

“Niente è più possibile, ormai”

Sostituzione e oggetto del desiderio nella *Medea* di Pasolini

1. Il problema dell'oggetto

Il rapporto di Pasolini con la tragedia greca è vivissimo e di enorme interesse, perché fittamente intrecciato non solo con la sua cultura, ma con ciò che lo assorbiva di più in quanto proveniente dalla sua stessa vita. L'argomento abbraccia testi e sperimentazioni che richiederebbero uno studio di dimensioni adeguate, e uno sforzo di reinterpretazione complessiva della figura di questo autore. Scelgo perciò di concentrarmi su di una singola opera, come tale più circoscrivibile: il film *Medea* (girato nel 1969), unitamente ai testi che lo corredano, un'esposizione più narrativa intitolata *Visioni della Medea* e la sceneggiatura vera e propria.

Tralascio intenzionalmente piste già ampiamente battute nell'interpretazione della pellicola: principalmente quella del contrasto fra sacro arcaico e razionalismo moderno come rappresentazione del conflitto fra terzo mondo e Occidente¹, e quella del contrasto di genere fra uomo e donna, con la complicazione, e coimplicazione, dell'omosessualità². Queste chiavi di lettura non sono per niente ingiustificate, dal momento che erano presenti a Pasolini stesso, il quale vi ritorna sopra a più riprese, in dichiarazioni sparse e in altre opere collegabili e limitrofe come *l'Edipo re* filmico e *l'Orestide africana*, mai realizzata se non nella forma di documentario. Né mancano certo, su questi temi peculiarmente politici e erotici, leitmotiv ricorrenti nelle opere direttamente teatrali, dove essi anzi arrivano a confondersi e implodere, in modo peculiarmente ironico e atroce. In questa sovrapposizione o giustapposizione, che come ricorda Pasolini non è in nessun modo una sintesi, assistiamo a un dilaniamento interno che *Medea* testimonia con l'icasticità delle immagini, della figura-simbolo di Maria Callas, e del palinsesto di Euripide con cui Pasolini intavola un dialogo straordinario, modernissimo e proprio per questo capace di cogliere le linee di forza della tragedia antica.

¹ Per un'ottima esposizione di questa interpretazione, e dei riferimenti letterari seguiti da Pasolini, v. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 127-79.

² Si veda come valida esemplificazione di questo approccio M. Ryan Colleen, *Salvaging the Sacred: Female Subjectivity in Pasolini's Medea*, in *Italica*, 76 (1999), pp. 193-204.

Se l'interpretazione si limitasse però ai collegamenti dichiarati dall'autore in persona, rischierebbe di duplicare i testi stessi che vuole commentare, perdendo per giunta la loro capacità di affascinare e disorientare, la loro provocatoria e sfuggente intenzionalità didascalica. Ciò che io invece sostengo e ritengo fruttuoso come spunto interpretativo è un rovesciamento delle tematiche politiche e sessuali così a prima vista riconoscibili e esplicite. Non è che Pasolini cerchi nei temi politici e sessuali lo sbocco di una situazione esistenziale irrisolta e tormentata, benché fosse questo il tipo di movimento di cui egli sentiva il bisogno e a cui cercava di dare espressione. Questo appartiene più che altro alla superficie dei testi, siano essi scritti o visivi. Sotto il profilo dell'ispirazione profonda vale esattamente l'opposto. Sono le "soluzioni" politiche e sessuali, di cui Pasolini denuncia con lucidità l'impotenza ad essere soluzioni, a diventare lo strumento rappresentativo ed esperienziale di un'indagine temeraria, di cui l'autore è in definitiva l'oggetto e la cavia.

L'indagine pasoliniana *vuole* ottenere dei risultati, e si può dire che quasi li invochi nel momento stesso in cui sembra eluderli, e da ultimo li ottiene, non nel corpo del testo, ma nel corpo medesimo di Pasolini che viene ad essere l'orizzonte e la fonte del testo, la premessa e la materializzazione del destino dei suoi personaggi. L'unica soluzione, alla lettera, sembra essere il dissolvimento; e le tecniche di sperimentazione e di straniamento servono infine a disvelare un inveramento che tocca lo spettatore-lettore, lo inquieta e ferisce, attuando quella che Bataille chiama "comunicazione", il superamento della barriera tra gli esseri che può prendere solo le sembianze dell'erotismo e del sacrificio, o magari di entrambi in un medesimo evento, in un medesimo gesto. Le opere di Pasolini "comunicano" alla Bataille, effettuano un dispendio clamoroso la cui sostanza è il sacrificio, perché lo stesso erotismo ne è una variante. La testualità pasoliniana è sacrificale e autosacrificale, questo è il vero punto di convergenza di cui le citazioni freudiane e marxiste non sono che lo strumento, il mezzo di copertura e/o accelerazione.

Non arrivo a sostenere la tesi di Zigaina sulla morte di Pasolini come realizzazione di una strategia deliberatamente autosacrificale, con tanto di barocchi giochi simbolici, tesi suggestiva ma in questa formulazione eccessiva, anche perché toglie quell'elemento avventuroso e impreveduto che sempre per Pasolini ha avuto l'avventura di vivere, fermo restando il gusto manierista o barocco delle criptocitazioni e dei rimandi intellettualistici che caratterizza il procedere pasoliniano. Tale idea coglie comunque nel segno se la decliniamo più attentamente come esito

coerente, anche se non programmato, di una scelta di fondo, la scelta di “vivere pericolosamente”, di sperimentare nel rischio l’oggetto irraggiungibile del desiderio, che solo nell’esporsi alla violenza e alla morte poteva apparire raggiungibile e desiderabile.

