

Pasolini. *Medea*: μῦθος καὶ σῆμα per a denunciar la catàstrofe contemporània¹

Pau Gilabert Barberà
Universitat de Barcelona²

Resum:

La tragèdia de Medea és també per a Pasolini la tragèdia del món contemporani occidental, i el cinema, segons que diu, és la semiologia de la realitat. La *Medea* del director italià esdevé, doncs, un mite antic portador de senyals diversos que han d'ésser interpretats per espectadors no distrets. L'objectiu d'aquest article és precisament oferir interpretacions enraonades pel fet d'analitzar acuradament imatges i discursos (*lógoi*) del guió, tenint sempre en compte les explicacions del mateix director esparses en entrevistes i tota mena d'escrits.

Paraules clau:

Pier Paolo Pasolini, Medea, tragèdia grega, tradició clàssica, cinema

Abstract:

To Pasolini Medea's tragedy is likewise the tragedy of the contemporary Western world and cinema is the semiology of reality. His *Medea* thus becomes an ancient myth pregnant with signs to be interpreted by attentive viewers. My aim here is to put forward reasoned interpretations based on a close analysis of the images and verbal discourse (*lógoi*) of Pasolini's script, ever mindful of the explanations given by the director himself that have been published in interviews, articles and other texts.

Key words:

Pier Paolo Pasolini, Medea, Greek tragedy, classical tradition, cinema

Que qualsevol recreació o adaptació del personatge “Medea” difícilment pot defugir la catàstrofe espiritual que la tradició mítica i Eurípides li atribuïren, és evident; que Pasolini, a més de reproduir-ne la catàstrofe personal, la convertís en “senyal” (*sêma*) de la contemporània, potser no ho fóra –o no ho fóra tant-, d'evident, si el director italià no hagués tingut bona cura d'explicar-se³. Ara bé, la paradoxa era inevitable, car el pas al llenguatge universal del cinema, en el cas de Pasolini, fou fruit d'una creixent mal confiança envers el *lógos*, és a dir, envers l'eficàcia i idoneïtat de la comunicació verbal, mentre que el gest, el ritual i l'experiència onírica, per exemple, el seduien cada cop més⁴. Conseqüentment, el fet d'haver d'explicar-se obeïa entre d'altres raons al contrast entre

¹ Aquest article (publicat en anglès a *Faventia*, 37, 2015, 91-122) és resultat del projecte d'investigació finançat pel “Ministerio de Educación y Ciencia” espanyol: “Usos y construcción de la tragedia griega y de lo clásico” -referència: FFI2009-10286 (subprograma FILO); investigador principal: Professor Carles Miralles Solà.

² Professor titular del Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona. Telèfon: 934035996; fax: 934039092; correu electrònic: pgilabert@ub.edu; pàgina web personal: www.paugilabertbarbera.com

³ “*Medea* does not succeed in providing analogical links between its diegetic world and contemporary social reality. Pasolini intended to use the past as a ‘metaphor for the present’, but there is nothing in the film which prompts the viewer to pursue this metaphorical lead. Only intellectual abstraction and familiarity with his intentions allow the viewer to see in Jason and Medea two metaphors for the present” (Viano 1993, p. 242).

⁴ Sobre la biografia de Pasolini i la seva trajectòria artística, vegeu, per exemple: Ceccatty 2005; Naldini 2000 i 1989; Rinaldi 1982 i Siciliano 1978. Sobre crítica i interpretació, vegeu, per exemple: Annovi, 2017; Reck 2010; Mazza 2002; Savoca 2002; Novello 2001 i Fortini 1993.

la decepció que sentia per la societat contemporània, burgesa, pragmàtica, racional i desacralitzada, i el seu entusiasme per allò primitiu o bàrbar, sagrat, pregramatical i preracional. Endut per aquest entusiasme, el seu cinema defuig conscientment la “verbosità e... letterarietà... i film pasoliniani sono... visivi e... antiletterari... sviluppano una drammaturgia originale, che riscrive liberamente quella dei modelli greci, e in cui la parola non gioca un ruolo dominante, ma coopera con tutti gli altri codici: suono, immagine, gesto, musica, costumi”⁵. *Medea* (1969)⁶ n’és la prova fefaent, i caldria preguntar-se, doncs, si és a l’abast intel·lectual del públic en general o només d’una elit⁷. Pasolini reconeixia que havia fet pel·lícules d’elit, nostàlgiques del passat⁸, antidemocràtiques i aristocràtiques a parer d’alguns, bé que, essent contràries a la cultura de masses, per a ell la més antidemocràtica, esdevenien un acte tal vegada inútil però idealista de democràcia. I, tanmateix, quan un entrevistador li preguntà: “¿Pienso que *Medea* puede ser entendida por esta élite...?”, ell respongué: “Ciertamente, con dificultad, porque yo pido al espectador tanta atención cuanta ha sido mi fatiga para hacer la película. O sea, no quiero presuponer un espectador distraído. Si está distraído, peor para él”⁹. Per tant, podríem pensar que, potser perquè volia evitar distraccions, es decantà per un cinema que enregistrés la realitat, en principi no susceptible d’interpretacions sofisticades -per exemple, la Capadòcia turca per a representar la Còlquide de la *Medea* d’Eurípides-¹⁰, però el cert és que Pasolini es rendeix al poder semiològic d’aquesta mateixa realitat, per a ell una font inesgotable de signes que exigeixen precisament molta atenció i esforç interpretatiu: “La realidad es lenguaje... Esto significa que nuestros gestos, expresiones, acciones o palabras son signos para alguien que los interpreta...”¹¹.

En efecte, el cinema de Pasolini interpel·la l’espectador des de la mateixa realitat o acció i, donat que el cinema és la “lengua escrita de la acció”¹², “la semiología del cine

⁵ Fusillo 1998, pp. 13-14.

⁶ Director: Pier Paolo Pasolini; guió: P. P. Pasolini basant-se en la tragèdia homònima d’Eurípides; escenografia: Dante Ferretti; vestuari: Piero Tosi; música: P. P. Pasolini amb la col·laboració d’Elsa Morante; muntatge: Nino Baragli; so: Carlo Tarchi; producció: Franco Rosellini (Roma) / Les Films Number One (Paris) / Janus Film und Fernsehen (Frankfurt); distribució: Euro International Films; origen. Itàlia-França-RTF; durada: 118’.

⁷ Sobre el vessant intel·lectual, filosòfic i polític de Pasolini, vegeu, per exemple: Pasolini, 2015; Ricordi, 2013; Brisolin, 2011; Martinelli 2010.

⁸ “Quando il film uscì, all’inizio del 1970, da sinistra si levarono le solite voci: ‘Ma perché Pasolini si volge sempre al passato?’, ‘Perché non guarda più in avanti?’, ‘È forse diventato un nostalgico reazionario?’. E ancora: ‘Qual’ è l’utilità pratica di un film del genere?’, ‘Che cosa può farsene la classe operaia di un’arte così estetizzante?’. Edoardo Sanguineti, al solito, sparò a zero: ‘Pasolini è sempre stato uno scrittore (e un regista) postumo, fin dal primo istante’ ” (Baldoni 2010, p. 71). Vegeu també: Ponzi, 2013.

⁹ Resum d’una entrevista a Pasolini, televisada i publicada a *Paese Sera*, 29 de gener del 1970 (citada per González 1997, p. 166).

¹⁰ Naturalment, les raons per fer-ho són més pregones: “Nei miei film storici io non ho mai avuto l’ambizione di rappresentare un tempo che non c’è più: se ho tentato di farlo, l’ho fatto attraverso l’analogia, cioè rappresentando un tempo moderno in qualche modo analogo a quello passato. Ci sono ancora dei luoghi del Terzo Mondo dove si fanno dei sacrifici umani: e ci sono tragedie dell’inadattabilità di una persona del Terzo Mondo al mondo moderno: è questo persistere del passato nel presente che si può rappresentare oggettivamente... il passato diviene una metafora del presente: in un rapporto complesso, perché il presente è l’integrazione figurale del passato” (citada per De Giusti 1979, p. 82 i extret de “Il sentimento della storia”, *Cinema Nuovo*, nº 205, 1970).

¹¹ Marinello 1999, p. 32.

¹² Sobre el Pasolini cineasta, vegeu, per exemple: Maraschin, 2014; D’Ascia, 2012; Caminati 2010; Subini 2007; Cherubini 2005; Micciché 1999; Spila 1999; Rohdie 1995; Greene 1990; Bergala 1981 i Stack 1969 (cap. 11).

presupone la semiologia de la realitat”¹³. Aquest llenguatge és exigent, demana una ment desperta i no pas mandrosa, però garanteix alhora que la confusió, si finalment apareixia, no serà pas resultat de no copsar el missatge tal vegada críptic d’un creador imaginatiu, sinó d’haver perdut l’hàbit de llegir la Vida amb el ric vocabulari de signes que aquesta emet: “He llegado a la conclusión de que el cine, al reproducirla, realiza una perfecta descripción de la realidad; y que el sistema de signos del cine es, en la práctica, el mismo sistema de signos de la realidad. ¡Por lo tanto, la realidad es un lenguaje!... Ahora bien, si la realidad habla, ¿quién es el que habla y con quién habla? ...” (Fantuzzi, p. 155)¹⁴.

Doncs bé, voldria ser un espectador atent i no pas distret de la *Medea* de Pasolini; voldria que em parlés; voldria ser un bon receptor i intèrpret del seu complex món de signes; voldria copsar la realitat antiga –i per analogia contemporània- que el director italià cercà i enregistrà; voldria saber identificar les reflexions a las quals sembla convidar-nos i aplicar-les, si escau, a les situacions que ell ja no va conèixer; voldria, en suma, ser mereixedor de l’atenció del lector, si acceptava d’acompanyar-me mentre analitzo tot seguit l’univers semiològic en què Pasolini convertí un dels mites més colpidors i inquietants de la tradició grega¹⁵.

¹³ Fantuzzi 1978, p. 21.

¹⁴ Citat per Fantuzzi i extret d’una entrevista amb Peter Dragadze. Cal dir, a més, que Pasolini, com a resultat de l’estudi dels mitjans a l’abast del cinema per reproduir la realitat, afirmava que aquesta realitat no és sinó cinema al natural, de manera que pot ser considerada el llenguatge humà principal. Tanmateix, per a un repàs de les idees de Pasolini al respecte confrontades amb els seus crítics, sobretot Christian Metz, vegeu, per exemple: “La lingua scritta dell’azione” a *Nuovi argomenti* (Roma), n° 2, aprile-giugno 1966, recollit després a *Empirismo Eretico* (Milano: Garzanti, 1972).

¹⁵ En relació als mites en l’obra de Pasolini, és usual incardinar-los en la recuperació de la mitologia de finals dels anys cinquanta i principis dels seixanta, i s’al·ludeix a la tradició del romanticisme alemany – els assajos sobre mite i paraula del filòleg W. F. Otto, que cita Schelling i Hölderlin- i la tradició de la lingüística i la semiologia –R. Barthes. *Mythologies* (1957); Lévi-Strauss. *Mythologiques* i M. Eliade. *Le mythe et le sacré*, a principis dels anys seixanta (vegeu, p. e.: Mariniello, pp. 142-144: “La reflexión de Pasolini sobre el mito se sitúa... tras los pasos de la tradición romántica y heideggeriana... Según la escuela heideggeriana, definir el mito como mentalidad, como visión del mundo, significa no haber entendido que el mito no es ‘una obra del pensamiento que tiene como objeto el mundo y la existencia. Éste precede más bien a cualquier pensamiento... lo orienta y lo determina’. Para concebir el mito hace falta... salir de los esquemas del pensamiento moderno. Pasolini parece asumir este desafío y el cine constituye el medio que hace posible mantenerlo”. Vegeu també: Fabro 2006.

