

*Antigone, Medea, Elettra:  
il tragico femminile*

Amore/violenza  
nello spazio contemporaneo

A cura di Patrizia Landi



# *Le Forme del Sentire*

---

## DIREZIONE

Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali e Patrizia Landi

## COMITATO SCIENTIFICO

Luis Puelles Romero (*Universidad de Málaga*)

Carole Talon-Hugon (*Université Paris-Sorbonne*)

Irene Zanini-Cordi (*Florida State University*)

ISBN 978-88-5513-112-4

Copyright © 2023

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

---

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM di Milano



*In copertina*

Matt Seymour, *Trois bustes de tête en béton*

<https://unsplash.com/it/foto/pzbbViakdX0>

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego

*Stampa:* E. Lui Tipografia - Reggio Emilia

# Sommario

INTRODUZIONE	
La vivificante “vertigine” dei classici	7
<i>Patrizia Landi</i>	
OUVERTURE	
Irreligioso sublime	23
<i>Quirino Principe</i>	
UNA, MILLE ANTIGONI	
La <i>mimesis</i> aorgica: Hölderlin e Antigone	33
<i>Andrea Mecacci</i>	
L’ <i>Antigone</i> di Anouilh e la tomba dell’eroe. L’influenza su <i>Giocasta</i>	45
<i>Maddalena Mazzocut-Mis</i>	
Resti di un naufragio: María Zambrano nel labirinto di Antigone	63
<i>Renato Boccali</i>	
MEDEA, LE SUE “VOCI”	
Il corpo di Medea. Il film di Pasolini tra mito e montaggio	85
<i>Marco Antonio Bazzocchi</i>	
Per non essere Medea. Ri-leggere “ <i>Leonora, addio!</i> ” di Luigi Pirandello	95
<i>Patrizia Landi</i>	
<i>Filumena Marturano</i> : dalla commedia al dramma nel nome di Medea	115
<i>Antonella Del Gatto</i>	
Figlie di Medea. Christa Wolf, Elena Ferrante, voci	135
<i>Irene Zanini-Cordi</i>	
L’eterno Altro: il mito di Medea ad Haiti in <i>Ma’Déa</i>	149
di Eduardo Manet (1985)	
<i>Timothy Lomeli</i>	

Medea senza serpenti: un percorso warburghiano <i>Alice Barale</i>	167
Quale il destino di Eros? “Tra” ossessione d’amore e amore vero <i>Massimiliano Marianelli</i>	181
INTERLUDIO	
Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea <i>Stefano Lombardi Vallauri</i>	195
I confini dell’amore e della violenza: i sentimenti malati <i>Carmelo Dambone</i>	213
LA FINE SI ADDICE AD ELETTRA	
Implacabile Elettra: Figlia Sorella Guerriera <i>Martina Treu</i>	225
Le Autrici e gli Autori	247
Indice dei nomi	253
Indice dei personaggi	261

# Il corpo di Medea

## Il film di Pasolini tra mito e montaggio

*Marco Antonio Bazzocchi*

DOI: <https://doi.org/10.7359/1124-2023-bazm>

### ABSTRACT

This paper focuses on the symbolic meaning of *Medea's* body as shown in Pasolini's movie. *Medea's* body undergoes a process of *sacralization* and *desacralization*. On this process is based the movie's plot, that relies on several juxtapositions: young Giasone *vs* old Giasone, *Medea* witch *vs* *Medea* lover, *Medea* mother *vs* *Medea* assassin. According to the ideas of Aby Warburg, this process belongs to forms of enhancement and weakening of *Medea's* sacredness: she brings fertility in the earlier rituals but she becomes a destructive entity that culminates in her sons killing. In this way she loses her maternal role and she becomes once again a witch. This interpretation is related with the idea of *editing* that Pasolini develops in the late sixties, when filming *Edipo re* and *Medea*.

KEYWORDS: body; Dionysus; film editing; maternity; myth; sacredness.

---

Come è stato sottolineato da molti interpreti, Pasolini costruisce *Medea* secondo una logica di continua duplicazione e di opposizione: opposizione tra le scene iniziali dell'educazione di Giasone e il suo destino di eroe predatore, opposizione tra il ruolo della maga prima e dopo la perdita del proprio potere, duplicazione delle scene finali che rappresentano la vendetta di *Medea* contro colui che l'ha rapita e poi abbandonata. Questa serie di opposizioni seguono le fasi attraverso cui il corpo sacro di *Medea* si trasforma, si allontana per amore dal mondo delle origini e infine vi ritorna di nuovo investita dalla forza distruttiva del sacro.