Le analogie con Bataille sono fortissime, con la differenza che in Bataille le spinte autodistruttive non hanno condotto a una fine tragica come quella di Pasolini, circostanza che non è addebitabile soltanto ad accidentalità biografiche. La spiegazione di questa diversità credo che stia, in Bataille, in una relativa maggiore “stabilità” dell’oggetto del desiderio, o meglio in una maggiore definizione della sua banda di oscillazione, non certo per la posizione del soggetto, che nell’autore francese resta sempre sull’orlo dell’annientamento, bensì per un’interazione diversa del desiderio con la realtà. Nonostante tutto, il possesso della donna per Bataille si è rivelato esistenzialmente più affidabile, più costruttivo in termini di identità, grazie anche a una forte componente affettiva, per quanto contraddittoria e complessa. L’oggetto omosessuale, per motivi storici, sociali e personali, si è rivelato invece per Pasolini ancora più instabile, facendogli toccare con mano un destino di solitudine che il suo attivismo frenetico rendeva sotterraneamente più angoscioso. Un destino di solitudine che nella maturità è venuto a fare tutt’uno con il pensiero ossessivo dell’invecchiamento, pensiero angoscioso perché la vecchiaia rappresenta l’affievolirsi di quelle energie vitali che consentono di spendersi senza riserve per compensare la mancanza oggettiva. La disperazione era l’unico esito di un investimento enorme condannato a restare privo di oggetto. La conclusione è che, da questo punto di vista, Pasolini è stato più batailliano di Bataille e anche più poeta come narratore, spendendosi tutto nell’attimo contemplato con disperata intelligenza, anche se non lo eguaglia come pensatore, dato che la maggior sicurezza di Bataille gli consente di azzardare l’affondo logico-conoscitivo, facendogli così raggiungere anche le sue più alte punte espressive.

Il caso di Nietzsche, così strettamente collegabile con l’uno e con l’altro, è invece a sua volta drammaticamente diverso, proprio nel combinare diversamente gli stessi ingredienti: all’assenza totale di oggetto, in una vita affettivamente deserta, si unisce un senso introiettato, e denegato, del dover-essere che lo porta a voler vincere le sue battaglie sul piano logico-verbale e proiettivo, finché il vuoto esistenziale che questa unilateralità conferma ed allarga non prende il sopravvento sulla sua mente. Bataille e Pasolini sono troppo cattolici per sottrarsi così all’esperienza; l’oggetto in

un modo o nell'altro entrambi lo affrontano. Per questo in loro il tema del corpo rimane centrale. Ma, a questo punto, è indispensabile fare qualche precisazione su ciò che intendo per "oggetto".

L'oggetto è la meta fondamentale del desiderio, e il desiderio è la relazione umana fondamentale, che si determina non in rapporto a oggetti naturalisticamente già definiti, ma in rapporto ai nostri simili che ci designano gli oggetti conferendo loro significato. In tal senso io accetto l'idea di Girard sulla presenza necessaria di un "terzo" fra soggetto e oggetto, che renda possibile il passaggio dall'uno all'altro tramite l'imitazione. Il forte limite di Girard sta nel non essersi posto il problema dell'oggetto, che in lui o esiste già naturalisticamente, oppure non esiste più, non appena il rapporto del soggetto col modello della sua imitazione collassa nella rivalità, focalizzandosi su di lui e cancellando l'oggetto reale del desiderio.

Sia in Bataille che in Pasolini possiamo osservare questo collasso oggettuale, solo che esso non elimina il ruolo e la necessità dell'oggetto, anzi enfatizza il problema del suo significato, proprio perché l'oggetto dei desideri umani non è mai semplicemente naturalistico, ma è sempre simbolico e culturale. E l'oggetto per eccellenza del desiderio è il corpo umano come mezzo e sede dell'identità e dell'alterità, cioè della relazione. Il sesso è fondamentale non in quanto oggetto in sé (il "sesso" da solo non costituisce un oggetto), ma in quanto sineddoche del corpo, dell'identità e relazionalità che il corpo rappresenta ed incarna. La centralità oggettuale che Freud assegna al sesso non è quindi senza ragione, ma Freud interpreta il sesso come oggetto naturalistico, non vedendo il ruolo della cultura nel costruire il suo significato, che invece Bataille in parte riconosce nella sua definizione di erotismo. Otteniamo un quadro più vicino al vero se accettiamo di mettere in movimento tutti i termini del desiderio, senza mai dimenticare che lo scopo del processo resterebbe la costruzione e il possesso di una realtà che è innanzi tutto culturale e sociale. È la mia idea di "mediazione oggettuale", la realizzazione piena del desiderio nelle sue finalità interne, mai realizzate una volta per tutte ma strutturalmente presenti nell'intenzionalità che ne guida i movimenti e le scelte³.

Il desiderio umano è però talmente plastico e potente che proprio il suo mancato soddisfacimento può rivelarsi l'eventualità più feconda, in quanto foriera di conoscenza su chi desidera e sul mondo che non riesce a raggiungere. Questo è il caso

³ Per la mia teoria del desiderio in collegamento con la tragedia greca e il sacrificio, mi permetto di rimandare a G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo. Conoscenza e sacrificio nel mondo greco e nella civiltà occidentale*, Marietti, Genova-Milano 2006.

di Pasolini, un caso che testimonia come la sofferenza e lo scacco siano parte integrante del desiderio, della sua storia. La tragedia è in Pasolini lo strumento per esplorare questa storia segreta del desiderio. Arriviamo in tal modo a *Medea*, che rappresenta la meditazione tragica di Pasolini sulla storia, sull'archeologia del desiderio, suo e nostro.

