

**ATTUALITÀ DEL DRAMMA ANTICO  
NEL CINEMA DI PASOLINI  
Osservazioni sui film «Edipo re» e «Medea»**

Nei due film che Pasolini ha dedicato alle tragedie *Edipo re* e *Medea* l'azione si divide in due parti, ciascuna delle quali occupa metà della durata della pellicola. La prima parte di entrambi i film è dedicata all'antefatto della tragedia. La seconda parte è dedicata al testo che Pasolini ha tradotto personalmente dal greco non senza prendersi qualche libertà soprattutto nell'eliminare i cori e nell'alleggerire i dialoghi con vigorosi colpi di forbice.

Va da sé che nella seconda parte di entrambi i film, quella nella quale si condensa l'opera dei due tragediografi, Sofocle ed Euripide, prevale la parola, cioè il testo scritto per essere recitato. Parole dette ad alta voce, talvolta addirittura gridate dagli attori che interpretano i diversi ruoli. In contrasto con la parte parlata dei due film, l'altra parte, quella dedicata all'antefatto, risulta pressoché muta. Si tratta di una contrapposizione netta e perfino violenta. Da una parte il silenzio, dall'altra la parola.

Si dirà che tale modo di procedere, sia nel caso di *Edipo re*, sia in quello di *Medea*, aderisce alla logica dei fatti descritti nei due film. Dovendo esporre per filo e per segno, secondo il programma adottato, ciò che è accaduto prima della giornata nella quale, come è nelle regole del teatro classico, tutti i nodi vengono al pettine e la situazione precipita, è naturale che la narrazione cominci con il prendere la via nella quale, come si suol dire, le cose parlano da sole.

A metà del cammino c'è una svolta improvvisa. Ai fatti subentrano le parole. Parole che, a loro volta, sono esse stesse fatti che, con forza ineluttabile, spingono l'azione verso la catastrofe. Al di là della logica interna al racconto, che fa precedere il silenzio alle parole e fa seguire al silenzio le parole, c'è però un altro motivo, inerente alla natura del linguaggio cinematografico, che guida le scelte di Pasolini.

Avendo partecipato, in qualità di assistente volontario, ad alcune fasi della post-produzione di *Edipo re*, ricordo l'insistenza con la quale Pasolini, parlando con i tecnici addetti al missaggio, esigeva che alcuni momenti del film fossero assolutamente silenziosi, privi cioè di musica e di rumori, oltre che di parole. «Come nel cinema muto», ripeteva. A questi momenti silenziosi del film se ne contrappongono altri, non soltanto intensamente parlati, ma perfino gridati o urlati. Ricordo gli urli disumani con i quali Paolo Ferrari (l'attore che doppia il protagonista Franco Citti) metteva a repentaglio le corde vocali quando Edipo scopre il cadavere di Giocasta e si trafigge gli occhi con lo spillone. L'urlo echeggia a lungo (ancora un contrasto) nella lenta panoramica che descrive il profilo della città di Tebe, immobile e silenziosa, rappresentata dai ruderi di una città morta del Marocco (simile alla nostra Pompei) ai piedi del monte Atlante.

Pasolini si interrogava in quegli anni sulla natura del linguaggio cinematografico; più che da semiologo, lo faceva da filosofo e da poeta. Diceva che il

cinema è «la lingua scritta dell'azione», che la vita di ogni uomo è come un film in natura, destinato a rimanere privo di un senso compiuto finché la morte, operando un rapido montaggio dei momenti più significativi della vita, non giunga a precisarne senso e scopo. Citava Manfredi e Bonconte, due personaggi danteschi che salvano la propria anima con una «lacrimetta», versata in punto di morte, capace di riscattare da sola una vita intera di peccati. La stessa «lacrimetta», che, per restare in argomento, è citata al termine dei titoli di testa che aprono il film *Accattone*.

L'accostamento tra *Edipo re* e *Accattone*, qui accennato per inciso, è tutt'altro che casuale. In entrambi i film si verifica l'accostamento tra Paolo Ferrari (voce) e Franco Citti (volto). Per giustificare la scelta di Franco come interprete di *Edipo re*, Pasolini mi ha detto: «Solo uno come lui può compiere con assoluta innocenza azioni così atroci».

