

VITTORIA FOTI

Uso didattico del cinema di Pasolini: Medea e Il Decameron

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VITTORIA FOTI

Uso didattico del cinema di Pasolini: Medea e Il Decameron

Si presentano due proposte didattiche ed interpretazioni critiche sulla Medea e Il Decameron di Pasolini: il rapporto tra natura, società, religione e cultura nella Medea; per Il Decameron gli studenti saranno guidati ad analizzare la funzione semantica della cornice, riflettendo sul riuso di un testo letterario in un contesto nuovo, con scopi e codici espressivi diversi.

Proporre in classe un percorso sul cinema di Pasolini è un lavoro complesso, ma stimolante per gli studenti sia intellettualmente che esteticamente, per la ricchezza e l'originale intreccio dei riferimenti culturali e iconografici che offre. Lo stesso Pasolini dichiara infatti l'origine figurativa e iconografica del suo progetto cinematografico.¹

Gli studenti hanno così accesso al crogiuolo creativo di Pasolini, si introducono in alcuni nuclei tematici affrontati nelle opere letterarie e critiche dell'autore più problematico del secondo Novecento. Certamente questo consente ad adolescenti incuriositi dell'artista e intellettuale di cogliere numerose corrispondenze tra linguaggio verbale e visuale, di toccare con mano l'importanza semantica del montaggio cinematografico.²

Ma è necessario ammettere che la visione dei suoi film provoca negli studenti anche turbamento e conflitto. Per questo è opportuno indagarne le cause e fornire alcune chiavi di lettura critica: è quanto abbiamo cercato di fare rileggendo a scuola la *Medea* (1969)³ e *Il Decameron* (1971)⁴, opere su cui ho concentrato le mie riflessioni.

Per la *Medea* confronterò alcune sequenze significative del film che hanno valore strutturale, in cui l'azione si discosta notevolmente dal testo di Euripide.

Per *Il Decameron* mi limiterò a spiegare come e con quale funzionalità Pasolini costruisca la cornice.

Medea

Nella *Medea* Pasolini inserisce una lunga sequenza di carattere etnografico, da cui traspare la conoscenza diretta degli studi etnografici di Frazer e storico-religiosi di Mircea Eliade.⁵ Si tratta di

¹ Tale impostazione ha le sue radici nelle lezioni di Roberto Longhi, seguite da Pasolini nei suoi anni universitari a Bologna.

² Sull'importanza del montaggio cinematografico per Pasolini, cfr. l'analisi di alcuni estratti dei suoi interventi in V. FOTI, *Los cuentos de Boccaccio con función de marco en el Decameron de Pasolini (1971)*, «Cuadernos de filología italiana», EXTRA (2010), 207-215; sul valore semantico del montaggio e la sua applicazione didattica, cfr. V. ZAGARRIO, *Un montaggio immaginario*, in M. Costantino (a cura di), *Educare al film. Il piano nazionale per la promozione della didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo nella scuola*, Milano, Franco Angeli, 2005, 91-100; A. GIANNARELLI, *Montaggio e interpretazione della realtà*, in Ivi, 101-111; F. CRISPINO, *Il montaggio nel cinema della modernità*, in Ivi, 112-119; M. CALANCA, *Montaggio e processi cognitivi*, in Ivi, 120-132, N. MICHELI, *L'inquadratura e il montaggio*, in Ivi, 267-268; EAD, *La colonna sonora e il montaggio audiovisivo*, in Ivi, 272-275.

³ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2007, 103-138. In questo accurato studio viene analizzato in dettaglio il complesso e contraddittorio rapporto tra Pasolini e il mondo greco, in particolare il teatro, visto come rito sociale, assemblea civile; si presenta la *Medea* come punto d'arrivo dell'itinerario pasoliniano ispirato al mondo classico, espressione di sfiducia nel 'Logos'; si espone la tesi secondo la quale la protagonista è espressione di un conflitto di culture; si indagano le modalità di trasposizione del mito euripideo, che subisce una estensione, recuperando la preistoria del dramma; si analizza il rapporto con il testo teatrale *La lunga notte di Medea*, del 1949, di Corrado Alvaro.

⁴ Sull'adattamento cinematografico del *Decameron* cfr. il mio articolo, *supra* nota 2; M. Á. CUEVAS, *El Decameron de Pasolini: manipulación de autor*, «Cuadernos de filología italiana»..., 199-206; la monografia di S. VILLANI, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004.

