

PASOLINI, UN LIBRO

# LE MIE CARRELLATE SUL *sole* E SUL *fango*



*L'amore sconfinato per la realtà e la ricerca di un mezzo che potesse salvarla dalla degradazione neocapitalistica portarono Pasolini all'incontro con il cinema. Questo incontro felice e disperato e il «mondo nuovo» che partorì troviamo narrati oggi nell'affascinante libro «Le regole di un'illusione», pubblicato dal Fondo Pier Paolo Pasolini*



«Medea», 1969. Pasolini prepara una scena in Cappadocia, dove fu girata la prima parte del film, il viaggio degli Argonauti nella Colchide alla riconquista del Vello d'Oro

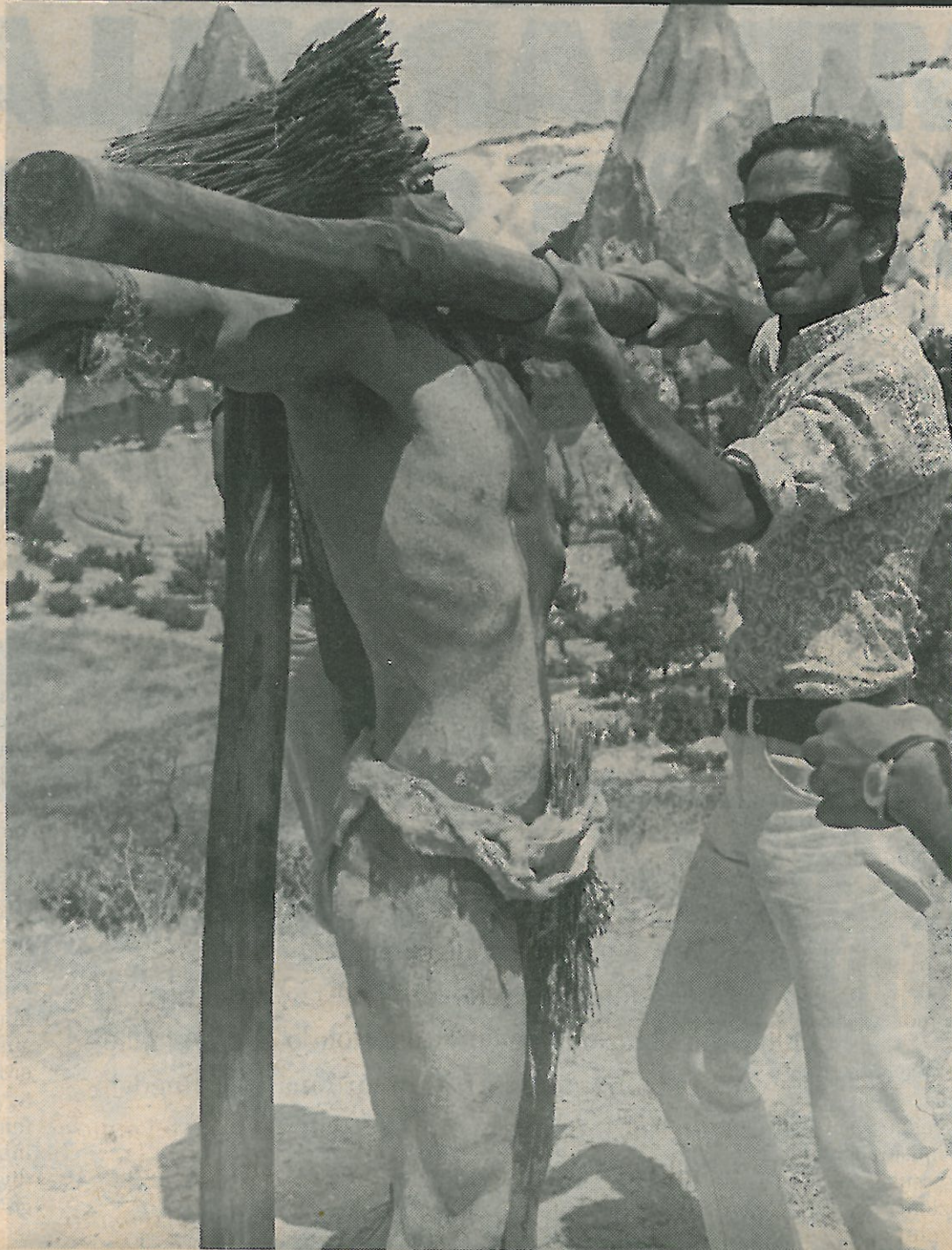
FEDERICO DE MELIS

L'opera di Pier Paolo Pasolini il tempo non riesce a comporla in un'immagine storicizzata, dai contorni definiti, da consegnare al mondo dei classici. Al contrario, essa continua a dialogare col presente, in modo così teso e pregnante, impossibile da concepire per gli improbabili alfieri della realtà che vorrebbero volgarmente isolarla nel rassicurante mondo della letteratura. Chi di noi, giovane e meno giovane, si è nutrito dell'opera di Pasolini per capire come stare al mondo, riuscire a scorgere un percorso o a pensare che non esiste, o sempre di nuovo rimotivare un proprio impegno, etico o politico, non accetta che egli diventi vittima di quella *damnatio memoriae* che è lo scenario sconcertante del postcomunismo, e in nome della Verità Storica vorrebbe cancellare gli intellettuali che, da Pavese a Sartre, in modi, con sensibilità e visioni del mondo differenti, hanno prospettato una realtà diversa. Ma se a questo triste esercizio di ideologia scambiata per la realtà delle cose si vuole ribattere, Pasolini è uno dei pochi, tra i colpiti, che non chiede alcuna difesa, la cui opera risponde di per sé. Perché?

Si può trovare la risposta leggendo *Le regole di un'illusione*, il libro sul suo cinema che Laura Betti e Michele Gulinucci, con rara dedizione, hanno curato per i «Quaderni» del Fondo Pier Paolo Pasolini. Uscirà la prossima settimana, distribuito da Garzanti.

«Appunti per un film su Pier Paolo» potrebbe essere  
CONTINUA A PAGINA 26