I primi spettatori dei due film accolsero con sorpresa l'ambientazione cronologica che il regista conferisce alle due vicende. La messinscena tradizionale delle tragedie greche era solita ricalcare (a teatro e nel cinema) i moduli stilistici propri della Grecia classica. Pasolini sposta indietro di molti secoli la cronologia degli eventi. La storia di Edipo e quella di Medea non appartengono, secondo lui, al mondo greco, quello, per intenderci, nel quale vissero i grandi tragediografi, ma a un mondo arcaico che si spinge nella notte dei tempi. Il tempo della Grecia classica appartiene alla storia, ma i miti, dei quali la cultura greca si nutre, appartengono alla preistoria.

Per questo Tebe è ambientata, come si diceva, in una città morta del Marocco mentre la Colchide (regione mitica dalla quale proviene Medea e nella quale è ambientato l'antefatto della tragedia con la spedizione degli Argonauti eccetera) è ambientata nella Cappadocia, un sito archeologico che si trova nel cuore della Turchia, abitato a suo tempo da cavernicoli, che assomiglia a un autentico termitaio. Quanto ai costumi, nell'uno e nell'altro film, Pasolini diceva di averli sognati di notte.

L'ambientazione arcaica, preistorica, barbarica si fonde perfettamente, nella prima parte dei due film, con il modo «silenzioso» scelto da Pasolini per esporre gli antefatti delle rispettive tragedie. Quando, a metà dei due film, come si diceva, parte il testo delle due tragedie, si nota una vistosa discrasia tra l'ambiente, che rimane arcaico, e la parola, che è imbevuta di cultura classica. Al tempo preistorico del mito si aggiunge o si sovrappone (non senza un effetto dissonante) il tempo storico della tragedia, spettacolo che ai tempi della Grecia classica attirava le folle nelle cavee dei grandi teatri che oggi ancora ammiriamo.

Il contrasto tra preistoria (età del mito) e storia (età della tragedia), che in *Edipo re* permane implicito, diventa esplicito in *Medea* e costituisce la chiave di lettura con la quale Pasolini interpreta il testo di Euripide.

Mentre con *Edipo re*, per quanto riguarda l'ambientazione, non ci si muove dal Marocco archeologico, anche quando l'azione si sposta da Tebe a Corinto e a Delfi, per *Medea* l'ambientazione si basa su una contrapposizione netta tra la Colchide barbarica, ambientata in Cappadocia, e la civile Corinto, ambientata a Pisa nella piazza dei Miracoli. Medea, che si trovava a suo agio nella Colchide preistorica, con i

riti cruenti dei quali era sacerdotessa ecc. ecc., trapiantata a Corinto soffre del «disagio della civiltà». È questo il taglio che Pasolini fornisce al testo euripideo.

Questo stesso argomento (confronto o, meglio, contrasto tra due livelli di civiltà che entrano in conflitto all'interno della psiche di un individuo) è trattato da Pasolini nella sceneggiatura de *Il padre selvaggio*, film che avrebbe voluto realizzare nel 1963, prima di girare *Il Vangelo secondo Matteo*, e in vista del quale fece alcuni sopralluoghi in Africa accompagnato dal produttore Alfredo Bini. Vi si parla del giovane figlio di un capo tribù africano, che frequenta nella capitale del Paese, che ha raggiunto da poco l'indipendenza, una scuola dove insegna un professore europeo di idee progressiste. Durante le vacanze, ritornato nella foresta, il ragazzo è coinvolto dal padre in un rito cannibalico nel quale non è difficile cogliere un non troppo velato riferimento all'eccidio di Kindu, episodio che, avvenuto nel novembre 1961 in una zona del Congo dove si scontravano tribù locali e forze dell'ONU, suscitò orrore particolarmente in Italia perché alcuni militari, nostri connazionali, non soltanto furono uccisi ma, a quanto riferirono i giornali, parti dei loro corpi sarebbero finite tra le carni commestibili.