La catàstrofe personal de Medea (Maria Callas) comença amb la irrupció de Jàson (Giuseppe Gentile) en la seva vida, de manera que Pasolini ens posa al corrent de la genealogia del protagonista masculí del guió i de com s'inicià la seva degradació ètica. Resumint al màxim l'únic *lógos* inevitablement llarg i apressat de la pel·lícula, el Centaure (Laurent Terzieff) explica a un Jàson de cinc anys que tot començà amb el cabró de pell d'or que Hermes regalà a Nèfele. Frixos, que n'era el fill, perseguit per Ino, segona muller d'Atamant, fill alhora d'Èol i pare de Jàson, fou portat pel cabró a Ea i lliurat al rei Eetes, qui al seu torn sacrificà el cabró a Zeus en senyal d'agraïment. El velló d'or del boc sacrificat duia la sort als reis, perquè garantia que el seu regne mai no tindria fi. Els descendents d'Èol, com ara Atamant, rei de Iolcos, ciutat rica en ovelles i blat propera a Ea, el volien, però no l'aconseguien. L'oncle de Jàson, Pèlias (Paul Jabara), empresonà el seu germà Atamant i es féu amo del regne. El Centaure ha protegit Jàson des d'aleshores: '*... és una història complicada*', diu, '*perquè està feta de coses i no pas de pensaments*' ('*è una storia complicata, perché è fatta di cose e non di pensieri*' -escenes 5 i 6)¹⁶.

En aquestes escenes i enmig d'un marc natural i lacustre –Iolcos-, el Centaure viu amb el Jàson nen, però li parla com si ja preveïés el Jàson adult, egoista, racional i calculador, aquell que objectiva les coses i les pensa per fer-les casar amb el seu interès. L'home antic, per contra –el que Jàson no serà-, actua¹⁷, fa coses, perquè forma part d'un Ésser únic i etern, anomenat des dels grecs “Natura” (*Phýsis*) pel fet de brollar espontàniament (*phýō*) i autorealitzar-se al marge de qualsevulla disseny racional diferent i anterior a ella mateixa. Ara per ara, predomina el *lógos* i no tant la semiologia, però el senyal-advertiment també ha estat emès: per comprendre la història que tot just comença, l'espectador haurà de revisar el seu *modus cogitandi*. I la prova no es fa esperar: el Centaure s'adreça ara al Jàson adolescent i li transmet una saviesa secular que la societat contemporània del primer món ni entén ni recorda:

'Tot és sant, tot és sant, tot és sant. No hi ha res de natural a la natura, jovenet, tingues-ho ben present. Quan la natura et sembli natural, tot haurà acabat –i començarà quelcom de diferent. Adéu, cel, adéu, mar! Quin cel més formós! Proper, feliç! Digues-me: que potser et sembla que hi ha algun trosset que no és no-natural, que no estigui posseït per un Déu? I el mar és així, en aquest dia en què fas tretze anys i pesques amb els peus dins l'aigua tèbia. Mira darrere teu! Què hi veus? Quelcom de natural potser? No; és una aparició això que veus darrere les teves espatlles, com els núvols que es reflecteixen en l'aigua immòbil i pesant de les tres de la tarda! Mira allí baix... aquella franja en el mar llustrós i rosat com l'oli. I aquelles ombres dels arbres... aquells canyissars... A cada punt on miren els teus ulls, s'hi amaga un Déu! I, si de cas no hi és, hi ha deixat les petges de la seva presència sagrada, o el silenci, o l'olor a herba o la frescor de l'aigua dolça... Sí; tot és sant, però la santetat és també una maledicció. Els déus que estimen –al mateix temps- odien' ('*Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienlo bene in mente.*

¹⁶ Totes les citacions en italià correspondran a l'edició Garzanti de la *Medea* (Pasolini, 1991); les traduccions al català són meves.

¹⁷ “El hombre inserto en la vida, en el giro de la pura acción, descifra continuamente el lenguaje de la Realidad: el bárbaro frente a la bestia está frente a un “signo” de ese lenguaje: si es una bestia comestible la mata, si es feroz, huye, etc. El comer, el huir, son otros “signos” de ese lenguaje. Vivir es... un manifestarse a través del *pragma*: y esa manifestación no es más que un momento de monólogo que la realidad realiza consigo misma acerca de la existencia. En efecto, tanto la bestia comida cuanto el bárbaro que la come forman parte del cuerpo total de lo Existente o de lo Real, físicamente sin solución de continuidad” (Pasolini 2005, p. 393).

Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito –e comincerà qualcos'altro. Addio cielo, addio mare! Che bel cielo! Vicino, felice! Di', ti sembra che un pezzetto solo non sia innaturale? Non sia posseduto da un Dio? E così è il mare, in questo giorno in cui tu hai tredici anni, e peschi con i piedi nell'acqua tiepida. Guardati alle spalle! Che cosa vedi? È forse qualcosa di naturale? No, è un'apparizione, quella che tu vedi alle tue spalle, con le nuvole che si specchiano nell'acqua ferma e pesante delle tre del pomeriggio!... Guarda laggiù... quella striscia nera sul mare lucido e rosa come l'olio. E quelle ombre di alberi... quei canneti... 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 silenzio¹⁸, o odore di erba o fresco di acque dolci... Eh sì, tutto è santo, ma la santità è insieme una maledizione. Gli dei che amano –nel tempi stesso- odiano¹⁹ –escena 7, pp. 544-45).

Aquest *lógos* del Centaure i els senyals emesos per l'àmbit lacustre on viu amb el Jàson nen ens retrotrauen a un estadi anterior a l'aparició de l'home racional *stricto sensu*, prou distanciat de la Natura fins al punt d'objectivar-la, crear-ne el nom i l'adjectiu, certificar la naturalitat del que l'envolta, i, consegüentment, entendre-ho com quelcom diferent d'ell mateix. Per a l'home antic, en canvi, ni el nom ni l'adjectiu tenen sentit i, si de cas, si calia dir-ho des de la nostra manera de pensar, res –humans inclosos- no ha deixat de ser encara, paradoxalment i positiva, “no-natural”²⁰. Tot “és”, sense origen, sense causa, sense un Principi creador, o, dit des d'una consciència i sentiment religiosos ara perduts, tot és “sant”, tot és “sagrat”²¹, tot s'imposa i viu per la seva força divina, tot és una “hierofania” global i, per tant, res –humans inclosos de bell nou- es distancia o s'eleva jeràrquicament per damunt de res. Som molt lluny, doncs, d'aquell home engrandit del cèlebre cor de l'*Antígona* de Sòfocles²², aquell que se sap superior a quelcom ja anomenat Natura, fins al punt de dominar-la i distanciar-se'n prou per a exercir de fet la no-naturalitat. No; no hi pot haver res de “natural” en aquest àmbit antic i lacustre, perquè els éssers viuen una Realitat única, no-divisible en parts que podrien pretendre ser les unes més naturals que les altres –un cop creat l'adjectiu, és clar. I, essent aquesta Realitat el Tot, essent la Divinitat que es manifesta arreu, és també origen de la felicitat i dissort humanes, ens estima i alhora ens odia. Així és la Vida per a l'home antic, així és la Realitat, i Pasolini vol presentar-la al món no ja com una hierofania sinó com una “hierosèmia” ininterrompuda:

“... si tuviese que hacer una semiología del cine, en realidad haría más o menos la misma semiología que si tuviese que hacer una semiología de la realidad... para mí la realidad es una hierofanía –y lo es, digamos que sentimentalmente, intuitivamente-; después de haber hecho este razonamiento, todo es más extraño: la

¹⁸ Sobre el silenci i la veu en el cinema de Pasolini, vegeu, per exemple: Manzoli, 2001.

¹⁹ Que tot ha d'ésser atribuït als déus, fortuna i dissort, és una idea certament molt grega; vegeu, per exemple: Arquíloc (West 1989, fr. 130), idea que domina tota l'època arcaica i que arranca ja d'Homer (*cfr.*, per exemple: *Il. XXIV*, 527 i ss.).

²⁰ Expressió que creia haver inventat, però que després troba a la *Història de les religions* de Mircea Eliade. En tot cas, entrevistat per Duflot, diu: “La característica de las civilizaciones campesinas, de las civilizaciones sagradas por tanto, es no encontrar la naturaleza ‘natural’... me doy cuenta de que esta nostalgia que tengo por lo sagrado idealizado y que acaso nunca ha existido –debido a que lo sagrado siempre ha sido objeto de una institucionalización al principio, por ejemplo, a través de los chamanes, luego de los sacerdotes-, que esta nostalgia tiene algo de equivocado, de irracional, de tradicionalista” (Duflot, pp. 100-101).

²¹ Sobre el sagrat en l'obra de Pasolini, vegeu, per exemple: Benini, 2015; Gallo & Felice; Conti 1994.

²² Versos 332-375 (Lloyd-Wilson 1990).

realidad ya no es una hierofanía, sino una hierosemia; es decir, un lenguaje sagrado”²³.

Al Centaure –a Pasolini?²⁴– només li resta ja excusar-se, no pas davant del Jàson adolescent sinó davant l’espectador, per haver gosat fer esment d’antigues savieses, de mites i rituals, tot i que als “burgesos racionals i lògics” que ara contemplen la seva *Medea* més els valdrà obrir la ment i la sensibilitat a les emocions corporals i quotidianes de l’home antic, no pas inferiors a les seves experiències personals més íntimes, de ben segur massa complexes i mancades d’ingènua poesia:

Centaure: ‘Potser, a més de mentider, t’hauré semblat també massa poètic. Però, què hi vols fer?, per a l’home antic, els mites i els rituals són experiències concretes integrades en el seu existir corporal i quotidià. Per a ell, la realitat és una unitat tan perfecta que l’emoció que sent, suposem, davant del silenci d’un cel d’estiu, equival en tot a l’experiència personal més íntima d’un home modern... Tu aniràs a reclamar a l’oncle usurpador del teu regne els teus drets i ell per eliminar-te tindrà necessitat d’algun pretext, t’enviarà a complir alguna empresa. A reconquerir el velló d’or, per exemple; així te n’aniràs a un país llunyà enllà del mar. Allí tindràs experiències d’un món que és ben lluny de l’ús de la nostra raó, la seva vida és molt realista, com veuràs, perquè només qui és mític és realista i només qui és realista és mític’ (‘Forse, oltre che bugiardo, ti sarò sembrato anche troppo poetico. Ma che vuoi, per l’uomo antico i miti ed i rituali sono esperienze concrete, che lo comprendono anche nel suo esistere corporale e quotidiano. Per lui la realtà è una unità talmente perfetta, che l’emozione che egli prova, mettiamo, di fronte al silenzio di un cielo d’estate, equivale in tutto alla più interiore esperienza personale di un uomo moderno... Tu andrai dal tuo zio usurpatore del tuo regno a reclamare i tuoi diritti ed egli per eliminarti avrà bisogno di qualche pretesto, ti manderà a compiere qualche impresa. A riconquistare il vello d’oro per esempio, così te ne andrai in un paese lontano al di là del mare. Qui farai esperienze di un modo che è ben lontano dall’uso della nostra ragione, la sua vita è molto realistica come vedrai perché solo chi è mítico è realistico e solo chi è realistico è mítico’²⁵ –escenes 11 i 15, p. 545).

Signes a banda –els referents a l’àmbit “no-natural”–, el *lógos* predomina encara, però tot d’una el Centaure passa a tenir forma humana, de manera que al meu entendre ell i els seus anuncis i reflexions esdevenen ara el *sêma* indicador de la gran obsessió pasoliniana, és a dir, denunciar el veritable canvi antropològic operat en l’home, rendit definitivament al desig nociu de posseir més i més béns –la majoria superflus²⁶–, en el si

²³ Extret d’una entrevista amb Giuseppe Cardillo (Pasolini, 2011, p. 79).