«Medea», 1969. Pasolini sul set in Cappadocia. Prova la scena del sacrificio della giovane vittima, il cui sangue favorirà la rinascita stagionale. E' uno degli episodi relativi al mondo dei Colchi adoratori del Sole, patria di Medea

SEGUE DA PAGINA 25

re il sottotitolo di questo libro, che dalla predominante informalità dei testi presentati, editi e inediti, pasoliniani e no, e dal lavoro di montaggio che sapientemente li organizza trae una forza di impatto insolita in operazioni analoghe. Dispiace che esso sia stato vittima, nelle scorse settimane, di una un poco misera battaglia tra gruppi editoriali, a base di inediti e no, che ha finito per distrarre il lettore dal suo reale valore: la possibilità di immergersi, a una lettura continuativa e compresa, nel flusso del processo creativo pasoliniano.

Pasolini era insieme poeta e intellettuale: il suo processo creativo, acceso e alimentato da folgorazioni figurative, è continuamente al vaglio di un io pensante esterno, che nell'inquadrarlo entro la riflessione, prepara il terreno all'intervento della forma. Fantasie e pensieri nati dalla dimensione più immediatamente creativa, preconscia, e dalla riflessione, questo io era solito documentarli. Abbiamo così una messe di scritti pasoliniani «aperti», che dovevano avere una funzione solo «interna», come schizzi per un pittore. Un'ampia selezione di questi schizzi, integrata dalle considerazioni sull'opera compiuta, è ne *Le regole di un'illusione*.

Siamo dunque proiettati, da questo libro, nel mondo fluido del processo creativo pasoliniano, in cui la forma è catturata, infine, dalla sua stessa necessità. Molto a proposito il Fondo Pasolini ha pubblicato qualche mese fa una lunga conversazione con Francis Bacon, in cui il pittore irlandese torna più volte sul concetto di «necessità» della forma: la forma si crea, attraverso il pennello, solo quando è «necessaria», priva di ogni retorica figurativa. Pasolini, che amava Bacon, non può esimersi, per il suo rapporto con la realtà, dal trasportare questo procedimento pittorico nella realizzazione dei film. Ma essendo i film risultato di una spessa cortina di mediazioni, che non esistono tra tela e pennello, ne nasce, oltre a disperazione, un intenso conflitto col mondo della forma, da cui prende corpo, come dal nulla, lo stile pasoliniano.