Lo storico dell'arte Aby Warburg si è fermato su questa duplicità sottolineando come nella tradizione figurativa *Medea* si ricollega alla figura di Cibebe, o Magna Mater, cioè colei che porta il suo culto primitivo da Oriente a Occidente, senza essere del tutto addomesticata. *Medea* non è solo la donna tradita che si vendica con l'uccisione dei figli (secondo una tradizione letteraria borghese) ma anche la dea che toglie all'uomo virilità. E infatti *Medea* sottrae a Giasone la possibilità di riconoscersi nella

sua discendenza e di sposarsi per crearne una nuova: in questo modo l'uomo occidentale cade ancora una volta in preda alla furia di una *mènade* castratrice. E Warburg si ferma anche sul significato allegorico per cui la forza primordiale del mondo orientale non accetta di essere sottomessa alla civiltà occidentale. Mettendo vicini un affresco di Pompei e un disegno di Rembrandt, emerge la figura di Medea non assassina ma pensierosa di fronte al suo destino, mentre medita su come ritrovare le energie psichiche necessarie a compiere l'atto definitivo della vendetta, per il quale deve tornare in possesso della sua forza magica. Anche nel film di Pasolini (1969), Medea si riconosce di nuovo maga osservando il sole, che mitologicamente è il padre di suo padre ma anche una divinità dionisiaca, connessa al mondo infero. Medea dunque deve restare, e tale è nel film, una estranea al mondo della razionalità dentro la quale la porta Giasone, incapace di capire il danno che sta recando a lei e a se stesso.



Figura 1. – Maria Callas durante le riprese di “Medea” di Pier Paolo Pasolini in Turchia, giugno 1969 (Foto di Mario Tursi).

Il nucleo drammatico del film ruota intorno alla figura della protagonista, che subisce una degradazione proprio nel momento in cui accetta, senza che ne venga fatta parola, di obbedire al desiderio di Giasone: Medea, la maga che vive nella Colchide, viene trasformata dalla visione improvvisa del corpo di Giasone e (come spiega Pasolini) cade al suolo come S. Paolo, subisce cioè una conversione che però non la innalza al dio ma la allontana dal dio. Con l'arrivo di Giasone nella Colchide e con la degradazione di Medea il caprone dorato perde ogni valore religioso, non è più un simbolo del potere o della trascendenza. Il passaggio dal sacro alla desacra-



lizzazione percorre l'intero film, dalle sequenze iniziali dell'educazione di Giasone ad opera del centauro, alla lunga rievocazione di un rituale cruento praticato nella terra dove Medea officia in quanto maga, al momento della sua perdita di potere nella Grecia patria del *logos*.

Il film inizia con una sequenza acquatica, dove il bambino Giasone viene educato dal centauro, l'essere doppio che incarna nella sua doppia natura l'intero film e la sua opposizione tra sacro e non sacro, tra tempo delle origini, tempo mitico e tempo della storia, del progresso. In questa prima sequenza Giasone cresce nel giro di pochi minuti, e diventa da bambino un giovane uomo. Il centauro però non riesce a convincerlo della concezione secondo la quale non esiste niente di naturale ma tutto è sacro. Ogni aspetto del mondo è cioè un'epifania del sacro, in ogni apparenza naturale è nascosta una divinità (questo stesso pensiero viene utilizzato da Pasolini quando parla della sua concezione della realtà espressa nel cinema). Il centauro ha una funzione pedagogica, e la svolge anche nella seconda parte del film, quando riappare a Giasone nel Campo dei Miracoli di Pisa, cioè a Corinto, per mostrarsi sotto due aspetti, sia come centauro che come uomo, cioè sia nella sua natura irrazionale e sacra che nella sua natura razionale. Il centauro razionale è la coscienza critica che dovrebbe (per la seconda volta) istruire Giasone sul suo destino attuale, pur senza riuscirci. Qui rivela a Giasone il motivo per cui, pur amando Medea, non è consapevole del suo amore e quindi dovrà abbandonarla.

Il centauro ha aperto il film spiegando a Giasone il significato sacro del mondo. Quando ricompare come centauro e come uomo chiarisce che Giasone ha sacrificato il lato irrazionale della sua vita e ha scelto di stare dentro la storia del potere, dove deve prendere il posto di Creonte. Si è creata così una distanza irrecuperabile: Giasone è nella Storia, Medea ne resta fuori e con lei risorge il sacro distruttivo.