⁵ G. ZIGAINA, *Hostia. Trilogia della morte di Pierpaolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1995, 51-55 ssg.

una scena di sacrificio. Con l'intento di mostrare i riti religiosi del mondo arcaico, la Colchide da cui proviene la 'barbara' Medea, l'autore rappresenta un rito sacrificale propiziatore al ciclo naturale di produzione delle messi: la morte della vittima sacrificale, il cui sangue feconda la terra arida, permettendo la rinascita della vegetazione. Il rito, a cui partecipa Medea, è ricostruito sia secondo i resoconti diretti degli studiosi citati, sia con riferimenti testuali alle *Baccanti* di Euripide.⁶

Questa sequenza dilata i tempi dedicati alla presentazione della protagonista, sacerdotessa di riti magici primitivi, ritratta nel contesto culturale da cui proviene ed è percepita dallo spettatore quasi come un suggestivo documentario di antropologia; nell'intenzione dell'autore dovrebbe inoltre mettere in luce la positività della natura vivente, oggetto di culto dei riti religiosi primitivi, la sua ciclica capacità di donare la vita tramite il legame tra sangue umano e fertilità dei campi.

Però, per gli stretti legami iconici che contiene, può essere messa a confronto con la scena dell'uccisione di Apsirto, con la quale condivide l'azione di smembramento di un essere umano innocente al fine di permettere una nuova vita, in questo caso la fuga di Medea dalla casa del padre, per intraprendere un proprio percorso esistenziale e generare dei figli con Giasone in una nuova terra.

È opportuno sottolineare che Pasolini non rinuncia alla sua vocazione didascalica e affida al Centauro il compito di illustrare al giovane Giasone come il dio si manifesti nella natura, nella forma della morte e resurrezione.⁷ Mito e realtà si inseguono in un parallelismo contraddittorio e suggestivo:

...Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio... e quando ti sembrerà naturale, tutto sarà finito. [...] Tutto è santo ma la santità è maledizione. Gli dei amano e odiano.⁸

Il Centauro didascalico si fa portavoce di una razionalità lucida e disincantata.

L'apparizione poi a Giasone adulto del Centauro sdoppiato in sembianze teriomorfe e umane, manifestazione del sacro sconosciuto, ripropone il tema della scissione come ambivalenza della crescita umana. Il Centauro pedagogo prosegue il suo discorso chiarificatore sul destino della donna amata dal suo pupillo, senza nessun riferimento al simbolismo ma con un linguaggio razionale, per giustificare lo spaesamento, dovuto all'ingresso in un mondo evoluto, che ha abbandonato i riti primitivi e dunque il preludio alla tragedia.

Invitando gli studenti a riflettere su queste originali sequenze simmetriche, cariche di suggestioni visive, ho avuto modo di intravedere e sottolineare alcune aporie e criticità che sono emerse nel lavoro in aula:

1. Una prima osservazione riguarda i riti sacri originari a cui partecipa Medea. Questi riti – come i ragazzi hanno potuto constatare – emergono nella loro violenza (e questo in verità non era presente in Euripide).

Estrema violenza, questa volta non esibita ma a cui si allude, viene replicata da Medea quando si allontana conflittualmente dal regno paterno e dalla 'prigionia' di Giasone. Il messaggio che si vuole

⁶ Cfr. ZIGAINA, *Hostia...*, 237-246, 279-284; FUSILLO, *La Grecia...*, 17-23, in cui è specificata la differenza tra le rappresentazioni drammaturgiche coeve tedesche dei rituali primitivi africani, freddamente stranianti e rituali, rispetto a Pasolini, che crea un coinvolgimento emotivo e una contaminazione con il presente; Fusillo precisa inoltre che Pasolini, precursore della lettura antropologica del mondo antico, usa il mito come monito agli eccessi del razionalismo, volendo sottolineare il rapporto del mondo greco con quello contadino moderno; ivi, 122-125, studia approfonditamente la genesi e i significati di questo episodio.

⁷ Come si vedrà, ci discostiamo dall'articolata interpretazione in FUSILLO, *La Grecia...*, 107-110.