Laurent Terzieff, in una di quelle testimonianze che nel libro fungono da coro greco, ricorda che, durante le riprese (per *Medea*) dello sbarco degli Argonauti nella Colchide, realizzate nella laguna vicino Venezia, «le camere erano piazzate... 'si gira!'. (...) Io cercavo Pasolini e non lo vedevo, quando, nello spostarmi, urto qualcuno e quel qualcuno era semplicemente lui con la sua camera a mano. Se ne stava là in mezzo ai curiosi che assistevano alla scena e, senza che gli si facesse caso, girava. Solo, se ne andava, veni-

## PASOLINI E IL «MANGIAREALTA'»

Alla fine del libro «*Le regole di un'illusione*» (L. 70.000) è il «Mangiarealta'»: ventuno «pezzi brevi», scritti da altrettante firme – scrittori e giornalisti –, ciascuna delle quali si avventura in un film di Pasolini: si va dall'«*Accattone*» di Siciliano al «*Salò*» di Soldati.

va, e girava il vero film, il suo film, perché sarebbero state poi quelle le sue immagini». Un'altra «istantanea» di Pasolini è nelle parole di Laura Betti: «Tonino [Delli Colli, il direttore della fotografia, n.d.r.] verso le sette di sera diceva: 'questa non si può fare, è buio' e Pier Paolo diceva: 'non è vero' e imbracciava la prima macchina da presa buttandosi corpo morto per una vallata a filmare gli ultimi fuochi accesi dai pellegrini» (si era sul set di *Canterbury*).

L'amore di Pasolini per il cinema è amore per la realtà. Quando, alla fine degli anni 50, comincia a presentare quella che quindici anni dopo, nei suoi scritti corsari, denuncerà come «mutazione antropologica» indotta dal neocapitalismo italiano, la «prima vera rivoluzione di destra», pensa all'opportunità di usare il cinema. Il cinema, spiega più volte da «linguista dilettante», è l'unico sistema semantico che si avvale, per rappresentare la realtà, della stessa realtà. Per rappresentare Ninetto, nel cinema ha bisogno di Ninetto. Questa «scoperta» lo rende felice: gli offre infatti la pos-

sibilità di «salvare», Arriflex alla mano, la realtà reale fatta di corpi e luoghi che la crescente omologazione minaccia di cancellare.

Immersi nel processo creativo di Pasolini, restiamo sorpresi, e come inquieti, di fronte al *daimon* socratico che gli ordina quel che è da non fare. Solo una strada gli è concessa, che lui deve trovare. E sarà un'apparizione, una teofania, quando tutto è perduto, come «il volto bello e fiero, umano e distaccato dei Cristì dipinti da El Greco» dello studente catalano Enrique Irazoqui, che sarà Gesù nel Vangelo, o la «fila di denti bianchi come la luce della luna» che scoprono «un lungo, silenzioso riso, radioso», nel volto di Giana Idris, la ragazzina eritrea scelta a interpretare Sitt, nella novella delle Mille e una notte. La realtà ha le sue apparizioni, ma solo per l'asceta, colui che non si lascia distrarre dai suoi molteplici richiami, e rimane integro nella propria verità.

Guidato dal suo *daimon*, Pasolini, che all'inizio non sapeva distinguere, confessa, una panoramica da una carrellata, trova il suo stile, al di fuori di ogni canone. Deve raggiungere la realtà viva e «salvarla» per sempre, questo sa. E sa che non ci riuscirà sottomettendosi alle regole acquisite del cinema. Dovrà reinventarle. Il mondo del cinema accoglie con reticenza questo giovane intellettuale e scrittore che vuol mettersi dietro la macchina da presa. Accattone doveva essere prodotto dalla Federiz, la casa di produzione di Fellini e Fracassi, che poi rinunciò. «Che cosa non piace a Fellini? La povertà, la sciatteria, la rozzezza, la goffa scolasticità quasi anonima con cui ho girato» scriveva Pasolini. Fellini non aveva compreso che il motivo – esistenziale e ideologico – per cui Pasolini si era accostato al cinema escludeva che potesse imparare «come» si deve girare. E infatti, più che il cinema, se non il primissimo cinema (Chaplin, Dreyer...), sarà la pittura (soprattutto tre-quattrocentesca: Giotto, Massaccio, Piero...), sotto il segno della lezione longhiana, a guidarlo nella creazione di una nuova sintassi: ha bisogno, almeno all'inizio, di una simmetria tecnica (soprattutto campi e controcampi frontali) che lo aiuti a restituire, della realtà, un'immagine e un ritmo di «semplicità ieratica». «*Accattone* è un film romanico, appunto visto frontalmente. Con la mia povera Arriflex, le sentivo così le mie carrellate sul Pigneto, sugli stracci, sul sole, sul fango, sulla polvere di Roma» scrive Pasolini. E aggiunge: «Avevano un andamento di scoperta, di verginità, di solennità e di misura che almeno nelle mie intenzioni era appunto sacrale». Ma il senso della sacralità spirerà ugualmente dallo «stile



# In forma di donna

magmatico» del Vangelo, ottenuto usando gli obiettivi più strani e addirittura lo zoom sull'intero obiettivo, e scelto perché «eseguire il Vangelo con una tecnica ieratica, sacrale, religiosa, era far piovere sul bagnato».