²⁴ Tinguem present, per exemple, que la traducció italiana de *Les dernières paroles d’un impie* (1981) de Jean Dufloy, que reuneix entrevistes a Pasolini del 1969 al 1975, s’intitula “Il sogno del centauro” (1983).

²⁵ El Centaure verbalitza ara la contalla, el mite, en un passatge de la *Medea* que ha estat sempre motiu de discussió. Maurizio (1993, p. 238) parla del “mythical realism” de Pasolini oposat al “naturalism” i afegeix: “It was the Enlightenment that stripped the world of its mythical halo and reduced the entire realm of non-human reality to a state of nature to be scientifically studied and technologically mastered. In Pasolini’s terms, the philosophy of Enlightenment could be defined as reason severed from passion, pure reason. Pasolini does not reject reason per se, but a specific, mutant form of rationality which, in Adorno and Horkheimer’s seminal assessment of the dialectic of Enlightenment, goes by the name of ratio. Ratio is rational activity deprived of any moral goal and transformed into a pure instrument of domination”.

²⁶ “La educación recibida ha sido: tener, poseer, destruir” (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 309, correspon al capítol “Todos estamos en peligro”).

d'una societat industrial que l'indueix al Consumisme elevat a la categoria d'única divinitat adorable. El Centaure-Home, que percep la degradació dels qui abans "s'entasiaven" en la Vida -més que no pas se "n'extasiaven"-, adverteix ara Jàson que l'instint usurpador i assassí del seu oncle Pèlias farà que ell s'apoderi del velló d'or en un món llunyà -i. e., el robí-, atemptant així contra la "*divina religió*" ("*divina religione*" -escena 15) que tots dos practiquen. En efecte, d'aquest seu lligam o *religio* amb el que és "no-natural" se'n desprèn una lliçó definitiva: l'acceptació de l'alternança indefugible "mort-resurrecció", la de les "*llavors que perden la seva forma sota terra per a renéixer després*" ("*semi che perdono la loro forma sotto terra per poi rinascere*"), però, ara -és a dir, en el món de les seves experiències futures-, "*aquesta lliçó definitiva ja no serveix... és un record llunyà que ja no t'ateny*" ("*ora questa lezione definitiva non serve più... un lontano ricordo che non ti riguarda più*"), ergo l'Home engrandit i superb només se sent lligat a la seva cobdícia i ja no necessita la Divinitat: "*En efecte, no hi cap Déu*" ("*Infatti non c'è nessun Dio*" -escena 15A).

Les experiències personals dels urbícoles contemporanis són certament molt diferents. Fins i tot quan, aclaparats per l'estrès i el brogit de les ciutats, surten al camp i gaudeixen dels panorames oberts, de les olors dels camps o de les tonalitats d'un capvespre, etc., en realitat semblen voler recuperar-se per a continuar amb la follia anterior més que no pas integrar en la seves vides tot allò que la Natura -ara ja inevitablement "natural"- els ofereix. Potser sí que, com mantenia Pasolini, hem fet un viatge sense retorn i el màxim al que podem aspirar és a gratar en la nostra estratigrafia personal, en les diferents capes acumulades al llarg dels segles, i trobar les restes pregones d'allò que sortosament fórem un cop per a plantejar-nos amb garanties una autèntica *metánoia* o conversió. Ara per ara, però, els homes i les dones del primer món ja no recorden res del que sabien i no entenen per exemple la mort, sinó que la temen com si fos quelcom d'antinatural i aliè. És un món on ocupen el centre -radicalment antropocèntric, doncs-, on Tot no pot ser sant, perquè només els humans paguen la pena, i on no hi ha cap déu, perquè ells s'han atribuït la divinitat en exclusiva. L'Home s'ha fet gran, sí, però mai no havia estat tan sol.

Convençut que la Realitat és un llenguatge en si mateixa, un sistema de signes que revela una estructura còsmica, i que la cosmovisió que ell defensa hauria d'impedir o dificultar qualsevulla rèplica, Pasolini troba en el món camperol de la Capadòcia i Anatòlia turques el transsumpte contemporani de la Còlquide de Medea, base d'una analogia evident. Opta per un esquema d'oposicions binàries²⁷, clares i fermes, de manera que ara escau de veure la bescara del tràgic anunci profètic del Centaure. La paraula pràcticament desapareix i l'espectador pot contemplar i sentir el silenci d'una comunitat agrícola, i veure com homes i dones, joves i grans, s'apleguen davant d'un disc solar²⁸ per al ritual de regeneració cíclica de la Vida -després anomenada "Natura". Saben que en depenen perquè són part d'un Tot viu, i li lliuren en sacrifici la sang d'un dels seus joves, el rostre del qual mostrarà la joia d'haver estat l'elegit fins que tremoli humanament i comprensible davant la fi imminent de la seva vida. Consumat el sacrifici, xisclen exultants, recullen la sang i alguns òrgans del jove sacrificat i, tot

²⁷ "G. Nowell-Smith (*Pasolini's Originality*, 1977) ha fissat una serie di polarità costanti nel cinema pasoliniano: Presente/Passato; Repressione/Libertà; Tecnologia/Natura; Borghesia/Mondo contadino (e sottoproletariato); Adulto/bambino; Padre/Madre; Progresso/Regressione; tutta l'opera di Pasolini sarebbe un tentativo estremo di dare coerenza ai secondi termini" (Fusillo, pp. 148-49).

²⁸ Com sempre s'ha assenyalat (vegeu, p. e.: Fusillo, p. 172-73) el sol i el foc sempre connoten l'univers de Medea: a banda del sol que presideix el sacrifici humà, tenim el foc que purifica Medea quan puja al temple, el foc màgic que en somnis crema Glaucè i Creont; el Sol que parla a Medea; la destrucció de la casa de Medea pel foc; el foc que separa els móns de Medea i Jàson al final; simbolitzen, doncs, el món sagrat de Medea i també el seu poder de destrucció i mort.

seguit, es distribueixen pels camps per, amb aquesta valuosa saba regeneradora, untar el blat, les vinyes, els arbres i els fruits. Medea, la sacerdotessa, sap –i no pas recorda- la lliçó que abans mencionava el Centaure i pronuncia les paraules rituals: “*Dóna vida a la llavor i reneix amb la llavor*” (“*Da’vita al seme e rinasci con il seme*” –escena 20, p. 546)²⁹. El ritual inclou fins i tot una simulació de renovació de la família reial enmig d’una festa orgiàstica en què el poble els escupa a la cara³⁰, etc., etc.

Doncs bé, l’espectador ha vist el ritual –de fet hi ha assistit-; la interpretació dels signes és òbvia, i la provocació i l’escàndol també³¹. La reproducció fílmica de la vida camperola turca no pot incloure, naturalment, un sacrifici humà, però Pasolini decideix representar-lo, perquè Medea és al cap i a la fi la “bàrbara” com “bàrbars” són per als civilitzats grecs tots els qui no parlen la seva llengua. ¿La humanitat ha de tornar a aquest estadi de salvatge? ¿Fins i tot l’home és una llavor que, un cop morta, reneix amb tota la Natura?³² El món contemporani no pot sinó titllar-ho de cruel, però Pasolini confia que s’adoni que no es tracta d’una crueltat calculada i egoista. Ben al contrari, pensar que els humans han de pagar un tribut a la Natura justament perquè en viuen – l’Ecologia només demana que la respectin-, és un pensament prou assenyat en la mesura que no considera l’home un Déu intocable, sinó una part més d’un equilibri de forces global. ¿Què és aquesta crueltat vora el menyspreu absolut que la societat industrial, fruit d’un capitalisme o neocapitalisme sense escrúpols, sent per la Natura? ¿Què és vora la crueltat racional, calculada, freda, sofisticada, antinatural i antihumana que la civilització actual ha practicat i practica –i no cal pensar només en les dues guerres mundials del segle XX-? ¿Què és comparada amb l’explotació salvatge de la Natura³³ i de l’home per l’home, no pas en nom d’un progrés real, sinó d’un desenvolupament ininterromput, accelerat i foll?³⁴

Els senyals indicadors d’allò que és una societat camperola preindustrial on perviu un autèntic esperit comunitari ja han estat visualment emesos. I ara Pasolini ens convoca a palau, centre del poder, on l’astut Pèlias maquina i només vetlla pel seu propi

²⁹ “Questo rapporto tra il mito greco e il mondo contadino ruota principalmente intorno al concetto di ciclicità... Pasolini teorizza più volte la ciclicità del mondo contadino, che ha assorbito e vanificato la novità del pensiero cristiano, di per sé ‘unilineare’ e non ciclico... per dodici millenni la storia e la religione umana sono stati dominati dai ritmi ciclici della civiltà agricola, che si basano sul continuo alternarsi di principio e fine, morte e resurrezione, alba e tramonto” (Fusillo, pp. 20-21).

³⁰ “Si tratta di un caso raro e affascinante di cinema antropologico, girato in Turchia fra gli abitanti di Göreme” (Fusillo, p. 158).

³¹ “El objetivo del arte moderno es, según Pasolini, el de escandalizar... Ahora bien, los burgueses que asisten a la proyección de un filme “escandaloso” se dividen en dos categorías: “Una categoría ‘selecta’ de élite intelectual, que desde hace siglo y medio está vacunada contra los escándalos, más aún, los desea para intentar encajarlos, comprenderlos y liberar de este modo su conciencia. La otra categoría es la de la burguesía *tout court*, que no ha querido nunca vacunarse contra el escándalo y sale, del escándalo, endurecida y confirmada en sus ideas” (Fantuzzi, pp.116-7).

³² Pasolini ho explica també apel·lant a l’analogia del muntatge cinematogràfic. Cal morir, perquè: “mientras estamos vivos, carecemos de sentido y el lenguaje de nuestra vida es intraducible: un caos de posibilidades... La muerte ejecuta un montaje fulminante de nuestra vida... elige sus momentos significativos... la inmortalidad es inmoral” (Marinello, p. 43).

³³ “Los ciudadanos italianos quieren saber conscientemente por qué en estos diez años de supuesta civilización tecnológica se han realizado desastres inmobiliarios, urbanísticos, paisajísticos y ecológicos tan salvajes, abandonando el campo a sí mismo, siempre salvajemente” (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 256, correspon al capítol “¿Por qué el proceso?”).

³⁴ Al respecte i sobre la visió política i social de Pasolini, vegeu, per exemple: Sapelli 2005; Giménez 2003 i Pasolini 1999.

interès³⁵. Jàson li ha demanat que li restitueixi el regne, però ell, tal com havia anunciat el Centaure, ha trobat la manera de neutralitzar una reclamació que sap justa:

“Hi ha un signe de la perennitat i de l’ordre; aquest senyal és la pell d’or d’un cabró diví; es troba en una terra llunyana, enllà del mar, on ningú no ha estat mai. Si tu portes a la nostra ciutat aquella pell d’or, jo te’l restituiré, el regne” (“Esiste un segno della perennità del potere e dell’ordine, questo segno è la pelle d’oro di un caprone divino, essa si trova in una terra lontana, oltre il mare, dove nessuno è mai stato. Se tu porterai nella nostra città quella pelle d’oro io te lo restituirò, il tuo regno” –escena 25, p. 546).