2. *Medea* come crocevia tra sacrificio e desiderio

Pasolini si confronta col testo di Euripide, ridefinendolo e dislocandolo secondo le esigenze e i pensieri di un uomo che pensa e lavora decine di secoli dopo. In mezzo ci sono la maturazione e la fine del mondo antico, l'avvento del cristianesimo e dell'Europa cristiana, la rottura del mondo moderno, fino agli sconvolgimenti dell'epoca contemporanea. Lo scrittore-regista non se ne dimentica mai, solo che in lui questa constatazione non prende le tinte di un'ovvietà storicistica. Pasolini è guidato dall'acuta intuizione che i problemi sono gli stessi, ma con una diversa consapevolezza da parte nostra, con una percezione diversamente ricca della loro mancanza di soluzione. Infatti, i problemi del desiderio non si risolvono ma si vivono, si traducono cioè in un'esperienza immediata, e diventano propriamente problemi nel momento in cui sono *pensati*, cioè non sono risolti. Il desiderio rimanda da un lato a un'immediatezza animale, ma dall'altro richiede una mediazione, che è come dire uno stacco, una frattura che lo stacca dall'immediatezza, dal soddisfacimento appagante. L'uomo moderno, che è più consapevole, è perciò più lontano dal soddisfacimento, ma questo evidenzia nella sua consapevolezza una frattura che è originaria. Più la modernità pensa autenticamente se stessa, e più pensa l'antico. Euripide percepisce già con forza codesta frattura, sia pur all'interno di un insieme sacrale che vuol essere naturale e che egli non può violare apertamente, non avendo del resto alternative alle quali ricorrere. Il cristiano Pasolini riprende la frattura della coscienza, senza più nessun avvolgimento e paludamento sacrale, perché il cristianesimo ha introdotto il pensiero del significato e dell'origine storica di tale frattura.

Se il desiderio è mediazione è perché presuppone sempre qualcuno che già desidera: esso è dunque un processo sostitutivo e rimanda alla sostituzione. La sostituzione non può però essere naturalistica, poiché è una matrice di significato. Essa infatti era anticamente un rito, e il rito sostitutivo per eccellenza è il sacrificio:

qualcuno che muore al posto di qualcun altro. La sostituzione deve avvenire con l'immediatezza di un istinto animale, ma con una tale intensità da rompere la soglia istintuale e da diventare fonte del significato, cioè della cultura. Sia Freud sia Bataille sia Girard pongono il sacrificio alla base della cultura. Freud però non coglie l'universalità del meccanismo sostitutivo in quanto egli resta legato all'oggetto sessuale, e quindi al padre edipico inteso come entità naturalistica; Bataille si pone il problema culturale dell'oggetto sessuale come oggetto del sacrificio, ma non definisce con chiarezza il meccanismo della sostituzione; Girard definisce con forza il meccanismo della sostituzione, ma pensa di poter prescindere dall'oggetto come problema. La mia teoria del desiderio e del sacrificio consente di tenere insieme tutti questi aspetti. Per essere immediato il meccanismo sacrificale dev'essere collettivo; esso consente di deviare su un solo obiettivo la violenza interna derivante dall'indecidibilità dell'oggetto, che ancora non si configura come tale mentre tutti ne disegnano il contorno nella relazione reciproca che diventa rivalità; il sacrificio infine trasforma, mediante l'uccisione della vittima unica, l'obiettivo comune in oggetto sacrale, che si trasforma in punto comune di mediazione capace di definire gli oggetti, e di costituire così un *mondo*. La lacerazione fonda l'oggetto, e l'oggetto si potrà confermare ripetendo la lacerazione. Questa lacerazione è lacerazione di un corpo, di una vittima, che viene lacerata e smembrata. Prima delle metafore e dei concetti esiste la realtà che li ha generati. Anche il pensiero infatti è sostituzione, che rimembra ciò che è stato smembrato, allontanando lo sguardo dai suoi resti sanguinanti.

Il tema della sostituzione è il motore interno della vicenda del film, e Pasolini non fa che riprendere, con chiarezza modernamente didascalica, un motivo che innerva la tragedia di Euripide. Da subito la protagonista di Euripide è presentata dalla sua nutrice nei panni di colei che desidera e uccide. Sconvolta dalla passione per Giasone, la donna fa successivamente tagliare a pezzi un suo nemico, Pelia, per mano delle sue figlie, introducendo il tema dello sconvolgimento dei rapporti parentali e affettivi. Poco dopo la nutrice anticipa le conseguenze immediate di questo stravolgimento, esternando il suo allarme sulla sorte dei figli della stessa Medea. Queste le sue parole rivolte ai fanciulli e al pedagogo:

Bambini, rientrate in casa: sarà meglio. Tienili più che puoi in disparte, lontani dalla madre così esasperata. Mi sono accorta che li guardava in modo torvo, pronta a chissà cosa. E l'ira non le sbollirà, lo so bene, prima di scatenarsi contro... i nemici, mi auguro, e non gli amici.⁴

⁴ *Medea*, 89-95; Euripide, *Medea, Ippolito*, a cura di U. Albini, Garzanti, Milano 1994, p. 9.

Furente per il tradimento dell'amato, Medea desidera infliggergli per sostituzione il ruolo di vittima a cui è lei a vedersi consegnata. Ma, essendo Giasone altrove, in un nuovo "imeneo", la donna non può che sfogarsi contro gli oggetti sostitutivi più a portata di mano, i figli, efficaci in quanto generati con Giasone e quindi a lui assimilabili. La nutrice si augura che Medea si scagli contro i nemici, ossia contro Giasone e chi lo sottrae ai suoi impegni amorosi, ma la distruzione si propagherà per contagio su tutti, perché la sostituzione stessa non agisce più ritualmente, altrimenti la stessa sostituzione rappresentativa del palcoscenico tragico, che prende il posto del rito, non potrebbe sussistere. Le ragioni del disastro rappresentato vengono tendenzialmente a coincidere con le ragioni della rappresentazione, a stento controllate nella cornice pararituale del teatro. La crisi è perciò radicale, e il testo tragico non ha soluzioni che non siano volutamente convenzionali e finalizzate a rendere la rappresentazione accettabile al pubblico.