Per la realtà Pasolini nutre un amore religioso. Lui ateo, come la sua maga Medea sente che quel che appare è un miracolo. «In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano è nascosto un Dio! E se per caso non c'è ha lasciato lì i segni della sua presenza sacra, o silenzio, o odore di erba...». La sua è una religione naturale che invano cerca di spiegare, dopo la proiezione parigina del Vangelo, ai sordi intellettuali «volterriani». Pasolini non considera la natura naturale, come spiega in uno scritto contro la «presa diretta» sul set, o in quel che dice il centauro Chirone al piccolo Giasone che gli è sulla groppa, nei «Dialoghi definitivi» di Medea: «Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienetelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e comincerà qualcos'altro». La natura è attraversata dal divino, ma il divino altro non è che la capacità umana di dare e contenere valore. La religione di Pasolini nasce e muore nell'uomo: uno scandalo sia per i credenti sia per i laici.

Negli ultimi anni della sua vita Pasolini paventa una regressione epocale per il venir meno dei valori prodotti dalle culture organiche: l'azione livellatrice dello sviluppo neocapitalistico allarga a dismisura i confini del consumo, della emancipazione sessuale e anche sociale, della tolleranza, dell'informazione, ma non l'era della felicità e dell'uguaglianza, piuttosto l'abbruttimento dei corpi, la distruzione dell'espressività, lo snaturamento dei paesaggi urbani e un'inquietante anarchia del potere saranno il risultato. È una mutazione che vive drammaticamente, nel suo rapporto più immediato con la realtà: la sua vita sessuale, da sempre ricca di incontri con ragazzi sottoproletari, si è trasformata insensibilmente in qualcosa di meccanico e amorfo.

Nella prima metà degli anni 70 vuole «salvare» la cultura dei corpi, dei linguaggi, dei villaggi, di monumenti e opere d'arte anonimi, nella *Trilogia della vita* e nell'appello filmato all'Unesco per difendere dalla «deturpazione della modernità» quella «Venezia selvaggia sulla polvere» che è Sana'a, la capitale dello Yemen del Nord. Gira il *Decamerone* «giocando», come in uno spazio fuori della realtà ordinaria, ma tiene a precisare che nei film novellistici è una fortissima carica di politicità. E lo ribadirà allorché si «vedrà costretto» ad abiurarli, per l'uso improprio, denunciato con disperato candore, che ne ha fatto l'industria dello spettacolo. «A cosa mi conduce l'abiura dalla Trilogia? Mi conduce all'adattamento», scrive poco prima di iniziare le riprese di *Salò*. L'amore per la realtà si trasforma in quella «apetenza de muerte» che Attilio Bertolucci aveva intravisto nei suoi occhi, all'inizio degli anni 50. In una delle novelle delle *Mille e una notte* grida Aziz-Ninetto: «La fedeltà è un bene, ma è un bene anche la leggerezza». Pasolini sembra rendersi conto, nel suo «laico» adattamento, che non è più tempo di fedeltà né di leggerezza.

■ GIANFRANCO CAPITTA ■

Nella «natura innaturale» che costituisce l'orizzonte poetico e civile di Pasolini, la donna è una presenza radicalmente altra: fuori e prima della storia, non soggetta al degrado della cultura cui soggiace la figura maschile. Anche se non sono tanto le attribuzioni del ruolo a connotarla, per il suo essere anzi insieme maschile e femminile, ma la sua globale positività, la sua capacità di vivere fino all'estremo la doppiezza di bene e male, la sua sapienza animale che tutto conosce, vive e governa. Insomma la rappresentazione di un sogno, quella «cosa» intoccabile e intoccata, che la modernità, o progresso, o cultura, o abiezione civile di un mondo che precipita in rovina, rischiano non di trasformare ma di irrimediabilmente deteriorare. Parole, tutte queste, astratte e vaniloquenti, utili solo a rinfocolare polemiche negli schieramenti femminili, se poi quelle donne non avessero avuto

nella realtà cinematografica di Pasolini, i volti e i corpi di Silvana Mangano e Anna Magnani, Laura Betti e Maria Callas, e ancora, per qualche timida ma icastica apparizione, la madre stessa del poeta, Susanna.