Que el Poder necessita senyals o signes, és prou sabut, però Pasolini espera de l’espectador una reflexió addicional: els únics signes que donen fe d’un poder i autoritat reals són fruit de l’esforç i del sacrifici i no pas d’un robatori. En el regne de Pèlias, però, res ja no és sant, car en la seva ment s’hi ha instal·lat el càlcul egoista, recolzant en el qual induirà Jàson al saqueig i al pillatge. Sabem que el nus tràgic “exigeix”, per dir-ho així, que Jàson caigui en el parany que li para l’oncle, o podríem dir també que “l’obliga” a acceptar el destí que el Centaure ja li havia anunciat, però Pasolini ens exhorta de fet a qüestionar un plantejament així. Enllà o ençà del mar, segle rere segle, els poders de qualsevulla signe s’han lliurat a exterminis i espolis, sovint amb l’excusa vergonyant de “civilitzar” els bàrbars i d’emparar-se en la naturalesa sagrada de la seva missió -ni tan sols paga la pena de cercar els exemples més il·lustratius que de ben segur són en la ment de tothom. Pasolini, per la seva banda, insistí un cop i un altre en l’explotació del tercer món per part del primer, bé que per “tercer món” entenia tant els països subdesenvolupats “enllà de...”³⁶ com els que va conèixer personalment, per exemple -entre d’altres-, els joves del subproletariat romà dels *borgate*³⁷, majoritàriament fills d’emigrants de la Itàlia meridional³⁸.

I, per si de cas alguna ment s’havia distret, heus aquí que l’emissió de senyals continua: Jàson i els argonautes arriben a la “civilitzada” Còlquide convertits en “bàrbars” i vulgars saltejadors. No poden concebre que els cavalls que troben haurien de

³⁵ González (1997, p. 129) assenyala el significatiu contrast entre la Còlquide i les seves “ropas extrañas y exageradas... acompañadas de objetos simbólicos –máscaras zoomórficas y vegetales, hachas... ratones colgantes... ruedas solares...” i Iolcos “con las telas finas que lucen las morenas hijas de Pelias, de colores claros, blancos y anaranjados... Corinto mantiene la ligereza de las telas y la suavidad de los colores poco saturados... Tanto en Yolco como en Corinto nos movemos en los espacios de la corte real... en lo que toca a Medea: tanto ella como sus servidoras, sus hijos y el pedagogo, se cubren con ropajes pesados de colores oscuros”. Assenyala també el contrast entre l’asimetria que impera a la Còlquide i la simetria present a Iolcos i Corint, i la diferencia entre la tipologia corporal de la primera ciutat i les altres dues, etc. (pp. 129-39).

³⁶ Però no només Àfrica, l’Índia o l’Orient Mitjà: “The fact that the Greek myths (European) and African life were analogous mirrors for him could be extended beyond Africa and Greece to Europe generally in the past (pre-Renaissance) and to a Europe of the present in the poor areas of Southern Europe when a peasant, rural life and society were still existent. It was the point Pasolini stressed in *Il Vangelo*, setting the *Gospel* in Calabria, and also in *Edipo Re*, where he relocated Sicilians in Morocco” (Rohdi 1995, p. 88).

³⁷ Vegeu, per exemple: Rhodes 2007 i Siciliano 2005.

³⁸ “Un subproletariat encara heroic però condemnat a desaparèixer engolit per un somni: “... este subproletario residual y condenado... a la desaparición, representa una resistencia... a la colonización que en pocos años iba a construir una periferia muy diferente, habitada por unas gentes plenamente sometidas al centro hacia donde se dirigían cada mañana, ‘atraídas por aquel trabajo que les daba el bienestar y, por consiguiente, aquel aire de sueño’ ” (Pasolini 2005, p. 327; correspon al capítol “Léxico pasoliniano: ‘Accattone’ ” i la cita pertany a P. P. Pasolini, *Petrolino*, Einaudi, Turín, 1992, p. 497).

romandre lliures al camp, sinó que han de ser seus: “*Agafem-los*” (“*Prendiamoli*”). Però, sobretot, mancats ja de qualsevulla sentit del sagrat, irrompen en un temple, en roben el tresor, al vigilant apallissat li’n llancen una engruna, i Jàson en fa befa demanant-li a més que pregui per ells³⁹: “*Té, prega per nosaltres*” (“*Tieni prega per noi*” –escenes 35, 39, pp. 546-547). La interpretació de les imatges-senyals sembla molt fàcil, però, compte!, car el marge d’interpretació d’aquest llenguatge pasolinià deu ser prou ampli per obrir els ulls i la consciència als innombrables excessos del neocapitalisme fins a veure els seus valedors com a lladres *stricto sensu*. En efecte, a parer meu no és forassenyat entendre el temple com l’al·legoria de la vida sagrada i èpica del subproletariat –la més preuada de les seves possessions⁴⁰–, a qui el sacríleg neocapitalisme roba la dignitat, temptant-lo ara no pas amb les engrunes, sinó amb un grau de superproducció tal que l’aboca a un consumisme irracional i li fa creure, a més, que progressa⁴¹.

D’acord amb la lògica de les oposicions binàries, el capteniment de Medea ha d’ésser la bescara del de Jàson. Ella no va al temple a robar, sinó a resar: “*Prepareu-me; vull anar a pregar al temple*” (“*Preparatemi voglio andare a pregare al tempio*” –escena 39, p. 547)⁴². Seguint les passes marcades pel ritual, es fa revestir amb tots els atributs de sacerdotessa abans de travessar un foc purificador. I, tanmateix, ella també

³⁹ “Oponía burguesía (modo de vida burguesa) y religión (modo religioso de vivir) como datos absolutamente incompatibles en la práctica. Burguesía quiere decir, según su manera de entenderla, apego a la posesión (el pasado como tradición, al futuro como garantía de bienestar); la religiosidad, según Pasolini, es precisamente lo contrario: exige el desapego de lo poseído” (Fantuzzi, p. 83).

⁴⁰ En los personajes miserables, al margen de una conciencia histórica, Pasolini reencuentra una matriz épico-religiosa... los elementos que entran en juego en la psicología de un... subproletario, son siempre, en cierto modo, puros porque son inconscientes y, por tanto, esenciales” (Fantuzzi, p. 66).

⁴¹ “Los jóvenes subproletarios romanos han perdido... su cultura... se les ha proporcionado un modo de vida burgués (consumista): han sido clásicamente destruidos y aburguesados... la atroz infelicidad o la agresividad criminal de los jóvenes proletarios y subproletarios se deriva precisamente del desequilibrio entre cultura y condición económica, de la imposibilidad de realizar (salvo miméticamente) modelos culturales burgueses a causa de la persistente pobreza enmascarada por una mejora ilusoria del nivel de vida” (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 266, correspon al capítol “Mis propuestas sobre la escuela y la televisión”).

⁴² Abans que Medea quedi anorreada per la visió de Jàson, les cançons de treball de les camperoles parlen ja d’un cert Jàson, bellíssim, que arribarà a la Còlquide des de terres llunyanes i durà la destrucció i la mort: “*El nostre regne limitava amb el cel / Però ell vindrà i foradarà el cel / I així acabarà el nostre regne. / Ell riurà mentre nosaltres plorarem / Perquè a la boca té el nom de la blasfèmia / I per on passarà tot serà àrid. / Ell posarà fi al nostre Regne / I la sang vessada per la seva causa / Cancel·larà per sempre la sang que per a Déu és sagrada. / Nosaltres coneixem els camps de vinyes però no el mar. / Nosaltres coneixem els camps d’all i pèsols i no el mar. / I ell ve del mar, i ell ve del mar. / El sol es tornarà negre com un munt de crineres / I tota la lluna es retirarà a l’ombra / I el vent bufarà sense fer soroll. / Caurem a terra com morts / I quan tornem a obrir el ulls / Veurem les coses abandonades per sempre per Déu. / Mentre estarem resant / Caurem per terra com epilèptics / I quan tornem a aixecar-nos ja no coneixerem Déu. / Ell no sabrà que els morts tornen / Amb el rostre cobert de màscares / com els ratolins de les seves coves. / Però serà formós i segur de si mateix / I agradarà a les noies com un Déu*” (“*Il nostro regno aveva per confine il cielo / Ma egli verrà e forerà il cielo / E così il nostro Regno finirà. / Egli riderà mentre noi piangeremo / Perché ha sulla bocca il nome di bestemmia / E dove lui passerà tutto sarà arido. / Egli porterà la fine del nostro Regno / E il sangue sparso per causa sua / Cancellerà per sempre il sangue sacro a Dio. / Noi conosciamo i campi di vitti ma non il mare / Noi conosciamo i campi di aglio e piselli e non il mare / Ed egli viene dal mare, ed egli viene dal mare. / Il sole diventerà nero come un sacco di crine / E tutta quanta la luna si ritirerà nell’ombra / E il vento soffierà senza far rumore. / Cadremo come morti per terra / E quando riapriremo gli occhi / Vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio. / Mentre staremo pregando / Cadremo per terra come epilettici / E quando ci rialzeremo non conosceremo più Dio. / Egli non saprà che i morti ritornano / col viso coperto dalle maschere / come i topi dalle loro tane. / Ma sarà bello e sicuro di sé / E piacerà alle ragazze come un Dio*” –escenes 32, 34, 36, i 40, pp. 547-48).

esdevindrà lladre. Efectivament, mentre prega, arriba Jàson i es desmaia colpida per una tal visió. Comprèn que aquell home vol el velló d'or i, gairebé anorreada, decideix ajudar-lo. Dóna una puntada de peu a les ofrenes del temple i consuma el sacrilegi intentant arrancar el velló del seu suport⁴³. No pot tota sola, baixa a palau i demana ajut al seu germà Apsirt⁴⁴. El roben, fugen i van a trobar Jàson i els argonautes. Aquest s'adona del que ha fet Medea i del perquè. Fugen tots vers la nau Argo. Medea sap que el seu pare, el rei, els perseguirà, de manera que mata Apsirt i n'esquartera el cos per anar llançant els trossos pel camí, car no dubta que l'expedició reial s'anirà aturant i finalment abandonarà la persecució abans que deixar de complir el seu deure sagrat amb les restes del príncep mort. Medea, Jàson i els companys embarquen en la nau i salpen. L'expedició reial torna amb els trossos esquarterats d'Apsirt, i tota la comunitat, amb la mare i reina al capdavant, el ploren ritualment –escenes, 46, 47 i 49, p. 548.

Tot aquest seguit d'imatges-signes són certament fàcils d'interpretar i, tanmateix, el *sêma* central ha estat tal vegada el més simple i menys elaborat. No hi fa res, és evident que Pasolini magnifica la força indòmita de l'*érōs* per explicar la traïció de Medea al seu poble i a si mateixa, la seva catàstrofe espiritual, sacrilegi o conversió a l'inrevés. Fins i tot en una època com la nostra en què s'ha intentat explicar l'enamorament com el resultat d'un complex però identificable procés químic que genera atracció –i, consegüentment, fóra possible controlar-lo–, Pasolini s'inclina per presentar *érōs* com una força essencial ingovernable que ha fet, fa i farà estralls⁴⁵. Per a una ment religiosa occidental sembla impossible pensar que el mal es pugui situar, per dir-ho així, en el bell mig del bé, però aquest *érōs*, tal com el presenta el director italià, és també i paradoxalment una hierofania, una manifestació salvatge del sagrat⁴⁶, causa de grans “bens” –com ara lliurar els humans de restar tancats en si mateixos, o d'infondre'ls entusiasme i amorosa follia⁴⁷, etc.–, però causa igualment dels majors “mals”⁴⁸. Medea, doncs, vençuda per un desig que la depassa, es lliura a un home que no comprendrà mai el seu gest. Medea perd la unió amb el seu poble i perd les seves arrels, es deixa seduir per un saltejador i entra en una letargia de la qual no despertarà fins que, anys més tard

⁴³ “El templo que custodia el Velloicino es muy probablemente el actual vestíbulo de la Tokali Kilise – también en Gorëme–, en su momento pequeña iglesia de una sola nave con bóveda de cañón, decorada en el siglo X con imágenes figurativas cristianas que tampoco han sido ocultadas para la película, sino que, antes bien, son mostradas como fondo con un cierto deleite” (González 1997, p. 126).