Pasolini ha giocato con molta determinazione espressiva su questa opposizione: da una parte lo spazio chiuso del Campo dei Miracoli di Pisa, uno spazio che contiene, che protegge, che esprime il risultato a cui arriva il pensiero razionale (Pisa è la città di Galileo, cioè della scienza moderna), dall'altra lo spazio esterno alla città dove è collocata la casa di Medea, che in quanto straniera non può essere ammessa dentro le mura. Nelle sequenze della seconda parte tutti i movimenti avvengono con la fuoriuscita dalle mura di Corinto: Giasone esce da Corinto per andare da Medea, il re Creonte scende da lei per annunciarle l'esilio.

Il prologo del film, con l'educazione di Giasone, è seguito dalla lunga sequenza girata in Turchia, cioè nella Colchide, per mostrare il paese di Medea. In mezzo c'è un salto logico e cronologico non comprensibile,

non possiamo conoscere la sua durata. Il tempo dell'educazione di Giasone scorre velocemente, con una serie di sequenze ravvicinate, mentre il tempo del rito officiato da Medea è immobile, allude alla ciclicità della terra che risorge fecondata dal sangue della vittima. Questa seconda sequenza mostra un mondo primitivo dove si svolge un complesso rituale che Pasolini ricostruisce attraverso fonti antropologiche (Eliade e Frazer, soprattutto). Ma il montaggio che giustappone il prologo alla seconda sequenza mette implicitamente in contrapposizione due mondi e due concezioni opposte, destinate a restare tali. Giasone vive nel tempo della progressione, cresce e decide di compiere l'impresa degli Argonauti per affermare la propria identità e la propria virilità, uno dei temi trattati in modo ambiguo in tutto il film. Medea invece ci appare con i tratti della Callas fin dall'inizio, e tale rimane sempre. Medea non ha uno sviluppo, subisce l'improvvisa perdita del suo potere quando appare Giasone ma in realtà resta sempre uguale, come se si trovasse fuori dal tempo. Lei stessa si definisce "un vaso pieno di un sapere non mio" per indicare la condizione in cui si trova quando Giasone la abbandona. Lo stesso abito studiato da Piero Tosi per lei (creato dalla mescolanza di abiti folklorici di vari paesi del Mediterraneo) ha la rigidità di un contenitore che può solamente tenere chiuso il corpo della maga, e proteggerlo dalla dispersione verso un "fuori" ormai sconosciuto. Per questo, appena arrivata in Grecia, Medea deve togliersi l'abito da maga e indossare una veste leggera e bianca. La lunga tonaca nera verrà recuperata alla fine del film, con il risorgere delle forze distruttive del sacro.

C'è una sequenza interessante che Pasolini ha eliminato dal film e che è stata recuperata da "Cinemazero" di Pordenone. Si vede Medea, con il suo abito da maga, che sta seduta su una primitiva altalena, nel paesaggio deserto della Colchide. Poi due ragazzini, sopravvenuti da dietro, spingono l'altalena e lei si dondola con uno sguardo fisso e quasi abbacinato. La sequenza potrebbe avere un valore onirico e preannunciare il destino tragico della maga. In realtà questo simbolo dell'altalena non può essere senza significato e possiamo identificarne la fonte in uno dei grandi saggi di Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, dove viene analizzato il fenomeno del tarantismo. De Martino dedica un lungo capitolo a un episodio della mitologia greca che riguarda il rito dell'altalena, definito *aiōresis*. Il mito rimanda al suicidio per impiccagione di Erigone, disperata di fronte al cadavere del padre. In seguito a una serie di suicidi che colpiscono le vergini dell'Attica, viene istituita la festa dell'altalena, che entra a far parte dei riti primaverili della festa dei germogli. Per De Martino la festa va ricondotta alla crisi di pubertà femminile, cioè al trauma delle giovani ado-

lescenti sulla difficoltà del distacco dall'immagine paterna. Inconsciamente, il dolore delle giovani donne nasce dalla colpa per la morte violenta del padre che si connette alla difficoltà di sostituirlo con una presenza maschile. Per questo, le giovani donne si danno alla fuga senza meta e infine al suicidio. Dunque il movimento ritmico dell'altalena cerca di mimare la fuga e l'erranza, ma anche il lasciarsi andare all'esser cullati nelle braccia materne, che riporta la vergine alla sua origine e la rassicura, pur contenendo anche la premonizione del pendolare da un ramo del corpo impiccato. Nello stesso tempo questo movimento ritmico mima il movimento dell'amplesso provocato da un uomo nuovo, il futuro marito.