Euripide è perciò un antesignano di Pasolini, anche se quest'ultimo, con una specie di riflesso condizionato comune a quasi tutti i moderni (a cominciare da Nietzsche), ama di più frequentare Eschilo, di cui traduce l'*Orestide*, ispirandovisi per il progetto di *Orestide africana*, e Sofocle, di cui riprende e varia l'*Edipo re* fin dal giovanile *Edipo all'alba*, arrivando a fare del tragediografo uno dei suoi personaggi citazionali in *Affabulazione*. Eschilo e Sofocle mostrano a Pasolini, e ai moderni, un'idea più "classificabile" di tragedia classica, perché i due tragediografi sono maggiormente protesi nello sforzo di trovare una soluzione, un *ubi consistam*, pur non riuscendovi del tutto ed esibendone sulla scena le ragioni. Eschilo si presenta a Pasolini come più utilizzabile in chiave politico-marxista, e Sofocle si presta con facilità sospetta a variazioni sul tema incestuoso e freudiano. Mentre Euripide, il più modernamente irrisolto e fecondo, il più audace nell'esibire le dinamiche dionisiache del desiderio e del sacrificio, si sottrae a più facili categorizzazioni, rivelandosi troppo moderno per essere fino in fondo antico e troppo antico per essere fino in fondo moderno. Una presenza anomala da cui Pasolini è attratto secondo modalità più sotterranee, come dimostra la ripresa da *Alceste* del mediometraggio *La terra vista dalla luna*⁵, e su cui si sente indotto a tornare, non a caso – ritengo – dopo l'*Edipo re* e il tentativo di *Un'Orestide africana*⁶. È Euripide a rendere maggiormente visibili le

⁵ Cfr. E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze 1997, p. 215.

⁶ Gli *Appunti per un'Orestide africana* sono girati fra il dicembre '68 e il febbraio '69, mentre la *Medea* è girata tra il maggio e l'agosto '69: la precisazione cronologica non mi pare del tutto superflua,

ragioni profonde dell'interesse pasoliniano verso i tragici greci.

Pasolini porta a chiarezza etnografica e cinematografica ciò che Euripide deve far trasparire nella tessitura testuale della sua tragedia. La sostituzione sacrificale domina tutta la prima parte del film dedicata al mondo arcaico della Colchide, dapprima con la ricostruzione del sacrificio di smembramento di un ragazzo che non potrebbe essere più pasoliniano, sacrificio celebrato dalla sacerdotessa Medea, e poi con l'uccisione del fratello Apsirto da parte di lei durante la fuga. Apsirto viene ucciso come vittima sostitutiva al posto della sorella che ha rubato il vello d'oro, e gli inseguitori si fermano non semplicemente perché inorriditi, ma perché vincolati dalla mossa rituale che Medea ha effettuato. Il sacrificio di Apsirto sostituisce lo stesso vello d'oro, con cui il ragazzo era stato posto ritualmente in contatto allorché la sorella gli aveva chiesto di prenderlo. La sostituzione porta a compimento il furto perché il furto era già sostituzione, e questo furto-sacrificio disvela la vera natura del vello stesso, la sua funzione di sostituto sacrificale, indispensabile per la conferma sacrale del potere (esso è stato chiesto a Giasone da Pelia per ridargli il trono che gli spetta).

Ma, una volta portato nell'universo razionale di Giasone, il vello si rivelerà inefficace. Pelia, che nel film rimane in vita per testimoniare la logica del potere, si rifiuta di abdicare dopo la realizzazione dell'impresa, e Giasone risponde snobbando il suo potere sacrale: "...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"⁷. L'aspetto illuministico del personaggio, illustrato subito dopo dal colloquio con il "doppio" centauro, non si limita però a testimoniare la giustapposizione di un'antinomia irrisolvibile, il che resterebbe una constatazione estetizzante perché priva di impegno esplicativo, ma evidenzia il manifestarsi dello *stesso* problema del mondo originario di Medea a un livello diverso di coscienza e di storicità, con Euripide a fare da tramite sotterraneo e ipotestuale. Lo *stesso* problema è appunto quello dell'oggetto del desiderio, come realizzazione più psicologica di una struttura antropologica fondatrice.

Nel tema del desiderio e del corpo la versione pasoliniana rivela tutta la sua modernità, con una declinazione soggettiva nuova rispetto al testo euripideo. Sarebbe

visto che ad esempio non è riportata con chiarezza in F.S. Gérard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1981, pp. 82-83, dove il documentario africano viene presentato come successivo a *Medea*.

⁷ P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, tomo I, p. 1279

tuttavia un errore non rendersi conto che Pasolini può fare questo proprio perché coglie i punti di forza della tragedia antica, la quale è la prima a compiere dei decisivi passi verso l'interiorizzazione e personalizzazione della vicenda del mito. La protagonista di Euripide è strutturalmente collegata con l'eros, col letto, che anche nel suo mero venir nominato continuamente sulla scena teatrale acquista un valore sottile e persistente di trasgressione. È Medea in persona a sottolineare il ruolo centrale dell'oggetto sessuale quando, nel suo discorso fatto a nome di tutte le donne, qualifica il marito come "padrone del nostro corpo" (*despóten te sómatos*)⁸, descrizione dispregiativa che sarebbe anacronistico interpretare in chiave femminista, giacché proprio squalificando in tal modo le relazioni familiari il personaggio certifica di non appartenere al consesso civile, di rappresentare un'estraneità anomica da tenere lontana. E il Giasone di Euripide le ricorda con durezza come sono andate veramente le cose:

Ma visto che esalti un po' troppo i tuoi meriti, ti dirò che la salvezza nella mia impresa la devo a Cipride, e solo a lei fra tutti i celesti e i mortali. Tu hai una mente sottile: ed è un brutto discorso per te ammettere che Eros con le sue frecce infallibili ti ha costretto a salvare la mia persona.⁹

La donna ha agito solo perché dominata dal desiderio per l'uomo, ma il personaggio mantiene le spiegazioni divine del mito, quasi per lasciare all'avversaria una dimensione numinosa in cui rifugiarsi, senza far precipitare il suo desiderio fino alle ultime conseguenze. Ma la partita aperta fra la vecchia teologia e la nuova psicologia individuale è in sostanza già persa, poiché la percezione del desiderio individuale disvela ormai troppo, e non rende credibili gli antichi simulacri, le antiche storie. Il discorso che rivela il potere di Eros rimane "brutto" (*epiphthonos*, odioso, oggetto o fonte attiva di invidia), attestando di aver perso ogni potere trasfigurante e risolutivo. La divinità potrà intervenire solo come faticoso *deus ex machina*, che fornisce una finale conferma alla crudezza del desiderio scoperto. Nell'epilogo Giasone denuncia apertamente, dinanzi alla catastrofe ormai realizzata, il movente puramente sessuale di ciò che ha compiuto Medea: "...hai sposato quest'uomo, gli hai generato dei figli e li hai massacrati per un letto, per un connubio"¹⁰. Oggi si direbbe: "Hai fatto tutto questo solo per qualche scopata", e la constatazione che la più volgare espressione moderna si sovrappone comunque egregiamente all'antica indica una convergenza che è sostanziale. A differenza di un partner moderno, Giasone sente

⁸ *Medea*, 233 (*Medea, Ippolito*, cit., pp. 20-21).

⁹ *Medea*, 526-31 (*Medea, Ippolito*, cit., pp. 32-33).

¹⁰ *Medea*, 1336-38 (*Medea, Ippolito*, cit., p. 79).

però il bisogno di ribadire, al verso successivo, l'estraneità di Medea alla compagine sociale civilizzata, estraneità che è sacrale e imbevuta di sacrificio: "Questo non lo avrebbe osato mai nessuna donna greca". Euripide ammicca al pubblico più facile a scandalizzarsi, anche se la verità del desiderio di Medea non lascia dubbi sull'universalità del meccanismo testé disvelato.

Pasolini riprende e sviluppa puntualmente questo importantissimo passaggio presente nella tragedia di Euripide, allorché i due protagonisti del film si rinfacciano le rispettive colpe. Non tener conto del dialogo ravvicinato e segreto di Pasolini con il modello antico sul quale riflette e lavora con grande penetrazione, espone a interpretare la difesa di Giasone nei termini di una negazione sfacciata della verità, quando invece il personaggio pasoliniano è ancor più scarnamente obiettivo del suo omologo greco:

...È ora che tu ti convinca infine, chiaramente, che io devo soltanto a me stesso la buona riuscita delle mie imprese.

Anche se tu non vorrai mai riconoscere che, se hai fatto qualcosa per me, lo hai fatto solo per amore del mio corpo. Tu mi rimproveri di essere ingrato. Ma io, anche se forse senza molta fatica e magari, lo ammetto, non volendolo, ti ho dato infine molto più di quello che ho ricevuto.

Pasolini soggettivizza, ma soggettivizzando in nome del corpo come oggetto del desiderio, compie un altro passo in avanti nel rivelare le condizioni costitutive dell'oggettività, dell'oggettualità. Il suo Giasone si presenta in modo quasi disarmante come "uomo oggetto", che non ha dovuto fare molta fatica a lasciarsi concupire e desiderare, e che ha dato "molto" anche "non volendolo". Quest'ultimo accenno è segretamente interpretabile in chiave omosessuale; il circuito desiderativo tra uomo e donna facilmente si inceppa, invertendo i ruoli: l'atteggiamento di Giasone, nelle sue parole apparentemente decise, si dimostra femminile e vulnerabile, dato che egli si è fatto prendere passivamente dal desiderio dell'altra, e si è fatto strappare molto di più di quanto abbia ricevuto, quasi si trattasse di uno stupro. Il corpo del protagonista è l'"oggetto", e Pasolini ha scelto a tale scopo un atleta, non un attore professionale o un intellettuale. Non dobbiamo però farci fuorviare da piste troppo psicanalitiche, per quanto possano essere interessanti. Il punto essenziale resta quello dell'*indifferenziazione* e delle condizioni originarie di criticità che essa rivela. Il proprio desiderio interessa a Pasolini, al livello più profondo, quello generatore del testo, soprattutto come fonte insostituibile di informazioni su un'indifferenziazione più originaria, in cui la sostituzione resta l'unica via di scampo.

Pasolini sperimenta e osserva in se stesso il convergere strutturale tra

l'epifania del corpo nel desiderio e le manifestazioni disvelative del sacro arcaico, la ierofania che si pone al centro del pensiero di Mircea Eliade. Il desiderio sessuale è il rivivere l'esperienza arcaica del sacro, solo maggiormente individualizzata, fino a staccarsi dalla sua cornice inglobante e totalizzante nel razionalismo illustrato dal lato illuministico di Giasone e del doppio centauro. Attraverso l'esplorazione dei fenomeni sacri del desiderio, Pasolini attinge a una sua dimensione originaria, che si rivela essere quella di un venir meno delle differenze culturali, indifferenziazione a cui solo il sacrificio conferisce espressione e nuovi confini, analogamente all'erotismo secondo Bataille. Medea è l'incarnazione di questa dimensione fondante, che non è alle nostre spalle ma agisce *dentro* l'uomo moderno. A conferma di questa contaminazione rivelatrice fra arcaico e moderno, leggiamo com'è presentato l'incontro di Medea con Giasone nel testo delle *Visioni della Medea*:

Medea si sente piena dello spirito della sua terra – del dolce sole – dell'Antichità: ed è presa come da un rapimento. Cade in ginocchio, davanti all'alberello umile e sublime, a cui è appeso il Vello, simbolo della continuità e dell'assolutezza di una condizione umana: e prega.