⁴⁴ *Cfr.* Ov. *trist.* 3. 9. 26-34 (Owen 1915). Vegeu també: Bremmer, 83-102, a Clauss, J. J.; Johnston, S. I., 1997.

⁴⁵ “Para mí, el erotismo es en primer lugar cultura, por tanto ritual del espíritu. Se puede demostrar científicamente, a través de Saussure y de Morris, que en el terreno semiológico existe un ‘lenguaje del sexo’... La anomía suprime todo lo que bloquea el deseo infinito de Eros. Porque el Eros contiene una fuerza que no posee la facultad de auto-satisfacerse. Durkheim utiliza... con razón una antigua metáfora: pasado el muro de contención de la ciudad (la *ratio*) se abre el horizonte infinito, comienza la desmesura castigada por los dioses. En ese caso, el Eros escapa de las normas humanas. Edipo mata a su madre, Medea a sus hijos. Julián, de *Porcile*, ama los cerdos y se hace devorar por ellos’ (Dufлот 1971, pp. 94-5). Sobre l'*éros*, el desig i el cos en l'obra de Pasolini, vegeu, per exemple: Gragnolati, 2013; Parussa 2003 i Mantegazza 1997.

⁴⁶ “Medea’s desire to aid Jason and flee with the Golden Fleece is not a fanciful whim but, rather, an extension of her desire for association with the divine. All her deeds (The betrayal of her people, the murder of Absirto, the poisoning of Glauce, and, eventually, the murder of her children) serve to salvage the sacred” (Ryan-Scheutz 2007, p. 68).

⁴⁷ Només cal pensar, per exemple, en els diferents discursos del *Simposi* o del *Fedre* de Plató (Burnet 1901 rpr. 1991), i de l'*Eròtic* de Plutarc (Flacelière 1980).

⁴⁸ Medea actua moguda per la passió i alguns assenyalen que per a Pasolini la passió és un dipòsit d'innocència: “Para él, la pasión es un valor y todo lo que se dice y hace apasionadamente está por definición exento de juicio moral... la pasión es su amuleto, su signo de reconocimiento, su inagotable depósito de inocencia” (Maresca 2006, p. 31, correspon al capítol “Pasolini, Estilo y Verdad”, a càrrec de Alfonso Berardinelli).

a Corint, recordi i recuperi la força que li ve d'Helios, el seu avi. Aquesta Medea, però, deu ser també un signe dels temps que a Pasolini li tocà de viure, car el que ell considerava la traïció del tercer món a si mateix, la conversió a un model aliè i la consegüent i tràgica autodesestructuració *-lato sensu-*, no es pot explicar si no és per la fascinació sentida per aquest altre saltejador, anomenat Occident o primer món, el qual l'ha conquerit temptant-lo amb un desenvolupament "eròtic" –i. e., generador de desig⁴⁹.

Així, doncs, si el meu raonament anterior no és forassenyat, tot en Medea és fruit de l'experiència sagrada de l'*érōs*, ja que, fins i tot després del sacrilegi, quan ella, Jàson i els argonautes han desembarcat, recorda encara què cal fer i es descobreix aterrida pel que ha perdut:

"Aquest lloc s'enfonsarà perquè no té suport! Ah! No pregueu a Déu perquè beneeixi les vostres tendes! No repetiu el primer acte de Déu... no cerqueu el centre... no marqueu el centre. No! Cerqueu un arbre, un pal, una pedra! Ah! Parla'm, terra, fes-me sentir la teva veu! Ja no recordo la teva veu! Parla'm sol! On és el punt des d'on puc escoltar la vostra veu? Parla'm terra, parla'm sol. Potser us esteu perdent per no tornar mai més? Ja no sento el que dieu! Tu, herba, parla'm! Tu, pedra, parla'm! On és el teu sentit, terra? On et puc retrobar? On és el lligam que et lligava al sol? Toco la terra amb els peus i no la reconec! Miro el sol amb els ulls i no el reconec!" ("Questo luogo sprofonderà perché è senza sostegno! Aaaaah! Non pregate Dio, perché benedica le vostre tende! Non ripetete il primo atto di Dio... Voi non cercate il centro... non segnate il centro. No! cercate un albero, un palo, una pietra! Aaaaah! Aaaaah! Parlami, terra, fammi sentire la tua voce! Non ricordo più la tua voce! Parlami sole! Dov'è il punto dove posso ascoltare la vostra voce? Parlami, terra, parlami, sole. Forse vi state perdendo per non tornare più? Non sento più quello che dite! Tu erba, parlami! Tu pietra, parlami! Dov'è il tuo senso, terra? Dove ti ritrovo? Dov'è il legame che ti legava al sole? Tocco la terra coi piedi e non la riconosco! Guardo il sole con gli occhi, e non lo riconosco!" –escena 57, pp. 548-49).

Sentir-li pronunciar aquestes paraules i veure-la córrer enfollida sobre una terra erma és certament colpidor, i, avesats ja a l'analogia a la qual se'ns convida un cop i un altre –si és que no ens hem distret-, també nosaltres ens podem descobrir aterrits per aquell canvi antropològic esmentat abans i per haver fet un viatge sense retorn⁵⁰. Som, segons que ens vol fer veure Pasolini, éssers desarrelats que hem perdut els lligams amb la terra de la qual depenem, la que ens ho donava i ensenyava tot. El diàleg s'ha trencat i, per tant, ni ella, ni el sol, ni l'herba i un llarg etcètera de difícil enumeració ja no ens diuen res. Aparentment segurs i protegits en els nostres centres urbans, hiperproveïts per la ingent producció de les nostres societats industrials, creiem tenir-ho tot, dominar-ho tot,

⁴⁹ "Su lucidez... le impedía no darse cuenta... de la fascinación que a su vez sentían los jóvenes africanos por los productos y el modo de vida de sus colonizadores, un síntoma inequívoco para él de que también el tercer Mundo estaba a la larga condenado a la industrialización capitalista" (Pasolini, 2005, *Palabras...* p. 342, correspon al capítol "Léxico pasoliniano: 'Tercer Mundo' ", a càrrec de Mariano Maresca i Juan Ignacio Mendiguchia).

⁵⁰ Àfrica i Àsia quedarien com a reserva d'un home antic: "A Pasolini no le interesaban sólo estas islas tercermundistas del mundo desarrollado. África y Asia, sobre todo, fueron para él lugar de huida y búsqueda, huida de ese mundo posthistórico al que no sentía pertenecer y búsqueda de culturas aún salvadas de la catástrofe antropológica acaecida en Occidente..." (Pasolini, 2005 p. 341, correspon al capítol "Léxico pasoliniano: 'Tercer Mundo', a càrrec de Mariano Maresca i Juan Ignacio Mendiguchia).

controlar-ho tot, però ens falla la base i ens podem enfonsar -ens hem enfonsat de fet-, com a Medea li sembla que succeirà si aquells homes no cerquen un centre, un pal o una pedra⁵¹. En el món impera una orgullosa “antropofania” d'éssers lliurats al consum, i ja no s'adonen que el sentiment religiós ancestral els feia sortosament més humils i conscients de formar part d'un Tot que, com a base i fonament, exigeix aparcar l'abús i demana una col·laboració filial.

Jàson torna a palau amb Medea i el velló d'or; ja pot reclamar el seu regne, però heus aquí que Pèlias li té reservada una “*experiència inesperada*” (“*esperienza inaspettata*”), és a saber, “*comprendre que els reis no estan obligats a mantenir les seves promeses*” (“*comprendere che i re non sempre sono obbligati a mantenere le loro promesse*”). El més inesperat, però, és la resposta de Jàson:

Jasón: “*Bé, ho he entès; cedeixo. Queda't amb el teu velló d'or, signe de la perennitat del poder i de l'ordre! La meva empresa m'ha servit almenys per comprendre que el món és més gran que el teu regne... I, a més, si vols que et digui allò que a parer meu és la veritat, aquesta pell de cabró, lluny del seu país, ja no té cap significat*” (“*Bene, ho capito, cedo, ecco qua. Tieniti il tuo vello, segno della perennità del potere e dell'ordine! La mia impresa mi è servita almeno a capire che il mondo è più grande del tuo regno... E poi, se vuoi che ti dica quello che secondo me è la verità, questa pelle di caprone, lontano dal suo paese, non ha più alcun significato*” –escena 59, p. 549).

Molt probablement, la representació del mite durà la ment de l'espectador a un passat remot, però aquestes imatges han estat justament enregistrades perquè s'adoni analògicament que la degradació ètica del maquinador Pèlias és ben contemporània. La paraula –i encara més la promesa- en els temps en què tot era sant, només podia ser vehicle de veritat, però Pèlias, tants com n'hi ha al món!, no té paraula i no s'hi pot confiar malgrat el lloc que ocupa en un regne pretesament regit per la raó i el dret. Pasolini ens invita a reflexionar sobre la catàstrofe espiritual que suposa el pas d'un estadi en què n'hi havia prou de donar la paraula, a un altre de retrocés ètic -i mai de progrés- en què cal escriure la paraula davant notari i disposar de tot un seguit de mecanismes processals i penals per castigar-ne el possible incompliment. Aquest canvi pot semblar un pas endavant, fins i tot emblemàtic de la civilització, però, en realitat, és un pas enrere de greus conseqüències.

Per contra, som ara davant l'únic Jàson èticament positiu del guió, el que és capaç de renunciar al velló d'or –i, per tant, al poder- i eixamplar la seva ment, com ample ha comprovat que és el món, prou sagaç fins i tot per adonar-se que el velló, lluny del seu país, no té cap valor, cap significat. Aquest Jàson fóra el que, segons que diuen algunes fonts, lluny de Iolcos i acollit a Corint, viu deu anys de felicitat amb Medea i els seus dos fills, fins que se li desvetlla la cobdícia, posa els ulls en Glauce (Margareth Clementi), la filla del rei, i decideix trencar el lligam amb Medea, un lligam com hem vist sagrat, puix que es basava en una força essencial: *érōs*.

I, atès que Pasolini ens converteix de fet en intèrprets de signes, per què no pensar en tots els espolis històrics de tresors aliens, materials, culturals o de qualsevol altra índole? Siguin quins siguin aquests poders espoliadors –i els museus o “contenidors”

⁵¹ “Anche qui si risente l'influsso del Trattato di Eliade (*Traité d'histoire des religions*), e del capitolo dedicato a “Lo spazio sacro: tempio, palazzo, Centro del Mondo”... Medea cerca il ‘sacro’ che ha abbandonato nella Colchide, e il cui sentimento è cessato di colpo con l'apparizione ‘carnale’ di Giasone, proprio nel Centro, nell'Omphalos in cui era custodito il Vello d'oro” (Fusillo, p. 168).

lato sensu de l'espoli-, han pensat en el benefici immediat, però no han eixamplat la ment i no han comprès que allò que espoliaven tenia per als espoliats un significat sovint religiós i, per descomptat, intransferible. De tota manera, atesa la crítica implacable de Pasolini al consumisme desafortat en el món neocapitalista contemporani, no em ser estar de pensar en l'adopció per part d'aquest món de modes, costums, hàbits alimentaris, etc., clarament aliens, responsables de la fi d'equilibris seculars en ares d'una uniformització destructora de l'alteritat⁵². I pitjor és encara quan el tercer món adopta del primer o quan l'adopció li ve imposada, tot desestructurant-lo tràgicament.