Se mettiamo insieme alcuni di questi elementi capiamo che Pasolini voleva alludere, con la scena di Medea sull'altalena, a molti aspetti del destino della maga: la fuga improvvisa lontano dal proprio paese e dal padre, bloccato proprio con lo squartamento del fratello, la scelta di donarsi ad un uomo sconosciuto, e infine la premonizione del suicidio o perlomeno della scelta di 'morire' in quanto donna e madre, per ritornare a una condizione originaria. Nel film non assistiamo infatti alla famosa fuga di Medea su un carro trainato in cielo da un drago, ma all'incendio della sua casa e alla cancellazione del volto della Callas tra le fiamme.

Il tema del fuoco che distrugge è intimamente legato al motivo mitico del sole. Non a caso il film si apre e si chiude sulla stessa inquadratura del sole che nasce sul paesaggio primitivo della Colchide, a indicare una ciclicità creata attraverso la duplicazione. Potremmo dire che Pasolini ha usato delle strategie espressive per riuscire a creare un ritmo narrativo, o perlomeno una scansione, in una storia che sarebbe destinata a restare immobile (oscillando come l'altalena). Medea infatti non può concepire il tempo o lo spazio secondo una logica moderna. Lo capiamo nella scena in cui si aggira disperata in uno spazio aperto che sembra inghiottire il suo corpo: l'unica scena in cui Pasolini rinuncia a primi piani e ci mostra con un campo lungo molto esasperato la maga che disperatamente esprime la perdita di punti di riferimento. Così si legge nella prima versione della sceneggiatura:

Non si possono piantare le cose così, a caso; bisogna prima rivolgersi agli Dei, pregarli: consacrare il luogo, perché ogni luogo dove l'uomo pianta le sue tende è sacro, ripete la creazione del cosmo, diviene un centro: e questo centro dev'essere segnato da una pietra, da un albero; da un segno qualsiasi, sacro. Questo è tutto ciò che Medea sa, e che le sembra sacrilego non sapere, non applicare.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pasolini 2001, p. 1234.

Questa scena termina quando Giasone va a prendere Medea per mano e la conduce sotto la tenda dove avviene il loro amplesso. Così capiamo che Medea esiste solo in rapporto al desiderio erotico che la lega a Giasone, non esiste più come individuo fino a che il Sole non le ridà le forze magiche che le sono necessarie per compiere la strage finale.



*Figura 2. – Pier Paolo Pasolini e Maria Callas durante una pausa nelle riprese di “Medea” in Turchia, giugno 1969 (Foto di Mario Tursi).*

Secondo la logica duplice che struttura il film, Medea affronta due passaggi segnati da atti sanguinari dove è lei stessa ad agire: nel rito iniziale viene squartato il corpo di una vittima sacrificale, in seguito lei stessa taglia a pezzi con l'accetta il fratello per bloccare l'esercito del padre che insegue gli Argonauti. L'azione del fare a pezzi rimanda a quanto Pasolini sottolinea quando spiega l'azione del regista che sceglie pezzi di realtà per costruire attraverso il montaggio il racconto filmico. Soprattutto nel rituale della prima scena vediamo la dispersione del corpo della vittima in pezzi che vengono poi portati a fecondare la terra e il grano. La scena è molto lunga ma ha la funzione di sottolineare la diversità primitiva del mondo a cui appartiene Medea rispetto al mondo occidentale civilizzato dal quale proviene Giasone. I sacrifici umani, necessari a garantire la fecondità della

terra, costituiscono il centro simbolico di una società che scompare nel momento stesso in cui la maga Medea la abbandona seguendo lo sconosciuto che viene da un'altra terra, sulla barca dei giovani oziosi nei quali Pasolini trasforma gli Argonauti, facendone un gruppo di avventurieri scanzonati.