Gli uomini, i giovani, ragazzi e ragazzacci, potevano pur essere belli o bellissimi, nei volti e nei corpi, ma il loro degrado, la loro pochezza era inevitabile: la prestanza olimpica, e letteralmente olimpionica, di Giuseppe Gentile perde peso e statura davanti alla regalità, totale e assoluta, di Medea-Callas. Lei, la divina che aveva già fatto impazzire le platee e i potenti del mondo, si rifà con lui casta diva. Assorbe tutto il selvaggio del mondo, si carica di ogni religione e di ogni dolore, ma poi come donna sola compie il suo sacrificio umano, Norma e Vestale brucia l'immaginario operistico e quello della tragedia classica, senza canti e senza pianti. Torna da allora in poi, fino al gesto disperato e definitivo di quasi dieci anni dopo, a essere una donna, sofferente ma chiusa nella

sua dignità, intangibile dalla storia e dalle cronache di fuori.

Magnani è, come Totò, un incontro unico per Pasolini; forse in ritardo, ma certo la sua «mamma» è Roma, l'intero paese, la vita. Ettore Garofalo, il figlio, ne fa di ogni colore, mette a dura prova la pazienza, l'affetto e il coraggio di lei. Ma anche Magnani è oltre la storia: la sua fede è laicamente e antropologicamente incrollabile, le sue lacrime più violente dell'urlo di Roma città aperta, la sua vita «di mercato» rionale (lei che abitava a palazzo Altieri) vende, compra e perde la vita intera.

Mercati in tutto identici a quelli veri della Marranella, dietro l'Acqua Bullicante, dove gli attori presi dalla strada e divenuti con Pasolini protagonisti, trascorrono la loro quotidianità, rombando sulla spider comprata con gli incassi del film. Però Franco Citti, quando la maledizione di *Edipo re* si è fino in fondo dispiegata, nello spegnersi del blu cobalto inventato sullo schermo da Danilo Donati per l'occasione, davanti all'orrore di una

morte che dovrà condurre da vivo, non mostra il volto accecato, può solo coprirselo con mani pudiche. Non ha da mostrare l'occhio pietrificante di Maria Callas.

Dentro le linee della pittura classica (con tutte le querelle sulle attribuzioni di ogni citazione), c'è la stessa fragile perfezione della donna, appunto. Il massimo di una condizione data, che basta un gesto a minacciare, e non serve una vita a ricostruire.

E proprio nell'ambito delle citazioni pittoriche, troneggia la Maestà onnipotente di Silvana Mangano, madonna giottesca aureolata d'oro nell'improvviso risveglio dell'allievo di Giotto cui lo stesso Pasolini presta il volto nel *Decameron*. Immagini indimenticabili, epifania di un corpo che nella sua verginità racchiude tutte le tentazioni erotiche del mondo. E' sempre santa e ingenua la puttana, fin dai tempi dell'Amore di Adriana Asti in *Accattone*. Ma è Mangano, altra diva transcontinentale come Magnani, a racchiudere meglio di tutte quel duplice carattere, maternità e perversione. Per la borghesia di *Teorema* come per l'autobiografico, straziante prologo di *Edipo re*, quello che impone a ogni spettatore di chinare il capo passando in treno per la stazioncina di Sacile. Oltre quella casetta della bassa friulana, oltre i fuochi di una notte perduta, c'è già in agguato la lascivia innocente di Giocasta in Marocco, verso la rovina.

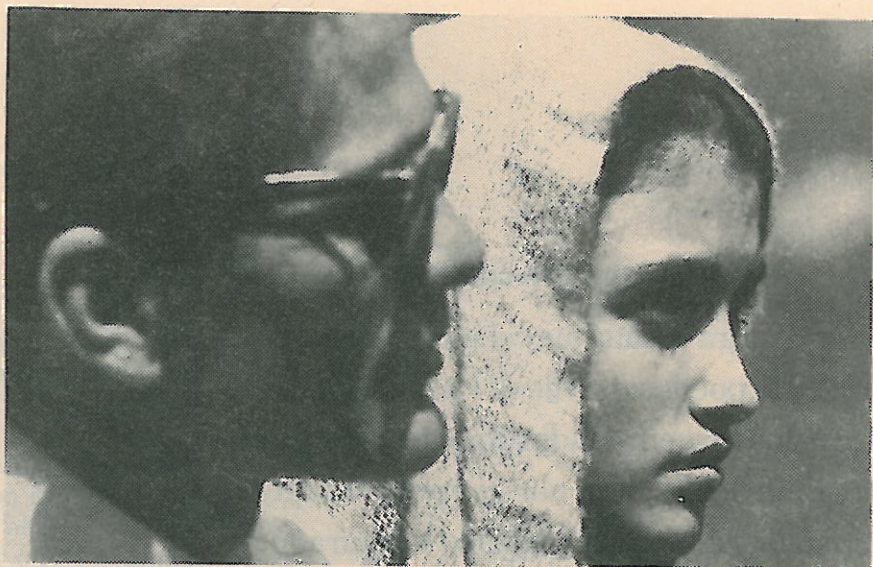
Mangano vive con Pasolini la stagione più ricca e complessa della sua fastosa carriera. Nella pienezza di quei personaggi ci sono la pin up travolgente di *Riso amaro* e insieme la maturità prosciugata delle madri di Visconti. Una madre da amare, oltre il «peccato», fino appunto a perderla, e perdersi. Una madre che ognuno vorrebbe incontrare, per innamorarsene, come Ninetto Davoli nella *Terra vista dalla luna*. Muta e orante, macchia di colore nello squallore borgatario reso giocattolo come certe mobilitie in miniatura di infanzie lontane, o nell'ultima mondana preghiera, sul Colosseo per ottenere una casa