Jàson s'acomiada dels argonautes –escena 69, p. 549- i, tot seguit, el veiem ja a Corint⁵³, anys després, allunyat de Medea i a punt de fer un gran descobriment gràcies a l'aparició simultània de dos Centaures. En començar la redacció d'aquesta anàlisi, deia que Pasolini havia tingut bona cura d'explicar-se. Doncs bé, respecte del que ara escau de comentar, en el seu moment Jean Dufлот, en una llarga entrevista, li demanà alguns aclariments⁵⁴. Abans, però, cal repassar el que sens dubte és un dels diàlegs cabdals del guió:

C: 'Jàson, Jàson'. J: 'Com és que ets aquí?...'. Veu del Centaure: 'Deus voler dir com és que som aquí?'. J: 'És una visió?'. C: 'Si ho és, ets tu qui la crea. Nosaltres, tots dos, de fet som dintre teu'. J: 'Però jo he conegut un sol centaure'. C: No! N'has conegut dos: un de sagrat quan eres un infant, i un de desacralitzat quan vas esdevenir adult. Però allò que és sagrat es conserva vora la seva nova forma desacralitzada. I heu-nos aquí, un vora l'altre'. J: 'Però, quina és la funció del vell centaure, aquell que he conegut d'infant, i que tu, Centaure Nou, si ho he entès bé, has substituït sense fer-lo desaparèixer?'. C: 'Ell no parla, naturalment, perquè la seva lògica és tan diferent de la nostra que no es podria entendre... Però jo puc parlar per ell. És sota el seu senyal que tu –més enllà dels teus càlculs i de la teva interpretació- en realitat estimes Medea'. J: 'Jo estimo Medea?'. C: 'Sí, i, a més, te n'apiades, i comprens la seva... catàstrofe espiritual, la seva desorientació de dona antiga en un món que ignora allò en què ella sempre ha cregut... la pobre ha tingut una conversió a l'inrevés, i mai no se n'ha recuperat'. J: 'I de què em serveix saber tot això?'. C: 'De res. És la realitat'. J: 'I tu per quina raó m'ho dius?'. C: 'Perquè res no podria impedir al vell Centaure d'inspirar sentiments i a mi, el nou Centaure, d'expressar-los'. (C: 'Giasone, Giasone'. J: 'Come mai sei qui?...'. Voce Centauro: 'Vuoi dire come mai siamo qui?'. J: 'È una visione?'. C:

⁵² “Los italianos quieren saber también... qué es y cómo se define el “nuevo modo de producción”... y si por casualidad... no producirá por vez primera en la historia “relaciones sociales inmodificables”, es decir, sustraídas y negadas, de una vez para siempre, a cualquier forma de “alteridad” (Pasolini, 2005, *Palabras...* p. 258, correspon al capítol “¿Por qué el proceso?”). “... el consumo hedonístico y pragmatista, que se agota en un universo tecnicista y puramente terreno, cuya naturaleza consiste en el ciclo de la producción y del consumo... con un modo de vida uniformizado según las direcciones de una economía y unos poderes capitalistas o neocapitalistas, propaga una irresistible insaciabilidad consumista. Y así domina absolutamente las aspiraciones no sólo de aquellos que son, de grado, el apoyo de esa sociedad, sino a la vez de aquellos que son las víctimas de la misma” (Monclús 1976, p. 59).

⁵³ Les escenes dels murs estan filmats a la ciutat síria d'Alep i les de l'interior de la ciutat a la Piazza dei Miracoli de Pisa (Fusillo, p. 19). González (pp. 125-27) assenyala que la “geomètrica” Piazza dei Miracoli representa “un àmbit arcaico, pero refinado, donde la vida y el poder no están ya regidos por lo sacro, como sucedía en la Cólquide; más bien da la impresión de que lo sagrado haya sido allí sustituido por el mismo poder y su fuerza”. De tota manera, per a tot el referent als llocs topogràfics, vegeu, per exemple, Mancini 1982, pp. 387 i següents.

⁵⁴ Dufлот 1971, p. 91.

‘Se lo è, sei tu che la produci. Noi due siamo infatti dentro di te’. J: ‘Ma io ho conosciuto un solo Centauro’. C: ‘No! Ne hai conosciuti due: uno sacro, quando eri bambino, uno consacrato, quando sei diventato adulto. Ma ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconscrata. Ed eccoci qua, uno accanto all’altro!’. J: *‘Ma qual è la funzione del vecchio Centauro, quello che ho conosciuto da bambino, e che tu, Centauro Nuovo, se ho ben capito, hai sostituito, non facendolo scomparire, ma sostitendoti a lui?’.* C: *‘Esso non parla, naturalmente, 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’.* J: *‘Io amo Medea?’.* C: *‘Sì. E inoltre hai pietà di lei, e comprendi la sua ... catastrofe spirituale, il suo disorientamento di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto... la poverina ha avuto una conversione alla rovescia, e non si è più ripresa...’.* J: *‘E a che mi serve sapere tutto ciò?’.* C: *‘A nulla. È la realtà’.* J: *‘E tu per quale ragione me lo dici?’.* C: *‘Perché nulla potrebbe impedire al vecchio Centauro di ispirare dei sentimenti e a mé, nuovo Centauro, di esprimerli’* –escena 69.1, pp. 550-551).

S’entén que Pasolini s’expliqués, però, de fet, el diàleg és prou aclaridor per si mateix, i a l’espectador només se li demana que prengui en consideració una determinada visió intel·lectual de l’home contemporani. Dufлот parla de “dualisme”, però Pasolini el corregeix. No hi ha “dualisme” ni “desdoblament”; la presència dels dos centaures, un senyal que òbviament també cal interpretar, “significa que la cosa sagrada, una vez desacralizada, no desaparece en absoluto. El ser sagrado sigue yuxtapuesto al ser desacralizado”. Tots canviem al llarg de la vida, “pero lo que yo era antes de esos cambios, esa desacralizaciones, esas evoluciones, no ha desaparecido”. Ergo, com ja he apuntat abans, la visió pasoliniana -i no pas hegeliana⁵⁵- de l’home contemporani suposa pensar-hi gairebé com ho faria un geòleg especialitzat en estratigrafia, avesat en aquest cas a cercar i identificar els estrats superposats tot al llarg de la sedimentació humana⁵⁶. Ara bé, ell només està interessat a denunciar el darrer canvi antropològic, que, en una calculada simplificació, associa al pas d’una societat camperola a una altra d’industrial abocada al consum desafortat. En aquests moments, converteix en imatges el mite de Medea i, atesa la naturalesa en principi atemporal d’aquest llenguatge singular – però vist sovint com una antigalla-, pot presentar la societat camperola com una comunitat d’éssers pregramaticals i prelògics, sagrats, que s’emocionen més que no pas pensen. Si Jàson grates la seva personalitat i aconseguís trobar aquell seu saludable estrat pregon, podria comprendre que ell s’emocionà temps enrere davant el gran gest de Medea. En efecte, ella patí un daltabaix ètic (*katastrophé*), es desacralitzà fins a desorientar-se i experimentà una conversió a l’inrevés. Ara bé, és evident que Jàson no vol exercir de geòleg expert en estratigrafia i, per tant, obrir la ment a aquesta realitat no li serveix de res, bé que al nou Centaure –al Pasolini desencantat de l’home

⁵⁵ “The sacred and the profane continue to exist side by side. I am not a Hegelian; there is indeed a thesis, the sacred, and an antithesis, the profane, but there is no synthesis, only juxtaposition” (Pasolini citat per Costa 1977, p. 68).

⁵⁶ “Yo soy tan metafísico, tan mítico y tan mitológico que no me arriesgo a decir que el dato sucesivo a otro anterior lo incorpore dialécticamente, lo asimile. Digo que ambos se yuxtaponen... soy “historicista”... comprendo que la historia es una evolución, una superación continua de datos, pero sé también que esos datos nunca son destruidos, son permanentes. Puede que sea irracional, pero es así” (citad per Mariniello pp. 170-71, però correspon a Dufлот 1980, p. 80).

contemporani- ningú li arrabassarà el dret d'expressar-la⁵⁷. I, finalment, quins seran els càlculs i la interpretació de l'espectador? Acceptarà la tesi de Pasolini? La prendrà, si més no, en consideració? Pensarà que no li serveix de res? Ens queda algun estrat de la nostra antiga i gairebé perduda santedat? S'adona Occident de la catàstrofe espiritual que ha causat al tercer món? S'adona el tercer món de la seva conversió a l'inrevés?

Avancem: Medea, que resideix al peu de la ciutadella de Corint, hi puja malgrat tenir-ho prohibit; hi veu Jàson ballant amb uns joves, senyal evident de felicitat i del seu total oblit d'ella mateixa i dels fills –escena 62 B, p. 551. Torna a casa completament abatuda i una de les serventes li retreu la resignació. Li fa saber que la gent diu que li té por perquè, en el seu país, com a maga que era, podia fer prodigis. Medea respon que fa deu anys que és lluny de la seva terra, que ja és una altra persona i que ho ha oblidat tot. Però la serventa no es rendeix i li assegura que continua essent la que era i que podria recordar el seu Déu. De sobte, Medea reacciona i sembla assumir la tesi del nou Centaure, segons la qual sota el seu estrat actual hi roman l'anterior, que no ha desaparegut pas: *'Potser tens raó. Continuo essent la que era. Un vas ple d'una saviesa que no és meva'* (*'Forse hai ragione. Sono restata quella che ero. Un vaso pieno di un sapere non mio'*-escena 62 D, pp. 551-52). Entra a la seva cambra i es deixa caure exhausta, s'adorm i somia que conversa amb el Sol, pare del seu pare⁵⁸, que li exigeix coratge. Pasolini vol ara una Medea engrandida i la filma en contrapicat des del peu de les escales de la seva cambra mentre anuncia superba la seva futura venjança:

'Oh Déu, oh justícia cara a Déu, oh llum del sol! La victòria sobre els meus enemics que entreveig serà esplèndida. Ja vaig directa a la meva fita i finalment em venjaré com em cal. Oh Déu, oh justícia cara a Déu, oh llum del sol! Escolteu, per tant, els meus plans! Enviaré una de les meves dones a pregar a Jàson que vingui a casa. Seré molt dolça amb ell i li diré: "És just que et casis amb la filla del Rei!". Li diré: "Aquest casament serà molt útil per als nostres fills"... La Dida: 'Ja que ens has revelat les teves intencions, nosaltres voldríem ser-te útils... aconsellant-te recordar les més santes lleis humanes'. M. 'Ja no puc actuar d'una altra manera. Vosaltres no podeu aprovar-ho només perquè no heu patit tots els mals que jo he sofert'. D: 'Però qui et donarà el coratge per fer això que tens al cap?...'. M: 'Trobaré aquest coratge pensant que ell serà al seu torn infeliç'. D: 'Però tu no ho seràs pas menys, pobra dona desesperada'. M: 'Prou, Dida, prou: és hora d'actuar. Aquestes converses són del tot inútils... ves a casa de Jàson i porta-me'l aquí. Però et prego que no li diguis res dels nostres plans. Tu m'estimes i, sobretot, ets dona' (M: 'O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole! La vittoria che intravedo sopra i miei nemici, sarà splendida. Ormai vado diritta al segno, e infine mi vendicherò come devo. O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole!

⁵⁷ Així s'expressa per exemple en els dos primers versos d'un seu poema: "Ciò che non esprimo muore. / Non voglio che nulla muoia in me" ("Allò que no expresso mor. / No vull que res mori en mi"). Extret de Pasolini 2005, *Palabras...* p. 106. Es tracta d'un poema de *Venti pagine di diario* 1948-49, recollit a "Apèndice II (1945-47)" a *Diari 1943-1953*, a P. P. Pasolini, *Tutte le opere. Tutte le Poesie I*, Mondadori, Milán, 2003.