Ma torniamo al film progettato da Pasolini. Alla ripresa della scuola il professore si accorge che il suo alunno si comporta in modo strano. Se prima era vivace e recettivo, adesso è diventato abulico e chiuso in se stesso. Il professore aiuta il giovane a superare il trauma subito. Dalle scombusolamento che ha provato nel doppio passaggio dalla civiltà alla barbarie e dalla barbarie alla civiltà il ragazzo sente nascere dentro di sé una forza nuova. È la forza della poesia che lo condurrà a scrivere versi di amore per la sua terra e di dolore per le condizioni in cui vivono i suoi abitanti, versi simili a quelli della poesia «civile» di Pasolini.

Parlavamo del confronto e del contrasto tra i tempi preistorici del mito, preesistenti alle due tragedie, e i tempi storici nei quali le tragedie sono state scritte e rappresentate per la prima volta nei testi che ci sono stati tramandati. All'origine del mito (relativo a fatti atroci come il parricidio, l'incesto e l'uccisione dei figli) c'è un trauma che l'umanità ha subito in tempi remoti. Da quel trauma è partito il lungo percorso che ha condotto l'uomo alla conquista della civiltà. Il testo della tragedia, che ha in sé la forza della poesia e dell'espressività drammaturgica condotta al più alto grado, è il punto di avvio di un lungo percorso compiuto dall'uomo per giungere a dominare, con l'uso delle facoltà superiori, la forza degli istinti primordiali che lo spingono verso il caos e l'autodistruzione.

Aristotele scriveva nella *Poetica* che *Edipo re* di Sofocle è la tragedia che descrive in maniera perfetta il percorso che va dal buio del cieco istinto alla luce della conoscenza. I fatti atroci evocati nella tragedia, presi in se stessi, suscitano raccapriccio. Portati sulla scena mediante l'arte del tragediografo prendono lo spettatore per mano e lo inducono a sperimentare quel senso di chiarificazione e purificazione che il filosofo definisce catarsi. Ciò che era buio e incerto si trasforma in consapevole lucidità. L'ordine sconvolto si ricompone. Catarsi, per dirla con Manara Valgimigli, è il ritorno dell'anima dal dubbio alla certezza, dall'inconsapevolezza alla consapevolezza, dall'oscurità alla luce, dal turbamento del disordine alla serenità dell'equilibrio.

Ordine ed equilibrio non sono, a dire il vero, termini accolti pacificamente nel linguaggio di Pasolini. Per il «poeta delle ceneri» l'equilibrio è sempre incerto. L'ordine è in perenne conflitto con il suo contrario: il disordine. «Più moderno di ogni moderno», come egli stesso si definiva, Pasolini sa come far scattare le contraddizioni presenti nella nostra società. Come uomo, non era pacificato né con se stesso, né con il mondo. La catarsi alla quale aspirava non apparteneva, per lui, a questo mondo, ma a un mondo che ancora deve venire. Come le sue poesie, segnate dalla presenza costante dell'ossimoro, anche le sue rappresentazioni cinematografiche delle tragedie antiche non risolvono le contraddizioni, ma le esasperano.

L'esposizione muta dell'antefatto, in aperto contrasto con la parola parlata del testo tragico, rappresenta una sorta di ritorno dalla razionalità al caos. Da qui la necessità di conferire alla rappresentazione di quei fatti atroci una dimensione poetica che non è quella della parola scritta in versi, ma quella del «cinema di poesia» che lo stesso Pasolini aveva «inventato» quando si era trovato nella necessità di compiere uno sforzo supremo per raggiungere con le immagini «impure» del cinema la sublimità delle pagine del Vangelo di Matteo.

Ai tempi arcaici del mito e ai tempi storici del testo tragico si aggiunge nei due film una terza stratificazione temporale, quella del presente: il tempo, cioè, nel quale il film viene concepito e realizzato. Ciò è detto in maniera esplicita nel prologo e nell'epilogo di *Edipo re*. Il film inizia infatti a Sacile negli anni Venti del secolo passato, per indicare in maniera allusiva la nascita e la prima infanzia di Pasolini, e si conclude a Bologna in un tempo che coincide con quello della realizzazione della pellicola e della sua uscita nelle sale (1967).