Questa dispersione corrisponde a quello che Ejzenstejn (regista poco amato da Pasolini, ma presente nella sua opera) chiamava la funzione estatica: cioè il momento in cui l'immagine esprime un processo di uscita della rappresentazione da se stessa, una uscita che Ejzenstejn verificava nelle opere d'arte, per esempio nei quadri del Greco, come una funzione fondamentale dell'effetto che il film deve esprimere e provocare empaticamente sullo spettatore:

Infine, coloro che per tramite del sistema di immagini dell'opera esperiscono questa struttura come un'effettiva emozione, entrano in comunicazione col processo delle leggi di movimento di tutto l'ordine delle cose esistenti, e, in un'estasi vertiginosa, partecipano della stessa possessione estatica.<sup>2</sup>

Si tratta, ancora una volta, del dominio di Dioniso, una forma di estasi che implica la sospensione del rapporto con la realtà.

Non è un caso che l'atto del mutilare il corpo sia ripetuto da Medea, in modo meccanico, con inquadrature da lontano, sul carro con cui Giasone la rapisce insieme al fratello Apsirto, anche lui preso da una specie di perdita di sé di fronte a Giasone. Il corpo di Apsirto tagliato a pezzi ferma l'esercito di Eeta, e mette in salvo gli Argonauti. La terza volta in cui Medea si fa prendere da un raptus realmente omicida è quando regredisce alla sua condizione barbara e uccide i figli. Qui però Pasolini usa uno stile completamente diverso, non si tratta più di una lacerazione dei corpi ma di un atto in cui la dolcezza prevale sulla violenza, tanto è vero che per la prima volta vediamo Medea accudire teneramente i due figli, e la loro uccisione è solo allusa dall'inquadratura di un coltello insanguinato. E questa sequenza è l'unica del film in cui entriamo in una dimensione psicologica complessa, dove Medea ragiona su quanto è costretta a fare e soprattutto dove per la prima volta capiamo i tormenti di Glauce, la nuova sposa di Giasone, e del padre di lei Creonte. Fusillo definisce "borghese" questa parte del dramma e sottolinea come Pasolini si muove rispetto al testo Euripideo o rendendolo più arcaico o spostandolo in una dimensione psicologica più elaborata<sup>3</sup>. In realtà potremmo anche considerare

---

<sup>2</sup> Somaini 2011, p. 378.

<sup>3</sup> Fusillo 1996, p. 150.

che nella prima scena (la scena sacrificale) Medea mostra il suo ruolo di maga nel rapporto con la potenza superiore del Sole (del fuoco), nella seconda uccide il fratello e quindi perde il legame con la sua famiglia, con la sua terra, nella terza uccide i figli (un braciere acceso nella casa indica il ritorno del fuoco, cioè del potere magico), ma così distrugge anche la sua femminilità, ritorna nel regno sacro del Sole, non sarà più madre né donna. La scena dell'altalena anticipava questo movimento pendolare, di allontanamento dal regno sacro paterno al "fuori" del mondo greco e infine al ritorno, simmetrico, al dominio del sacro originario. Il fuoco infatti cancella i tratti del suo volto mentre la casa sta bruciando e lei pronuncia l'ultima frase, "Niente è più possibile ormai!". In questo momento Medea oltrepassa la linea che delimita l'umano, rientra nella giurisdizione del magico e del divino: Medea uccide i figli perché rifiuta la funzione della maternità come funzione che protegge, che offre riparo, che alleva. Di nuovo in lei ritorna una forza dionisiaca, cioè una forza negativa che distrugge, ma questa volta non è la forza di Eros, per la quale ha rinunciato alla sua funzione di maga, ma una forza maggiore, capace di portarla oltre i limiti in cui era stata confinata da Giasone.

Possiamo leggere il film anche secondo un'ulteriore logica allegorica che rimanda all'atto della realizzazione del film stesso.

Tutto il film è anche il racconto dell'operazione del regista, è un'allegoria del corpo dell'autore (Pasolini) che ha perduto il rapporto con il sacro e si è sottomesso alle leggi della razionalità incarnate da Giasone. Questa perdita può essere espressa solo attraverso la ricomposizione delle scene della vita di Medea che da maga sanguinaria diventa donna comune. Ma la gelosia, cioè la passione amorosa (eros), le ridanno poteri magici e distruttivi. Così Medea può ritornare a essere "menade", come diceva Aby Warburg, e a uccidere di nuovo, la rivale Glauce e i figli. Il nonno Sole, che le compare nelle visioni finale, è l'incarnazione della luce che incide la pellicola e produce l'effetto visivo del film.

Il film, in quanto storia finita ( $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ ), riesce a far intravedere cosa c'è oltre le mura della città. Medea è colei che può fare a pezzi un corpo vivo (come con il fratello Apsirto), ma anche colei che riesce a rimettere insieme le membra disperse di un corpo morto. Per questo il racconto delle sue avventure è allegoria del cinema che diventa film, cioè della realtà infinita che inevitabilmente viene ripresa a pezzi ma in un secondo momento, attraverso il montaggio (cioè la ricomposizione di un insieme) rende percepibile se stessa.