⁵⁸ Cfr. E. Med. 406 i 746 (Diggle 1987, rpr. 1989). Tanmateix, paga la pena de tenir present també la relació entre Medea i ritus lunars: "Medea es la nieta del sol, de Helios: según Mircea Eliade, relacionada con su lado nocturno, con el mundo de elección de las tinieblas; al hades se entra por la 'Puerta del Sol'. Esta ambivalencia de lo solar aparece ya desglosada en el guión, donde Pasolini relaciona a Medea con ritos solares y lunares... Las dos acciones decisivas realizadas directamente por Medea en la película, el robo del Vellocoino y el asesinato –sacrificio– de sus hijos, son llevadas a cabo de noche, bajo la mirada de una luna cómplice" (González, p. 158).

Ascoltate dunque i miei piani! Manderò una delle mie donne a pregar Giasone di venire da me. Sarò con lui molto dolce e gli dirò: “È giusto che tu sposi la figlia del Re!” Gli dirò: “Questo matrimonio sarà molto utile ai nostri figli!” O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del sole!’. N: ‘Poiché ci hai rivelato le tue intenzioni, noi vorremmo esserti utili ...consigliandoti di ricordare le più sante leggi umane’. M: ‘Ormai mi è impossibile agire diversamente. Voi non potete approvarmi solamente perché non avete sofferto tutti i mali che ho sofferto io’. N: ‘Ma chi ti darà il coraggio di fare ciò che hai in mente? Chi ti darà questo coraggio’. M: ‘Troverò questo coraggio: pensando che egli ne sarà reso infelice’. N: ‘Ma tu non lo sarai di meno, povera donna disperata!’. M: ‘Basta. Nutrice, basta: è tempo di agire. Queste chiachiere sono del tutto inutili. Tu, nutrice, va’ da Giasone e conducimelo qui. Però ti prego non dirgli nulla dei nostri piani. Tu mi ami e per di più sei donna’ –escena 72, pp. 552-53)⁵⁹.

I, encara en somnis, Medea duu a terme el seu pla. Ha fet venir Jàson i li ha fet creure que vol la seva felicitat i la de Glauce; els seus fills l’obsequiaran amb un vestit de núvia especial: el seu de sacerdotessa; diu als nens que ha fet les paus amb el seu pare i que no li té rancúnia, però plora per causa d’uns temors enigmàtics. La degradació ètica de Jàson arriba a l’extrem de dir-li que en ella ha prevalgut finalment la “saviesa” (“*saggezza*”), i li assegura que demanarà al rei Creont (Massimo Girotti) que no enviï els seus fills a l’exili. Medea clou finalment l’encontre amb la tràgica sentència que el seu marit no pot entendre: ‘... aneu... si, com espero, us somriu la fortuna, torneu amb la joiosa notícia que espero’ (‘...andate... Se vi arriderà la buona sorte come spero, ritornate con la lieta notizia che attendiamo’ –escena 81, pp. 553-54)⁶⁰. Glauce accepta el terrible present, tot i que una de les seves serventes l’havia advertit que no ho fes. Se’l posa i la tragèdia es consuma quan el vestit de la maga esdevé foc i la crema. Creont intenta salvar-la cobrint-la amb el seu cos, però moren tots dos. Fi del somni –escena 84, p. 555.

El mite, ja ho sabem, condiona el guió de Pasolini i no pot pas “humanitzar-lo”. L’espectador occidental contemporani accepta la representació d’una tragèdia que acaba amb dos infants innocents morts a mans d’una mare assassina, però, recolzant en l’ètica cristiana, en la que deriva de la Declaració dels Drets de l’Home, o fins i tot en el mestratge antic d’Aristòtil⁶¹, aquest espectador pot entendre les raons de Medea però la condemna i vol la catarsi o purificació de passions semblants. La vol Pasolini? No cal dir que l’interrogant és retòric, perquè no fóra raonable pensar el contrari. El millor Occident, al qual ell també pertany, és el que substitueix la venjança i la llei del talió pel càstig corrector de l’error i la rehabilitació del qui l’ha comès; l’Occident que treballa per l’abolició de la pena de mort; el que assumeix la corresponsabilitat social en l’error d’altri, etc., però, en aquests moments, Pasolini ha de subratllar –i ja ho ha fet- el poder de forces essencials com l’*érōs* anterior i la venjança-justícia d’ara –cara a Déu i, per

⁵⁹ Cfr. E. Med. 764-823 (Diggle).

⁶⁰ Quan Jàson arriba a Corint acompanyat dels nens per lliurar a Glauce el present de Medea, hi ha unes escenes que, sense un aclariment de Pasolini –que, si existeix, jo no he sabut trobar-, no em semblen fàcils d’interpretar. Fusillo (p. 145) les entén així: “scene quotidiane (bambini che mangiano angurie), momenti rituali (donne che accendono fuochi e intrecciano corone), il tutto enfatizzato da una musica particolarmente intensa”.

⁶¹ Recordeu la *Poètica*, Cap. VI 2-3 (Kessel 1965 rpr. 1968): “la tragèdia és, doncs, imitació d’una acció seriosa i completa... on la representació recolza en l’acció i no pas en la narració, i per mitjà de la compassió i el temor acompleix la purificació de passions semblants” (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης... δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν -la traducció és meva).

tant, sagrada- d'una "dona antiga". En tot cas, sí que és raonable pensar que Pasolini continua enviant un senyal indicador de fins a quin punt els humans lluiten contra forces incontrolables, com incontrolables són massa sovint tots els odis i desigs de venjança generats per qualsevulla opressió exercida per qualsevulla poder. I encara una reflexió més: fóra imperdonable no advertir que la complicitat femenina que Medea reclama per al seu acte de "justícia", així com l'astúcia i perversa simulació amb què actuarà, són també conseqüència tràgica de l'opressió secular que sobre les dones s'ha exercit arreu.

I del somni passem a la realitat. El rei Creont veu que Glauce ni tan sols és feliç amb el vestit de noces que ella mateixa ha elegit –escena 63, p. 555-; sap que Medea és la causa del seu turment i decideix posar-hi remei; baixa a trobar-la per fer-li saber que n'ordenarà l'exili i també el dels fills, i li confessa que li té por com a experta que és en malefícis. Medea, per la seva banda, inicia el seu pla de simulació tot assegurant-li que no té res en contra seva i que aquestes noces ja li semblen bé. Li suplica, però, que no els exiliï, i es mostra disposada a acatar el poder: *'Inclinaré el meu cap davant els qui són més forts que jo' ('Chinerò il capo a coloro che sono più forti di me!')*. La resposta de Creont és digna de la saviesa d'Heràclit: *'Certament, les teves paraules són dolces... humanes... Però en el fons d'un ànima és impossible de veure-hi' (C: 'Certo le tue parole sono dolci... umane... Ma è impossibile vedere nel fondo di un'anima'⁶²)*. Perdut el combat, doncs, Medea demana només un dia de gràcia per pensar en l'exili i en com mantindrà els seus fills, i és aleshores quan el *lógos* de Creont mostra sense vergonya la supèrbia i vilesa intrínseques al poder:

C: 'Tot i que ho lamento, la meva voluntat no és la d'un tirà desprietat, i la meva manera de ser sovint m'ha estat perjudicial; ho sé i sento que m'equivoco. Però vull concedir-te el que em demanes ... i dir-te la veritat: no és per odi ni per la sospita de la teva diversitat de bàrbara, arribada a la nostra ciutat amb signes d'una altra raça, que tinc por ... Sinó pel temor del que pugui fer la meva filla: que se sent culpable envers tu i, sabent el teu dolor, ella en pateix un que no la deixa en pau. Tant és així que per a ella aquestes noces amb Jàson són motiu de dol en lloc de felicitat. I és perquè tu, sens culpa, no l'oprimeixis amb la teva presència que jo vull inhumanament fer-te fora de la meva terra' (C: 'Purtroppo il mio volere non è quello spietato di un tiranno, e la mia indole spesso mi è stata dannosa, lo so e sento di sbagliare. Ma voglio concederti ciò che mi chiedi ... E dirti la verità: non è per odio contro di te, né per sospetto della tua diversità di barbara, arrivata alla nostra città coi segni di un'altra razza, che ho paura ... ma è per timore di ciò che può fare mia figlia: che si sente colpevole verso di te e sapendo il tuo dolore, prova un dolore che non le dà pace. Tanto che per lei, queste nozze con Giasone sono ragione di lutto, anziché di felicità. È perché tu, senza colpa, non la opprima con la tua presenza che io voglio disumanamente cacciarti via dalla mia terra' –escena 66, pp. 555-56)⁶³.

⁶² Recordeu, malgrat les diferències, el fr. B 46 DK: "Els límits de l'ànima no els trobaràs pas caminant, qualsevulla que sigui el camí que facis; tan profund és el seu *lógos*" (ψυχῆς πείρατα ἴων οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει –la traducció és meua seguint l'edició de Diels- Kranz 1951 rpr. 1966).

⁶³ Cfr. E. Med. 271-356 (Diggle).

Abans esqueia d'escandalitzar-se amb la "justícia" de la bàrbara Medea⁶⁴, però la del gentil rei de Corint no la desmereix pas. Efectivament, Creont imposa la seva voluntat perquè, en l'afer que ara l'ocupa, cercar l'harmonia entre interessos contraposats fóra tan absurd com impossible. I on no hi ha equilibri no hi ha estabilitat, la manca d'estabilitat genera perill, el perill genera por, i la por pot ser l'escut darrere el qual s'empara tot l'injustificable. El rei potser necessitava un gendre amb qui casar la filla; potser no ha estat només Jàson el causant de la situació actual, però hi hagi una responsabilitat única per part d'ell o la comparteixi amb Creont i Glauce, Medea és allí i té els seus drets. Ella ho deixà tot per Jàson i, a més, hi ha uns fills. La "justícia" del rei civilitzat, inexpert en malefícis, autòcton i racialment pur, consisteix a aixafar brutalment el drets de Medea i dels seus fills i no pas a defensar-los. I allò encara més repugnant: aquesta justícia inhumana s'entesta inútilment a tenir un rostre humà, car és pròpia d'un tirà despietat, allò que Creont afirma que no és, bé que el seu capteniment el contradiu; en suma, el seu és un vulgar drama burgès i psicològic marcat pel sentiment de culpa.

Arribats en aquest punt, arribats en aquest *lógos*, tan o més semiològic que els anteriors, confesso obertament que sóc incapaç d'imaginar l'abast –per extens, és clar– de la reflexió que Pasolini aspira a suscitar en l'espectador, com tampoc no puc imaginar tot el que hauria dit, si, encara entre nosaltres, hagués viscut les nombroses "catàstrofes espirituals" dels darrers trenta-cinc anys. Caldrà reconèixer, tanmateix, que els "experts en malefícis" actuals –per exemple, els responsables dels anomenats "imperis del mal"- s'han multiplicat molt en la ment dels qui monopolitzen el Bé i, per tant, aquest darrers s'han apressat a "ajusticiar-los"; caldrà reconèixer que, alhora que s'han reconegut i acceptat algunes "diversitats i diferències", se'n continuen perseguint moltes en favor d'una uniformització que, en un món global com el nostre, s'imposa tirànicament i despietada sense pretendre adoptar un rostre humà⁶⁵; caldrà reconèixer finalment que l'odi racial i la xenofòbia creixen sense aturador; que hi ha maneres tan bàrbares com les antigues d'aixafar els drets dels infants o simplement d'assassinar-los; que, en el compte de la "justícia masculina", s'hi sumen més i més cadàvers de dones oprimides i maltractades, i que, per la resta, la por tenalla persones i fins i tot nacions senceres, riques i pobres, abocant-les, per exemple, a un tràgic consumisme armamentístic. I, és clar, si a la por se li afegeix el poder, aleshores...