Nel prologo c'è un bambino che nasce. Il padre, ufficiale dell'esercito, lo guarda con ostilità. La madre, che ha il volto dolcissimo di Silvana Mangano, nel quale Pasolini vede rispecchiarsi il volto di sua madre Susanna Colussi, lo culla per farlo addormentare dopo avergli fatto bere il latte dal suo seno. Siamo in un prato verde, circondato da alti pioppi. È primavera e pare di sentire un profumo di primule e di violette, che si diffonde all'intorno. Nella colonna sonora si odono le note di un quartetto di Mozart (il quartetto detto «delle dissonanze»). Un lungo primo piano della madre, sul cui volto si susseguono espressioni di sentimenti contrastanti, sembra anticipare la tragedia della quale il film fornirà un resoconto dettagliato. Di notte il padre, irritato dal pianto del bambino che disturba il suo sonno, lo afferra violentemente per le caviglie. È la nascita di un inconsapevole Edipo (piedi gonfi) dei nostri giorni.

Dalla Sacile degli anni Venti si passa, con uno stacco, al monte Citerone del mito (in Marocco) dove un servo di Laio (Francesco Legnetti) trasporta appeso a un palo un bambino nudo legato per i piedi. Dopo averlo abbandonato sul terreno pietroso dove strisciano serpenti velenosi, il servo incontra un pastore (Giovanni Davoli, papà di Ninetto) che, sentendo piangere il bambino, lo raccoglie e lo porta da Polibo, il re di Corinto, che è senza figli e lo adotta. Al termine della tragedia, Edipo - Franco esce di scena accompagnato dal nunzio (in greco *anghelos*) interpretato da Ninetto, che gli porge il piffero di Tiresia (Julian Beck). Nell'inquadratura successiva vediamo Franco e Ninetto (che da *anghelos* è diventato Angelo) camminare sotto i

portici della Bologna odierna. Franco (personaggio senza nome, ma si tratta del bambino nato a Sacile una quarantina di anni prima) è un mendicante cieco che suona il piffero per attirare l'attenzione dei passanti e ottenere da loro qualche soldo di elemosina. Angelo - Ninetto è la sua guida.

Ad Angelo piace zuffolare. Così facendo suggerisce in maniera inconsapevole il motivo che il mendicante riprende col suo piffero. Davanti alla basilica di San Petronio il mendicante suona per i borghesi un motivo sofisticato. Ma i borghesi non lo stanno ad ascoltare. I due si trasferiscono allora in periferia, dove il mendicante suona un motivo popolare per gli operai che escono da una fabbrica. Ma neanche gli operai gli prestano attenzione. I due si mettono di nuovo in cammino e giungono nella Sacile già vista all'inizio del film, dove poco è cambiato. Nel prato verde circondato dai pioppi, quello della poppata e del lungo primo piano della Mangano (Giocasta nella tragedia), dove ancora persiste il profumo delle primule e delle violette, il mendicante rivolge un'invocazione alla luce, tratta dall'*Edipo a Colono*. Si ode di nuovo la musica del quartetto «delle dissonanze». Il mendicante pronuncia le ultime parole del film: «Sono giunto. La vita finisce dove comincia».

Mi sono soffermato sul prologo e sull'epilogo del film *Edipo re* perché sono pagine di cinema, dense di elementi simbolici e riferimenti autobiografici, che indicano con chiarezza fino a che punto Pasolini abbia fatto suo il testo della tragedia di Sofocle. Non mancano, soprattutto nell'epilogo, riferimenti a Freud e a Marx sulla funzione dell'arte (o della poesia) come sublimazione e terapia nei confronti della nevrosi prodotta dal perenne conflitto tra le contraddizioni irrisolte che serpeggiano nella società neocapitalistica, e sulla funzione civile del poeta «impegnato», cui spetta il compito di denunciare il persistere di una situazione di ingiustizia.

Nel film *Medea* non ci sono un prologo e un epilogo ambientati nella contemporaneità. Non mancano tuttavia indicazioni dalle quali si può desumere che anche per la lettura pasoliniana della tragedia di Euripide vale la triplice stratificazione del tempo: quello relativo alle origini del mito (preistorico e barbarico), quello relativo al lavoro del tragediografo (Grecia classica) e quello relativo all'interpretazione del testo (l'oggi del regista).