Mai ha pregato con tanto fervore e quasi beatitudine...

Ma d'un tratto, come lacerata, la musica che accompagna Medea, s'interrompe.

Un profondo, *innaturale*, silenzio cade sulle cose.

Medea, come strappata a un sogno, pare risvegliarsi di colpo: e si guarda intorno incerta, interrogativa, come qualcosa si fosse strappato dentro di lei, *ed essa ne cercasse i segni nel mondo esteriore*.

Che le appare in tutto il suo mistero originario, antecedente a ogni significato umano; cioè impenetrabile.

Ed ecco che nel silenzio *innaturale* si sente un rumore, di passi. Medea si volta verso il fondo della valletta scoscesa, in mezzo a cui rameggia l'Albero sacro divenuto una delle tante forme indecifrabili che la circondano, in seguito alla folgorazione...

È un giovane, che avanza: un giovane alto, aitante come un levriero, bruno, dall'occhio piccolo, opaco, avido e sensuale, in cui brilla un'ironia resa dolce da un'intima gentilezza, infantile.

Forse è il giovane di cui parlano le romanze delle serve... il leggendario distruttore della città, barbaro e nuovo, venuto a por fine a un mondo... Certo: è Giasone.

Egli avanza, lento, senza fretta, fin sotto l'albero: e guarda fisso Medea. La sua ironia (carezzevole) sembra volerla spogliare, e non solo materialmente: esprimendo qualcosa che a lei sfugge, e che pure la determina...

Medea fa per alzarsi, andargli incontro, chiedergli chi è... Ma l'apparizione, così com'è comparsa, scompare.

Un'espressione di dolore e di delusione profonda s'imprime nel viso di Medea: fa per cercarlo, per seguirlo... Invece cade, di schianto, piombando a terra priva di sensi.¹¹

Il brano è estremamente complesso, perché raccoglie tutti i diversi spunti del film e li fa confluire in un unico insieme stranamente coerente e composito. Intanto l'albero sacro col vello viene simbolicamente a coincidere con il ragazzo fatto a pezzi nel sacrificio iniziale. Pasolini si ispira al sacrificio di fecondità della popolazione dei Khond, nel Bengala, che riguardava una vittima umana dapprima legata ad un palo, e

¹¹ P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., pp. 1226-27.

infine perlopiù uccisa incastrandone le testa in un ramo tagliato in due, dopodiché “la folla si accalcava intorno al disgraziato e gli tagliava via la carne dalle ossa, lasciando intatte solamente la testa e le interiora”¹². Questa è la versione di una delle fonti da lui utilizzate, Frazer, anche se il regista rielabora visivamente la versione meno cruda e dettagliata riportata dall’altro autore al quale è ricorso, Eliade¹³. In ogni caso Pasolini fa trasparenti riferimenti alla simbologia arborea presente nel sacrificio, anche se non è semplicemente quest’origine orrorosa a rendere l’alberello del testo pasoliniano “umile e sublime”. La presentazione del testo risulta sacrificabilmente ambigua, e l’ambiguità in Pasolini sta quasi sempre al suo posto, ma qui c’è dell’altro, come ora dirò.

L’aggettivo “*innaturale*” si riferisce in primo luogo alla coscienza che Pasolini, con Bataille, ha del carattere assolutamente culturale dell’universo che da tale evento ha preso inizio. Ma, con un vero corto circuito rappresentativo, Pasolini colloca di colpo, “di schianto” (ricorrono le espressioni indicanti uno strappo, una lacerazione), l’epifania del desiderio, che si sostituisce all’epifania divina che dovrebbe essere garantita dal vello. La soggettività moderna fa irruzione ad un tratto, insieme a un *principium individuationis* ormai incompatibile col sacro arcaico, e solo imperfettamente accennato in Euripide.

Questa sensibilità creaturale e affettiva presuppone il “salto” del cristianesimo, poiché solo Cristo disvela la vittima umana per quello che è, senza più nessuna trasfigurazione divina. Il secondo passaggio ad essere “innaturale” non è altro che questo, ed è questo a rendere “umile e sublime” l’alberello sacrificale, che a questo punto si sovrappone indirettamente alla croce, con una coppia di aggettivi che acquista significato e leggibilità esclusivamente in chiave cristiana. La reazione viscerale di Pasolini al sacrificio del ragazzo è trasparente nel film e viene espressa con voluta, calcolata “ingenuità”, quando ci è mostrata la vittima che smette di sorridere inebetita, non appena si rende conto di ciò che le stanno per fare. Questo, che sembra essere un mero dettaglio, e che non riceve particolare attenzione nei commenti dell’opera, è invece un momento di capitale importanza.

Il disvelamento della vittima innocente in Cristo è l’affermazione centrale del pensiero di Girard, sulla scorta di Nietzsche che afferma la differenza tra Dioniso e

¹² J.G. Frazer, *Il ramo d’oro. Studio sulla magia e la religione*, tr. it. di L. Conte, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 523.

¹³ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, tr. it. di V. Vacca, Boringhieri, Torino 1988, § 131, pp. 357-58.