⁸ P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, M. Morandini (a cura di), Milano, Garzanti, 1998, 544-545.

comunicare è consequenziale: solo attraverso la morte (della vittima sacrificale, del fratello, dei figli...) si può generare una nuova vita.

Nella visione pasoliniana, perciò, la violenza è alla base del sistema religioso e culturale primitivo da cui proviene Medea. Essa non è semplicemente provocata dalla violenza dell'annullamento di Medea da parte di Giasone, espressione della civiltà maschilista⁹, ma è insita nella struttura stessa del primitivo e del naturale-razionale.

È importante in tale senso sottolineare come proprio sul tema religioso si evidenzia una discrepanza tra una battuta dei dialoghi della sceneggiatura e del film: alla scena 15 la parola 'religione' viene sostituita da 'ragione':

Questo è almeno ciò che prevede questa nostra divina religione/ragione, [ciò che essa non può prevedere disgraziatamente], sono gli errori a cui ti condurrà e chissà quanti saranno.¹⁰

2. L'originale creazione del centauro pedagogo sdoppiato (sacro e sconosciuto)¹¹ ha la funzione di spiegare come la civiltà uccida l'irrazionale e anche l'amore, ma il regista non esprime questo concetto tramite immagini, bensì con un discorso razionale e didascalico. L'immagine è efficace per lo spettatore quanto per l'alunno-Giasone; la narrazione discorsiva invece risulta complicata e meno comprensibile. Il Giasone che cresce reprime e annulla la sua parte irrazionale e si condanna alla ragione astratta, che diventa per Medea la tragedia della violenza del sacro e del potere, più che del maschilismo opportunistico.

Si rifletterà sul fatto che Medea non assume mai i tratti di una furia sconvolta e scomposta, ma sarà sempre più una figura affascinante e ieratica¹².

3. Un'altra particolarità delle sequenze riguarda il sogno di Medea, premeditazione all'omicidio di Glauce.¹³ Sono rappresentati in modo quasi identico il sogno e la sua manifestazione reale, salvo che nell'epilogo: Glauce non viene uccisa dal fuoco delle vesti frutto di incantesimo provocato da Medea, ma si getta nel vuoto da una rupe, e lo stesso fa Creonte, dopo essersi spogliato dei simboli del potere. Anche in questo caso l'epilogo tragico è stato anticipato da un discorso razionale esplicativo di Creonte a Medea, diretto allo spettatore, come se lo spettatore dovesse essere preventivamente persuaso.

Insomma, ci sembra di leggere in Pasolini una rincorsa furiosa verso la 'perfezione' della ragione attraverso la ricerca lucida e geniale delle immagini cinematografiche della realtà, che poi si frantuma nella impossibilità di cogliere e imprigionare tutta la realtà nella macchina da presa. Il cinema - se posso permettermi una critica - non è la lingua della realtà.¹⁴ L'esito è la mortificazione della fantasia e dell'irrazionale, ritenuto spesso come primitivo e ricercato nostalgicamente per esorcizzare uno spaesamento e il tormento interiore dell'andare verso la morte'.

⁹ Cfr. FUSILLO, *La Grecia...*, 117-121.

¹⁰ PASOLINI, *Il Vangelo...*, 545. Tale cambiamento esprime l'idea che nella mente di Pasolini i termini religione e ragione sono concetti che si equivalgono.

¹¹ Cfr. FUSILLO, *La Grecia...*, 106-110, 205 nota 27, ove è citata l'intervista in cui Pasolini afferma di vedere nell'immagine del Centauro il simbolo «del blocco parentale, padre e madre», intervista studiata in chiave politica da ZIGAINA, *Hostia...*, 133-138. Il focus è quello del realismo: «Il mitico non è che l'altra faccia del realismo».

¹² Cfr. FUSILLO, *La Grecia...*, 106, in cui sottolinea come il film sia dominato dalla poetica del silenzio, come Maria Callas, che interpreta Medea, canti e parli poco.

¹³ Episodio ampiamente studiato da FUSILLO, *La Grecia...*, 110-121.

¹⁴ Per gli interventi teorici di Pasolini sul montaggio, «la lingua scritta della realtà», cfr. *supra*, nota 2.

Il Decameron

La variazione del sogno di Medea rispetto all'ipotesto euripideo può essere considerata l'anello di congiunzione tra *Medea* e *Il Decameron*: il salto nel vuoto.