CONTINUA A PAGINA 28



L'URLO DISPERATO DI MAMMA ROMA E LA SANTA LEVITAZIONE DELLA SERVA  
IN «TEOREMA», IL PECCATO ALTOBORGHESI O LA MAESTA' GIOTTESCA DI MANGANO,  
LA MATERNITA' INFINITA DI MARIA, NEL VOLTO DI SUSANNA SUA MADRE

Il «Vangelo», 1964.  
Pasolini  
con Margherita  
Caruso, Maria  
giovane. Sotto,  
con Laura Betti



SEGUE DA PAGINA 27

ai suoi uomini, marito e figlio, Totò e Ninetto. E infatti se lei muore è per sacrificarsi per loro, e la responsabilità accidentale è di quei due turistacci invadenti, variopinti e irresistibili. Lei è l'unico prezzo che il sottoproletariato, per «progredire», si può permettere di pagare.

Ed è lo stesso volto, la stessa bocca di madre impagabile che, con maggior perversione del resto della famiglia, concupisce nella sua Mini Morris il messianico Terence Stamp di *Teorema*, la parabola evangelica sulla purificazione impossibile del capitalismo. Impossibile a tal punto, che l'unica a santificarsi, in quello sbarco di sessualità a tappeto dell'angelo Stamp, è un'altra donna, lei si innocente.

La serva interpretata da Laura Betti è un'altra immagine bandiera del cinema di Pasolini. Non riesce a essere sedotta, proprio per via dell'innocenza, ma il suo sentimento la farà levitare trascinando in verde i suoi tratti, e la sua santità sarà, mai così chiara, laica e

assoluta, ancestrale e intoccabile. Laura Betti è del resto il volto che con maggiore costanza attraversa il cinema pasoliniano, dalle prime apparizioni in stile vamp a quelle via via più sofferte e ambigue, ma sempre coerente quanto a intensità e impegno. Lo stesso che, fuori dalle luci del set, l'attrice ha profuso in queste *Regole di un'illusione* assieme a Michele Gulinucci, occasione incredibile per rivivere, tutto in un'unica visione, il cinema di Pasolini, prima ancora di poterlo scorrere nel restauro minuzioso delle sue pellicole.

E nel libro, non a caso, sono proprio della Betti certe folgoranti illuminazioni, di sublime divertimento ma anche di vera informazione «dal di dentro» su quei film. Come l'eroismo generoso di un cinema fatto a forza di suppli piuttosto che di caviale, o come l'origine delle immagini shock della *Ricotta*, tutto Pontormo e Rosso poi, ma allora aggiustate addosso agli attori da Danilo Donati con tanti scampoli di stoffaccia e pugni interi di spille da balia.

Abiti femminili che vestono ogni generazione di umanità, presente nei film pasoliniani sempre in forma di donna, dall'adolescenziale levità della schiava Zumerud (anche lei in un gioco di travestimenti da re maschio col suo giovanetto) fino alle quattro maitresses di rango di *Salò*, o alle tre vecchie comari di medievale ingenuità di *Uccellacci*.

Sempre lì è la sapienza, la verità, l'assoluto. Attorno vi è solo pericolo di consunzione e degrado: da parte del «potere» anche nel suo abito più elegante, ma anche per le contraddittorie aspirazioni di chi è sottomesso.

