ma la Verità (unica) non c'è: ci sono tante verità particolari. In Montale una verità è quella che si disvela pur stando nel mondo della città: quando «da un malchiuso portone» si intravede qualcosa di quel mondo («i gialli dei limoni») e «il gelo del cuore si sfa».

In Pasolini questo «malchiuso portone» è proprio la visione di Medea; e come nella *Visions of Johanna* di Dylan la musica sottolinea la rivelazione finale, che quelle visioni sono poi la realtà stessa, così in Pasolini la musica nel film

⁵⁸ E. MONTALE, *I Limoni*, in *Ossi di seppia*, 1.

sottolinea la rivelazione finale, che le visioni di Medea sono il ritorno a quella primigenia realtà: che è un'altra realtà, silenziosa e incomprensibile alla ragione. Il film stesso chiarisce che la verità del mondo di Medea è una verità non spiegabile dalla ragione: Giasone non riesce a prevedere il figlicidio, né si suicida; a differenza di Creonte che pur avendo avuto solo una premonizione sul destino della figlia Glauce, poi si suicida, seguendola nella morte. Pasolini sottolinea l'assoluta lontananza di Giasone, anche come padre.

La dicotomia 'vedere/visioni' riguarda anche lo spettatore, il quale vede commettere solo il primo sacrificio in Colchide; già la morte di Apsirte è parzialmente celata dal carro; quella di Glauce è distorta, è duplice; quella dei figli completamente sparita. Questa 'rarefazione' delle scene di omicidi introduce lo spettatore al regno delle visioni di Medea: essendo egli erede della società di Corinto, può al massimo intuirle, alla maniera di Creonte.

Ma la denuncia di Pasolini è più sottile ancora: lo spettatore è ignaro di non aver visto. È questa la modifica profonda che il potere ha operato sulle anime: la standardizzazione delle coscienze.

CONCLUSIONI

Pasolini riprende il testo euripideo⁵⁹ con l'intento di presentare una contrapposizione irrisolta tra due mondi:

«il potere si fonda sempre sulla ragione. E allora in un certo senso in Medea ho voluto dimostrare (in un modo assolutamente favoloso e mitico e narrativo) proprio questo: la violenza incancellabile dell'irrazionalità»⁶⁰.

⁵⁹ Soltanto nelle scene 72, 81, 66, 79 – queste ultime posposte alle due precedenti – 87 e 97. Ad esse applica la stessa tecnica adoperata per la realizzazione del *Vangelo*: completa la narrazione attraverso immagini e musica.

⁶⁰ F. FRANCIONE (a cura di), *P.P.P. Sconosciuto*, op. cit., p.240

Per Pasolini il figlicidio di Medea è - e sempre rimane - incomprensibile alla logica razionale; chiarisce questo punto di vista il Centauro sconosciuto che risponde a Giasone a proposito della presenza del Centauro sacro, dicendo: «la sua logica è così diversa dalla nostra che non si potrebbe intendere».

Ma il mondo di Medea non è la 'vera' verità, così come non lo è il mondo di Giasone: anzi, entrambe sono un pericolo in quanto la prima è simbolo dell'irrazionalità e la seconda del potere; se entrambe non poste in rapporto dialettico, il prevalere dell'una o dell'altra genera violenza.

Da qui il rimando alla società: non potendo esistere una verità sola dunque, non può esistere una 'sola' cultura: per cui neanche la società dei consumi può considerarsi la sola cultura.

La Medea è sì un film costruito sulle opposizioni, ma che chiama all'opposizione: denuncia la società dei consumi che ha reso ciechi gli spettatori e avverte dei pericoli distruttivi celati dietro ogni cultura che pretende di essere 'unica' e di dominare le altre.