È da premettere che *Il Decameron* di Pasolini ha una struttura ad anello perfetta: mette in scena nove novelle del Boccaccio più una decima narrata da un giullare napoletano.¹⁵

Nella scena iniziale, costituente la cornice, il personaggio che successivamente lo spettatore identificherà come ser Ciappelletto compie un assassinio mettendo un uomo in un sacco, colpendolo con una pietra e gettandolo da una rupe.

Siamo nel preludio della novella di Andreuccio da Perugia, la prima secondo il montaggio finale del film, ambientato a Napoli. Si sottolineerà come la selezione delle novelle, rappresentative di differenti giornate, non ne prevede alcuna della giornata decima. Anche questo è un dato su cui riflettere. Manca dunque l'elemento ascensionale: per Pasolini *Il Decameron* non rappresenta una tappa della 'trilogia della vita', ma della morte. La città di Napoli, nel ritratto che ne emerge, è un luogo degradato. La prima novella del *Decameron* è utilizzata dunque come cornice oltre che come novella sceneggiata nel film. Ma perché tanta insistenza sul personaggio di Ciappelletto?

Una ragione è che uno dei temi veicolati dalla novella è il destino di salvezza o di perdizione dopo la morte, l'imperscrutabilità del giudizio divino, tema sottolineato dall'inserimento nel film della sequenza della rappresentazione vivente del quadro di Bruegel il Vecchio il 'Trionfo della morte', pittore del quale viene citato anche il quadro 'Lotta tra il carnevale e la quaresima'.¹⁶

Qui Pasolini sta mettendo in scena la proiezione del suo destino ultraterreno, identificandosi con Ciappelletto, non raffigurando gli affreschi di Giotto della cappella degli Scrovegni, riguardanti il giudizio universale.

Mentre nella *Medea* il pensiero di Pasolini era veicolato dal centauro, nel *Decameron* l'autore e regista compare come attore all'interno del film nelle vesti di Giotto (più che del 'discepolo di Giotto'), rappresentato come Vulcano, secondo l'iconografia di Velazquez¹⁷, sia per rinforzare la cornice generale del film, ambientato a Napoli, dove Giotto/Pasolini sta realizzando un affresco a Santa Chiara, sia per mettere in scena la novella di Giotto e Forese da Rabatta, il cui tema è 'l'abito non fa il monaco'.

La riflessione su questi originalissimi inserti e sulla modalità con cui sono stati montati ci fa capire come l'autore stia parlando della sua opera creatrice. Pasolini è l'artista a tutto tondo, scrittore, regista e attore, il nuovo Giotto. Del resto il film si conclude riprendendo la cornice di ambientazione napoletana con Giotto protagonista che, terminato il suo lavoro, volta le spalle al suo affresco svelato, che tanta meraviglia e ammirazione ha suscitato negli astanti. La sua voce laterale ci pone una domanda: «Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?» Non si tratta di un riferimento alla potenza creatrice del sogno, ma una negazione della propria originale creazione. Purtroppo il Pasolini che si rifugia nel sogno è un uomo che preconizza la sua tragedia imminente.

Conclusioni

L'analisi guidata dei due film evidenzia come Pasolini utilizzi i testi letterari e iconografici in modo originale ed efficace, per veicolare il suo pensiero e per esprimere le sue ossessioni costanti: la

¹⁵ V. FOTI, *Los cuentos...*, 207-210.

¹⁶ ZIGAINA, *Hostia...*, 363-364, parla di identificazione di Pasolini con Ciappelletto.

¹⁷ Ivi, 152-157.

funzione della religione (violenza), il realismo (vitalismo ma anche degrado e violenza), il rapporto tra vita, sogno e arte (viene messa in scena la vita, al centro della quale vi è l'artista/autore, il sogno coincide quasi interamente con la realtà, non vi sono immagini metaforiche, l'arte è montaggio ed è sempre inferiore a quanto è stato realizzato in passato). Ogni opera di creazione è anche un'opera di distruzione; mettere in scena un'opera letteraria comporta anche la messa in scena della propria morte, il proprio sacrificio fecondatore.¹⁸

¹⁸ ZIGAINA, *Hostia...*, dimostra questa tesi analizzando tutto il processo creativo di Pasolini.