Cristo proprio sulla base delle somiglianze tra le rispettive vicende; una differenza non veramente affrontata da Freud, che vede più che altro le somiglianze, e confusamente avvertita da Bataille, che sente la potenza rivelatrice della sovrapposizione, ma non riesce davvero a pronunciarsi. Girard non si accorge della smisurata ricchezza di questa diversità nella somiglianza perché troppo assorbito dal compito di definirla in termini razionali, categoriali, come se sacrificio e desiderio potessero essere ridotti al loro semplice lato "illuministico". Pasolini non affronta questo enorme problema con piglio filosofico, ma ne descrive i fenomeni in sé, e nei personaggi che rivisita e crea. Il risultato è una strana commistione, molto alla Bataille se vogliamo, tra l'epifania dell'eroe come portatore del corpo desiderabile, e l'epifania del Risorto dopo essere stato crocifisso all'albero della croce. Si crea così un'oscillazione simbolica e rappresentativa in cui si dipana il dramma dell'uomo moderno, lacerato fra la rivelazione della propria natura e la salvezza di Cristo venuto per riscattarla.

I simboli di duplicazione del film vanno tutti in questa direzione, io credo, e specialmente la duplicazione centrale del sogno in cui Medea vede l'esito della sua vendetta su Glauce e Creonte secondo la narrazione di Euripide, mentre la realizzazione del piano della donna assume una significativa sfumatura suicidaria, con Glauce e Creonte che si gettano nel vuoto. C'è qualcosa di intellettualistico e faticoso in questa ripetizione non immediatamente decifrabile per lo spettatore, ma la sua stessa insistenza didascalica ne esprime il ruolo cruciale, unitamente a una ravvisabile nostalgia che il mito desiderativo di Giasone e Medea non finisca, in un fantasmatico eterno ritorno del desiderio a cui la catastrofe reale e non più meramente sognata mette inesorabilmente fine. La fatica e perplessità dello spettatore riproduce la fatica e perplessità dell'autore, e la difficoltà e drammaticità del passaggio, in cui si consuma una volta per tutte la tragedia *di* Pasolini e dell'uomo contemporaneo stavolta, non più quella di Euripide.

Lo stesso salto scenografico dall'antichità al Campo dei Miracoli di Pisa risulta perfettamente interpretabile come simbolo evidente/nascosto di questo irrisolto contrasto e passaggio fra arcaicità e universo cristiano. Non c'è nulla di estetizzante in questa magnifica contaminazione poiché essa contiene un'allusione storica e culturale precisa, una soluzione di continuità che tutto nel nostro mondo e nella nostra soggettività contribuisce a occultare e insieme a portare alla luce. Il film ci consegna un enigma che il regista per primo vive, senza soluzioni diverse dal viverlo.

3. Destino e tragedia in Pasolini

In assenza (o in attesa?) di una chiara risposta, Pasolini è così consegnato a una situazione di lucida ambiguità in cui si dibatte, rilanciandola con un gesto che ha del disarmante, consegnandosi nudo al suo desiderio e ostendendolo verso noi che guardiamo, in una sorta di esibizionismo erotico-conoscitivo a sfondo sacrificale e sacrale, ma insieme inclusivo di ciò che più ci caratterizza come moderni. Dobbiamo sondare le sinistre profondità dello spazio rappresentativo che il gesto pasoliniano ci apre, o su cui attira il nostro sguardo, per dirla forse più esattamente. L'oscillazione rappresentativa del film, il suo dualismo esplorativo, avvicina difatti al regista stesso la posizione del ragazzo immolato, la cui fisionomia desiderabile da ragazzo di borgata lo certifica espressione del suo mondo immaginario e affettivo, con la duplice connotazione dell'oggetto reso più desiderabile dalla violenza che gli viene inflitta e del simbolo proiettivo in cui identificarsi.

La ierofania del corpo presuppone il rito del corpo, il rito dello smembramento che permette alla comunità di ricomporre il proprio "corpo sociale". Medea desidera Giasone con la stessa intensità con cui esegue il rito di smembramento del ragazzo immolato, ma nello stesso tempo il desiderio della donna comincia a individualizzarsi quando incontra Giasone, non perdendo per questo la sua carica violenta e totalizzante. Il suo desiderio si può perciò alimentare solo se continua a applicare la logica sostitutiva del sacrificio, rivolta verso un terzo che fondi e rafforzi la sua unione col nuovo venuto. Il sacrificio del terzo permette di mantenere la carica trasfigurante della ierofania desiderativa e di custodire l'oggetto del corpo desiderato. Quando l'oggetto si sottrae, la rabbia vendicatrice si esercita su nuove vittime sostitutive, ma il meccanismo conferma il desiderio dell'oggetto corporeo. Quindi la Medea di Pasolini deve uccidere tutti coloro che stanno intorno a Giasone, ma non Giasone stesso, a differenza della Medea di Euripide, che lascia in vita Giasone solamente per farlo meglio soffrire. La Medea pasoliniana preferisce uccidere se stessa piuttosto che distruggere l'oggetto del desiderio, poiché uccidersi diventa l'ultimo modo di mantenere la spinta della ierofania. La conclusione del film, infatti, è perfettamente interpretabile come un suicidio, e le fiamme che ardono intorno a Medea sono le stesse che bruciano Glauce e Creonte. Mentre la sua collega antica

dice a Giasone di aver seminato la strage per farlo soffrire¹⁴, la Medea moderna dice alla fine: “...io voglio soffrire”¹⁵. Questo è sufficiente per sostenere che Medea rappresenta il desiderio dello stesso autore. Ella vede Giasone con l’occhio desiderante con cui Pasolini l’avrebbe guardato, e consuma in se stessa un destino che Pasolini sente agitarsi dentro di sé, da cui egli si sente sinistramente chiamato. Questo passaggio consente di trarre una conclusione, benché provvisoria e da approfondire, circa il significativo complessivo di *Medea* nell’arcata creativa del suo autore, della quale esprime una tappa di grande maturità.