Anche in questo film si può dire che, di fatto, un prologo ci sia, benché non sia ambientato nel secolo XX. Si tratta dell'educazione di Giasone per opera del centauro Chirone (Laurent Terzieff). I centauri, a dire il vero, sono due. Uno si presenta nelle forme dell'iconografia tradizionale, che lo raffigura mezzo uomo e mezzo cavallo. L'altro è soltanto un uomo. Il primo, che sarà successivamente definito come centauro sacro, si occupa di Giasone bambino e gli impartisce un'educazione religiosa: «Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura...». L'altro, il centauro dissacrato, completa l'educazione quando Giasone è un giovane uomo. Citando un celebre testo di Mircea Eliade (!), il centauro dissacrato demitizza la lezione che era stata precedentemente impartita al bambino dell'altro centauro.

«Ciò che l'uomo, scoprendo l'agricoltura, ha *veduto* nei cereali, ciò che ha imparato da questo rapporto, ciò che ha *inteso* dall'esempio dei semi che perdono la loro forma sotto terra per poi rinascere, tutto questo ha rappresentato la lezione

definitiva. La resurrezione, mio caro. Ma ora questa lezione definitiva non serve più...». Un centauro che cita Eliade all'inizio del film *Medea* non è meno indicativo, come attualizzazione della tragedia, di quanto lo sia la nascita di Edipo situata negli anni Venti a Sacile.

Quando il film *Medea* giunge a metà del percorso, esattamente tra l'esposizione «muta» dell'antefatto e la rappresentazione del testo euripideo, Giasone incontra nella piazza di Corinto, cioè a Pisa, i due centauri: quello sacro, che è muto, e quello dissacrato, che parla per tutti e due. A Giasone, che è convinto di aver conosciuto un solo centauro e si meraviglia di vederne due, il centauro parlante spiega: «Ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconosciuta». «Ma qual è la funzione del vecchio centauro?», chiede Giasone. «Esso non parla, naturalmente — è la risposta —, perché la sua logica è così diversa dalla nostra, che non si potrebbe intendere... Ma posso parlare io, per lui. È sotto il suo segno che tu (al di fuori dei tuoi calcoli e della tua interpretazione) in realtà ami Medea».

Il centauro parlante aiuta Giasone a comprendere la «catastrofe spirituale» di Medea «donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto...». «Perché mi dici queste cose?», domanda ancora Giasone. «Perché nulla potrebbe impedire al vecchio centauro di ispirare dei sentimenti e a me, nuovo centauro, di esprimerli». Dopo questa spiegazione ha inizio la tragedia come l'ha scritta Euripide, con il coro delle dame di Corinto eccetera.

Il mito, muto nella brutalità dei fatti, sedimentati nella memoria collettiva, cede il posto al testo della tragedia, parola scritta per essere declamata ad alta voce nella cavea del teatro, dove si svolge il rito civile che, mediante un processo di conoscenza, conduce alla purificazione.

Questo percorso, che è precluso a Medea, chiusa nel cerchio dei suoi istinti e delle sue passioni, si apre per Giasone, il quale, forte della completezza dell'educazione ricevuta, ha la capacità di superare il divario che separa mito e storia, sacralità e dissacrazione, irrazionale e razionale. Se la conclusione del dramma dipendesse da Giasone, tutto potrebbe risolversi con un accomodamento pacifico, un compromesso, come si dice nel mondo moderno. Ma le cose non sono così semplici. Non lo sono almeno per loro due. Medea è una donna antica. Giasone è un uomo nuovo. Nessuna possibilità di accordo tra loro.

Pasolini non sta né con l'uno, né con l'altro o, meglio, anche se la cosa può sembrare incredibile, sta con tutti e due. Nel suo vocabolario i termini che indicano la barbarie non assumono mai una connotazione negativa. Per lui, la contraddizione non è un nodo da sciogliere, ma una condizione da consumare vivendola. Lo aveva detto in una lettera a Gianfranco Contini, scritta quando aveva 25 anni. Nel cuore della sua poesia, cioè nell'intimità più profonda della sua anima, c'è la confessione contenuta nelle parole rivolte a Gramsci in una terzina che occupa il posto centrale nel poemetto delle «ceneri». *Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere.*

*Virgilio Fantuzzi*