Il corpo della maga, per la presenza di poteri arcaici, eccede qualsiasi dimensione umana. Medea è colei che non può trovare un luogo dove

collocare se stessa. Una volta perso il suo *habitat* naturale, questo luogo non può essere la città, Corinto, ma deve essere una casa fuori dalle mura della città: nella seconda parte del film sia Giasone che Creonte devono uscire dalle mura per parlare con lei. E lei stessa deve entrare nella città, cioè il Campo dei Miracoli, se vuole vedere Giasone, e non a caso quando lo vede compiere una danza allegra in un gruppo maschile, Medea piange perché capisce di non poter condividere con lui la felicità.

Lo spazio all'esterno delle mura diventa così lo spazio dove ritorna la distruzione portata da Dioniso. Una distruzione che avviene attraverso il fuoco, l'elemento archetipico legato al potere magico di Medea. Qui potremmo ricordare una famosa affermazione di Pasolini, cioè che il sole brucia la pellicola "scrivendo" il testo di immagini del film: "Fare del cinema è scrivere su della carta che brucia"<sup>4</sup>. E infatti le ultime inquadrature della Callas, da sotto in su, come se lei si trovasse in una posizione prominente rispetto a Giasone (sul tetto della casa) sono sovrimpresse dalla luce del fuoco-sole. Anche questo è un effetto estatico, per cui il corpo di Medea esce da una dimensione umana e viene assorbito dall'elemento che le appartiene come sacerdotessa, nipote del Sole e sorella di Circe: "Un autore non può che essere un estraneo in una terra ostile: egli infatti abita la morte anziché abitare la vita, e il sentimento ch'egli suscita è un sentimento, più o meno forte, di odio razziale"<sup>5</sup>. In questa considerazione, non a caso del 1970 (*Il cinema impopolare*), il processo di identificazione tra Pasolini e Medea potrebbe essere sottilmente alluso: come Medea, anche Pasolini in quanto autore sceglie di abitare la morte, cioè si situa in una dimensione che prescinde dall'umano. Una distanza assoluta separa però l'autore dal personaggio letterario. L'autore è un piccolo-borghese e come tale possiede l'illusione di un mondo a cui credere, di doveri a cui sentirsi legato. Ma in realtà, nota Pasolini, un autore non crede in nulla, crede anzi nella morte, cioè nel contrario della vita. E può esprimere questo suo totale pessimismo "lacerandosi con ferite di testimonianza". Queste ferite sono simbolicamente il risultato della tecnica che l'autore sceglie, di uno stile che è sempre infrazione rispetto "alla Conservazione" (cioè all'insieme di norme che sorreggono il mondo borghese). In questo atto consiste il senso della ferita e del masochismo dell'autore, quando "qualcosa di tragico e ignoto è scelto al posto di qualcosa di quotidiano e di noto (la

---

<sup>4</sup> Pasolini 1999, p. 1566. L'affermazione si trova nel saggio *Essere è naturale?* (1967), raccolto nel volume *Empirismo eretico*.

<sup>5</sup> Pasolini 1999, p. 1602. L'affermazione si trova nel saggio *Il cinema impopolare* (1970), raccolto nel volume *Empirismo eretico*.

vita)”. Il mondo barbarico di Medea mette in scena questo complesso nucleo tragico dell’opera di Pasolini. Le lacerazioni prodotte da Medea sono il lato oscuro del processo di costruzione della sua vicenda, eseguito attraverso il montaggio. Il Mito racconta la Morte, ma ha bisogno dell’azione della Tecnica. Così avviene il fissarsi eterno dell’infinito nel finito, il momento in cui Dioniso (per un attimo) si arrende di fronte all’operazione di un autore che riproduce, con la sua operazione stilistica, la lotta chi si consuma in un corpo femminile tra forze opposte. Quel corpo esprime per Pasolini la tragedia della modernità, dove l’arcaico può apparire sotto forma distruttiva e cancellare i confini rigidi del mondo borghese.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fusillo 1996

Fusillo M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Pasolini 1999

Pasolini P.P., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Milano, Mondadori, 1999.

Pasolini 2001

Pasolini P.P., *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001.

Somaini 2011

Somaini A., *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011.