Lo scambio e gioco simbolico Medea/Pasolini sembra mettere in questione uno dei punti fermi nell’interpretazione del film secondo le differenze di genere, nel senso che in ultima istanza ne prescinde, alludendo a una sorta di sostituzione reciproca, che non funziona perché sostituisce a un tempo troppo e troppo poco. La differenza sessuale nella vicenda gioca sicuramente un ruolo, ma non nell’accezione “fissista” delle interpretazioni psicanalitiche e femministe, bensì in quello di una destabilizzazione originaria delle differenze. Il desiderio rivela di corrispondere a questa indistinzione originaria, e il desiderio omosessuale, in quanto propone una duplicazione simmetrica, sottolinea codesta matrice indifferenziante. Il desiderio omosessuale appare così come la rotazione e indifferenziazione simmetrica del desiderio eterosessuale, e a sua volta l’alternanza sadomasochistica, adombrata nell’ambivalenza verso il giovanotto immolato e nella caratterizzazione passiva di Giasone come “oggetto sessuale”, ne rappresenta la manifestazione ulteriore. Questo è l’esito dell’indifferenziazione distruttiva che predomina in *Orgia*, *Teorema*, *Porcile*, fino al tragico apologo di *Salò*, e l’elenco potrebbe continuare, con una inconfondibile mescolanza di opere teatrali, filmiche e narrative, variamente mescolate e combinate in una feconda indifferenziazione dei mezzi espressivi e dei generi.

Ma ciò significa anche che, se si vuole mantenere l’adorazione dell’oggetto, l’autodistruzione masochistica può apparire l’unica soluzione, come emerge nel destino della stessa Medea, e come risulta con urtante chiarezza in *Orgia* e *Porcile*. *Medea* anticipa in tal modo il destino del suo regista, la sua lotta mortale col proprio desiderio. Una dinamica esasperata e rivelatrice che si sovrappone “felicitemente”, ma di una felicità espressiva che si alimenta di due tragedie personali, col personaggio della Callas, mostrando la sua verità di donna teatrale, di dominatrice dionisiaca delle

¹⁴ *Medea*, 1398.

¹⁵ P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 1288 (corsivo mio).

scene consegnata da ultimo all'isolamento del suo stesso successo, alla solitudine spaventosa testimoniata dalla conclusione della sua carriera e della sua vita (la grande cantante morirà nel 1977, due anni dopo Pasolini). Per questo Maria Callas, nell'elaborazione finale, *non deve* cantare, perché la rappresentazione deve attingere a una dimensione più originaria, alle ragioni desiderative e rituali, rigorosamente collettive, che presiedono al canto, e che presiedono al *suo* di canto, che aveva nella *Medea* di Cherubini, da lei riscoperta, il suo cavallo di battaglia (ragione che deve aver subito guidato su di lei la scelta di Pasolini, con un'associazione logica, quasi scontata, intimamente necessaria). L'unico canto nel film è collettivo, e coincide col sacrificio, a cui si unisce l'attesa della ierofania di Giasone. Tutto ciò ci parla della Callas, e del suo stesso destino, come da lei magnificamente compreso in un'interpretazione ieratica quanto personale che resta memorabile, poiché a parlarci, nel suo viso immutabile più ancora che nelle parole, è una maga della scena e del canto consegnata a una condizione di incompienza umana di cui morirà. Ma alla fine, attraverso l'immagine torturata e grandiosa di questo suo alter ego femminile e vittimario, gli indizi disseminati ovunque nel testo filmico non possono non convergere sulla persona del sapiente e disperato regista.

La battuta conclusiva di *Medea*: "Niente è più possibile, ormai" indica questo chiudersi di una struttura di desiderio che è il chiudersi del destino di Pasolini, senza più alternative rappresentabili, conformemente al fragoroso silenzio canoro della Callas. Anche se l'assenza di alternative *rappresentabili*, vale a dire sganciate dalle ambiguità ricattatorie della rappresentazione, non significa che un'alternativa non ci sia, e che non sia raggiungibile proprio mediante ciò che pare negarla. Il che mi induce a un'ultima rapida riflessione, in sé non necessaria alla conclusione della mia lettura, ma che mi si impone con una sorta di batailliana "sovranità", esclusivamente affidata all'attenzione, e intenzione, di chi voglia pensare il problema. Un problema che non è mai stato assente dall'orizzonte del regista del *Vangelo secondo Matteo* e di quel superbo apologo vittimario che è *La ricotta*, forse la punta di diamante della sua intera produzione filmica. Come un avvocato d'ufficio, voglio essere breve.

Una residua speranza, ma non di quelle minori (la sua stessa paradossalità testimonia in suo favore), è che precisamente nel destino di vittima comunque subito da Pasolini si nasconda il segreto della redenzione, cioè dell'espiazione, come intuito con obliqua insistenza da Bataille. Se così non fosse, la diversità/somiglianza tra Dioniso e Cristo non avrebbe valore, e ciò sarebbe contrario sia alla struttura del rito,

sia al lucido riscontro della ragione, dove le due dimensioni del film pasoliniano vengono singolarmente a convergere, non più a giustapporsi. In questo Pasolini, come Bataille, rimane rigorosamente cristiano, e cattolico. Attraverso la “caduta”, vivendo fino in fondo il “peccato originale” del suo desiderio, Pasolini potrebbe aver realizzato in se stesso il movimento *in corpore vivo* dell’eucarestia, dell’offerta sacrificale di Cristo. Un’eucarestia empia e desolata, non c’è dubbio, ma forse egualmente efficace, perché, se fosse inefficace nella desolazione, cosa, *chi* sarebbe venuto a salvare il sacramento cristiano?

Giuseppe Fornari, Università di Bergamo