La donna, e il suo volto, si rivelano paradossalmente il vero luogo



sacro del cinema di Pasolini. Diversamente dalle poesie, per ovvia diversità di linguaggio, ma in un modo che riesce a contenere e esprimere la religiosità mai negata del poeta. E la madre, la madre santa, madre di tutti, è proprio sua madre, Susanna Pasolini, che fin dall'inizio fu la maturità della Madonna nel *Vangelo* secondo Matteo,

## UNA RETROSPETTIVA

«...con le armi della poesia...» è il titolo della manifestazione pasoliniana che si svolgerà al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 27 febbraio al 23 marzo. Un primo appuntamento è però alla libreria «Il Leuto» il 4 febbraio, per la presentazione del libro *Le regole di un'illusione*. Il 27, nel corso della conferenza stampa di presentazione, verranno consegnati gli annuali Premi Pier Paolo Pasolini. Il 29 si apre la mostra *Figuratività e Figurazione*, con un omaggio a Costantino Dardi. L'1 marzo inizia la retrospettiva di tutti i film e i documentari, le cui copie sono state ristampate per l'occasione dai negativi restaurati. Saranno presentati episodi inediti e «tagli d'autore». Il 5 marzo, anteprima (ad inviti) del recital di Laura Betti su testi poetici di Pasolini *Una disperata vitalità*. Il 23, prima della proiezione di *Salò*, pubblica discussione il cui tema è riassunto nel titolo *Oltre il Palazzo*.

## IL BUFFONE DEL RE. UN TESTO DI PASOLINI DEL 74

Se il mondo è del tutto mutato (poiché è del tutto mutato il Potere), mentre il cinema e le altre arti ancora più o meno sono legati a una loro tradizione espressiva [...], ciò significa che viviamo un periodo contraddittorio, di passaggio. Che io suppongo assai rapido [...]. Si dirà che un autore che è stato, come me, «buffone del Re», recalcitra a diventare «buffone della massa». Ma anche questa è una deduzione da Padre, che crede di essere rigoroso estendendo il suo rigore. Egli ha creduto, per esempio, di essere assai profondo e brillante identificando l'opera d'arte con un prodotto come gli altri, e quindi con un bene di consumo. Ebbene, il Padre (il Padre politico, direbbe Barthes) si è sbagliato. Si consuma un libro, anzi, l'edizione di un libro: ma non la sua espressività. Che resta per sua natura inconsumabile [...]. Per adempiermi secondo le mie regole io posso continuare a rischiare di essere un «buffone del Re»: mentre posso rifiutarmi anche alla minima eventualità di rischiare di essere un «buffone di massa». Per far questo dovrei diventare puramente comunicativo, dimenticando le difficili regole dell'espressività [...]. Dato il mutamento improvviso e totale dei valori [...], e dato che a vivere compiutamente tali valori sono i Figli [...], succede che i veri Padri sono in realtà i Figli: appunto i Padri pragmatici, storici [...]. Ma ai Padri bisogna sempre ribellarsi, anche se questi Padri sono oggi cronologicamente i Figli. Ribellarsi ai Padri-Figli - perduti e chiusi in un mostruoso mondo di pura comunicazione e di acido sentimento dei propri diritti - significa continuare scandalosamente a valorizzare l'espressività e a nutrire l'imperterrito sentimento dei propri (non altrui) umili doveri.



## Pasolini nel grande occhio di Medea-Callas

NADIA FUSINI

**E'** chiaro che Medea ama i propri figli. Se li uccide è perché deve. Il senso delle cose non può consistere nel loro puro e semplice continuare a esistere: come se vivessimo soltanto per salvare ciò che ci è dato col nascimento... Siccome peraltro la nascita è un atto che dipende da lei, Medea da vera dea decide come le Parche di interrompere il filo della vita.

[...] Non sono dunque la disperazione, né la collera che spingono Medea al suo gesto. Non sposa tradita, né madre assassina per vendetta di moglie, la Medea pasoliniana procede piuttosto al suo atto, oggettiva, imparziale, come chi debba amministrare la giustizia. Fa ciò che è necessario. Invoca il sacro nome di Dike: la necessità di una Misura che riduca la spietata superbia di chi non riconosce nell'amore una fede. Pasolini perfettamente intende che la crudeltà e l'intransigenza sono il rovescio dell'amore. E coglie così una dimensione più arcaica e assoluta della figura di Medea: non un'anima tormentata e sconvolta che arriva a un punto estremo della vendetta, ma l'amante che ama e punisce, e la madre che ama e sacrifica. Come all'inizio ha ucciso il fratello, ora alla fine Medea uccide i figli. È un sacrificio che compie: nel senso doppio, di un rito, e una perdita. Nei figli recide la continuità del tempo della discendenza, che vuole Giasone, la prosperità della casa, così com'egli la intende. Tronca di netto la potenza del maschio: lo rende impotente, privo di figli e di sposa. Ma in quest'atto, si badi bene, lei perde del suo. Si sacrifica. Le passioni, ci insegna, si patiscono: non si può solo goderne. O meglio, il godimento ha anche i suoi frutti di morte. Acconsentire alla passio-

ne significa entrare in un universo dove Eros abbraccia Ananke. La rabbia, la possessione, gli umidi isterismi della Medea della tradizione si riequilibrano nel distacco lento, rituale, con cui nel film di Pasolini Maria Callas procede verso il suo atto, finché, reintegrata nelle sue prerogative divine, in contatto ormai soltanto con il Sole e con il Fuoco, tremenda, Medea alla fine si leva sopra Giasone, e gli dice: «Niente è più possibile, ormai».

Se il possibile è il regno umano per eccellenza, ora Giasone è del tutto e per sempre sconfitto. Così, in una specie di trasfigurazione, la madre criminale riacquista l'autorità sovrana, che imporrà tra l'altro alla città un culto commemorativo. Medea dunque vince, e Pasolini con lei. Perché Pasolini è nel suo occhio, dalla sua parte. La ama, come ogni uomo che rispetto alla madre non scelga la posizione di padre (e quindi di marito), ma rimanga in quella di figlio, disposto a farsi divorare, e nel frattempo ingoiando altri figli di madre. E come ogni artista - che, se è veramente tale, non potrà mai riconoscersi nella virilità del Potere, ma scoprirà piuttosto contro di esso la Potenza femminile, rispetto alla quale il Potere maschile non è che una costruzione secondaria, effimera.

Per l'artista (come per la donna e maga Medea) la potenza si declina in rapporto alla realtà, in cui il soggetto si afferma nella sua capacità di visione e di immaginazione. Il poeta non sarebbe nulla, se solo descrivesse ciò che vede: questo ufficio già lo compiono i solerti, ossequiosi funzionari della politica, i realisti, i pratici abitatori del tempo presente. Se l'artista è qualcosa, è perché egli vede ciò che gli altri non vedono, i visibilia dell'invisi-

«Medea», 1969. Pasolini prepara la scena per Maria Callas, che interpreta la maga nipote del Sole



bile. In questo è potente.

Il terrore che l'originaria potenza femminile suscita tramuta in venerazione verso ciò che dispiega una modalità dell'essere in cui vince l'indifferenza divina che non conosce altro tempo che il proprio. «Chi vuole grandezza, raccolga se stesso...», dice Goethe. La Medea di Pa-

solini compie questo gesto, dopo essersi abbassata al contatto col maschio, svuotata nel creare. Alla fine ritorna su se stessa, si riavvolge nella propria solitudine.

Questo gesto non è né maschio, né femmina. Lo può compiere ogni amante che dell'amore conosca la natura ancipite. È il gesto della fine, dove perisce ogni mondo. E resta soltanto il volto di Maria Callas, contratto nella smorfia del disprezzo. Il grande occhio si oscura, e decreta la fine: la madre ritira la possibilità del mondo. Coi figli morti finisce il mondo dell'uomo, perché il mondo dell'uomo esiste in quanto mondo del figlio. Dove domina la madre, non ci sono che figli, ma se la madre ritira ciò che ha partorito, che mondo potrà esistere? Questo è l'incubo che si mostra con Medea, e Pasolini ha il coraggio di rappresentarlo.

Pasolini non è Giasone, è capace di incontrare lo sguardo meduseo di Medea. Con straordinario intuito, aiutato forse dai casi della vita, le dà il volto di Maria Callas. Ciò che per tutti è voce, diventa qui sguardo. Straordinaria felicità del talento, che ci dona un lampo di verità profonda sul modo stesso di operare del mito!

Perché nel mito di Medea il suo grande occhio guardandoci ci colpisce come fosse una voce che urla, una scossa che dalle viscere della terra sale attutita e fa emergere dal silenzio il fragore ctonio. La maschera medusea di Maria Callas funziona così. Chiusa nella parola, che per lei è silenzio, visto che la sua voce è canto; muta dunque della sua voce, Maria Callas ci impone con «l'occhio suo terribile» un faccia a faccia, in cui - come nel caso della Medusa, appunto - ciò che turba non è solo il vedere, ma l'essere visti. Perché fissare Maria-

Medea è come fissare la Gorgone, perdere nel suo occhio la vista.

Sempre, di fronte alla frontalità l'uomo si scansa; se resta è con gli occhi sbarrati, che è un altro modo per non vedere. Pasolini no. Pasolini ha la forza morale e l'indipendenza di pensiero per incontrare l'occhio di Medea, e lasciarsi vedere, e vedere con esso. Dopo Pasolini, non c'è altra Medea che la sua: il grande occhio di Maria Callas che «isolato guarda, come un enorme pesce».