Després de la visita del rei, el somni continua fent-se realitat; en aquesta ocasió, però, l'arribada de Jàson, convocat per Medea, vindria a confirmar la tesi del nou Centaure. En efecte, Jàson es nega a gratar en la seva personalitat fins a trobar aquell estrat inferior que li permetria captenir-se com un "home antic" capaç de comprendre la tragèdia personal de Medea. Ans al contrari, baixa altiu des de Corint per amonestar-la amb severitat: *'És hora que finalment, clarament, et convencis que l'èxit de les meves empreses només el dec a mi mateix...'* (*'È ora che tu ti convinca infine, chiaramente, che io devo soltanto a me stesso la buona riuscita delle mie imprese'*). I, donat que fou l'*érōs* indòmit qui la capgirà-enfonsà en la catàstrofe, gosa fins i tot afegir: *'... si has fet*

⁶⁴ La que, segons que diu el Jàson de la *Medea* d'Eurípides, 536-38, no s'adona que ara és a Grècia on és norma de dret recórrer a les lleis. Morts els fills, li recorda, 1339-1350 (Diggle), que una grega mai no hauria gosat obrar com ella.

⁶⁵ Uniformització que els qui interpreten Pasolini veuen de vegades com un tipus de "solució final": "La història cuya interrupción anuncia Pasolini es... la de la dialéctica originada en la lucha de clases, una historia antiquísima para la que el mundo occidental burgués ha buscado una inédita solución final al transformar las clases otrora diversas y resistentes en masas asimiladas a su propia forma de vida" (Pasolini, 2005, p. 333, correspon al capítol "Léxico pasoliniano: 'Genocidio' ", a càrrec de Mariano Maresca i Juan Ignacio Mendiguchia).

alguna cosa per mi, ho has fet només per amor del meu cos ('... se hai fatto qualcosa per me, lo hai fatto solo per amore del mio corpo')⁶⁶; en suma: '*... t'he donat molt més del que he rebut*' ('... ti ho dato infine molto più di quello che ho ricevuto'). Medea, doncs, no pot sinó continuar recurrent a la simulació i l'astuta mentida, mentre que Jàson es reafirma en la seva estultícia: *M: 'Només volia que em perdonessis... he estat injusta'. J: 'Perdonar-te? Sí, et perdono'* (*M: 'Volevo soltanto che tu mi perdonassi... Io sono stata ingiusta'. J: 'Perdonarti? Ma sì, ti perdono'* –escena 79, pp. 556-57).

Pasolini no pot abandonar ara la lògica interna del guió tal com l'ha concebut, però, abans i sobretot després de la seva mort, aquest plantejament, que és tan antic com els mateixos grecs, ha esdevingut cada cop més políticament –i sortosament- incorrecte. Jàson, el pol masculí de la present oposició binària, actua guiant-se per la raó i el càlcul, amb una causa (*aitía*) i amb un objectiu (*télos*); a Medea, en canvi, la guia l'emoció, el sentiment i la sensualitat. L'espectadora crítica, al seu torn, reivindicava i reivindica la mateixa capacitat noètica per al pol femení, no fos cas que algú cregués que l'intel·lecte del darrer només serveix per a concebre maquinacions, astúcies i gaudis sexuals. Nogensmenys, Pasolini no ho fou mai, de políticament correcte⁶⁷, i, quant al personatge "Medea", a ell l'interessava magnificar el seu gest, ja que el seu enamorament instantani, fruit de l'emoció, fou "sant" comparat amb la raó interessada de Jàson, quan pensà com robaria el velló d'or per tal que l'oncle li restituís finalment el poder.

I, si ens decantem per una interpretació política de l'escena, si optem un cop més per l'analogia, no fóra pas difícil concloure que tots els Poders amb vocació imperial, colonial, etc., no importa l'època, la naturalesa o el nom –bé que Pasolini denuncia sobretot el Poder del neocapitalisme contemporani⁶⁸-, s'han comportat sempre com el Jàson anterior. L'èxit de les seves empreses, si és que han estat civilitzadores o mínimament beneficioses, els correspon en exclusiva; els sotmesos han volgut sempre gaudir i aprofitar-se del "cos" de l'Emperador –la interpretació és lliure-, i no cal dir que, malgrat haver estat causa d'estralls i patiments innombrables, els poders sempre afirmen haver donat més del que han rebut. Les víctimes ja no demanen perdó ni se'ls acut dir que són elles les que han estat injustes, però alguns Imperis, no importa l'època, la naturalesa o el nom, en el fons del seu cor i de la seva ment, han cregut i encara creuen que poden i han de perdonar-les.

Les escenes següents reproduïxen en la realitat allò que Medea ja va veure en somnis⁶⁹, tret d'un canvi: el vestit de noces de Glauce, el que l'esposa traïda de Jàson li ha fet arribar amb els millors desitjos de felicitat, no s'encén pas, sinó que la fa embogir i precipitar-se en el buit des del mur de Corint seguida del seu pare, que també mor⁷⁰.

⁶⁶ Cfr. E. Med. 526-531 (Diggle).

⁶⁷ I, a més, parteix de la *Medea* d'Eurípides on Jàson afirma, 569-574 (Diggle), que caldria que les dones no existissin i que els mortals criessin fills per una altra via.

⁶⁸ "Escribo "Poder" con P mayúscula... sólo porque no sé en qué consiste este nuevo Poder y quién lo ejerce... No lo reconozco en el Vaticano, ni... ni... Tampoco lo reconozco en la gran industria... me parece más bien como un todo (industrialización total)... no italiano (transnacional)... conozco... su (exitosa) determinación de transformar a los campesinos y al subproletariado en pequeños burgueses, y sobre todo su anhelo cósmico de llevar hasta sus últimas consecuencias el "desarrollo": producir y consumir" (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 249, correspon al capítol "El verdadero fascismo y por tanto el verdadero antifascismo").

⁶⁹ Cfr. E. Med. 866-975 (Diggle).

⁷⁰ Fusillo (p. 153) assenyalava que es tracta d'una variant inspirada directament en el drama *Lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro, i afegeix: "Le due versioni della prima vendetta di Medea che si giustappongono nel film rappresentano così le polarità base di tutta la Medea pasoliniana: magico/razionale; mitico/realistico, che si riflettono anche nei due scioglimenti: uccisione per magia/suicidio".

Amb l'ànim més que probable de refermar la talla humana de Medea malgrat restar immutable en la seva voluntat d'arribar a l'infanticidi per castigar Jàson, Pasolini la presenta més maternal que mai. És hora que els nens vagin a dormir, els crida, els purifica amb un bany lustral, els abraça i acarona amorosament, i, com s'esdevé sempre en les tragèdies gregues, no presenciarem pas l'acte terrible, sinó que simplement sabrem que els seus fills han estat sacrificats per la fugaç visió d'un punyal ensangonat –escena 95, p. 559. A la matinada següent, Medea cala foc a la casa, pira ardent on cremaran els seus cossos, i espera l'arribada de Jàson per consumir dialècticament la seva terrible venjança⁷¹:

M: 'Per què intentes passar a través del foc? No podràs fer-ho. És inútil intentar-ho. Si vols parlar amb mi, pots fer-ho, però sense tenir-me a prop ni tocar-me'. J: 'Què has fet? Què has fet? Ara, ¿no pateixes tu també com jo?'. M: 'Per tal que tu no riguis, jo vull patir'. J: 'Però el teu mateix Déu et condemnarà. Prou!'. M: 'Sí, prou. Què vols de mi?'. J: 'Deixa'm enterrar els fills i plorar-los'. M: 'Tu? Torna més aviat a enterrar la teva dona!'. J: 'Sí, hi aniré però sense els meus dos fills'. M. Ara el teu plany no és res: te n'adonaràs quan siguis vell'. J: 'Pel teu Déu estimat, t'ho prego, deixa'm acariciar encara un cop aquests pobres cossos innocents!'. M: 'No. No hi insisteixis més, és inútil! Res ja no és possible; ara ja no' (M: 'Perché cerchi di passare attraverso il fuoco? Non potrai farlo. È inutile tentare. Se vuoi parlarmi, puoi farlo, ma senza avermi vicino né toccarmi'. J: 'Che cosa hai fatto, che cosa hai fatto? Ora, non soffri anche tu come me?'. M: 'Pur che tu non rida, io voglio soffrire'. J: 'Ma quel tuo stesso Dio ti condannerà. Basta!'. M: 'Sì Basta. E che cosa vuoi da me?'. J: 'Lasciami seppellire i figli e piangerli'. M: 'Tu? Torna piuttosto a seppellire la tua sposa!'. J: 'Sí, ci andrò ma senza i miei due bambini'. M: 'Ora il tuo pianto non è niente: te ne accorgerai nella tua vecchiaia!'. J: 'Per il tuo caro Dio, ti scongiuro, lasciami accarezzare ancora una volta quei poveri corpi innocenti!'. M: 'No. Non insistere, ancora, è inutile! Niente è più possibile, ormai' –escena 97, pp. 559-60)⁷².

Partíem del món primitiu i hem tornat al món primitiu. Medea, a diferència del Centaure vell, parla –bé que sobretot actua- i no necessita que ningú ho faci en nom seu. Ara bé, la seva lògica és molt diferent de la nostra i, com afirmava el Centaure nou de la del vell, no la podem entendre. Els nostres interrogants són molt previsibles: Per què han de pagar els fills la vilesa del pare?⁷³ Quin sentit té que Medea castigui Jàson com ho fa, si també ella ha de patir la més tràgica de les pèrdues, la dels fills?⁷⁴ Només ha pensat en la vellesa de Jàson? Si Medea ja ha aconseguit eliminar la seva enemiga i castigar el rei, si de fet ja s'ha venjat de Jàson, per què sacrificar els nens? Que potser no s'adona que, després dels seus actes, no hi ha escapatòria possible ni per a ella ni per a ells? Com és que encara resta viva després del que ha fet? Com és que Corint no ha venjat encara el seu rei i la seva princesa? No; amb la nostra lògica, definitivament no podem entendre Medea i, en conseqüència, hauríem de “raonar-la” d'una altra manera⁷⁵.

⁷¹ Al respecte, vegeu, per exemple: Segal, 1996.

⁷² Cfr. E. Med. 1317-1322; 1361-63; 1377; 1389-1404 (Diggle).

⁷³ Cfr. E. Med. 116-17 (Diggle).

⁷⁴ Cfr. E. Med. 1046-47 (Diggle).

⁷⁵ “Hoy asistimos al dominio de la racionalidad y de los “expertos”... cada vez que una madre asesina a su hijo, una legión de psicólogos, criminólogos, pedagogos y jueces del tribunal de menores comparecen para explicar al pueblo la Verdad. ¿Qué significado tiene que una madre meta a su hijo en la lavadora? ¿Es un monstruo? ¿O quizás es una persona que vive el tipo de trágicas tensiones que se muestran en la Medea de Pasolini? Con Pasolini Italia asistió por última vez a la escenificación de la condición trágica de

No és, però, una tasca fàcil, perquè, segons que diu Pasolini, hi ha hagut un canvi antropològic, vist com una superposició d'estrats sobre un fons antic, que afeixuga la ment i sentiment tradicionals, els de l'autèntic *ánthrōpos*, fins a asfixiar-los. Ell, Pasolini, és una *rara avis* ("Jo sóc una força del Passat. / Només en la tradició poso el meu amor" – "Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore"⁷⁶), pensa més que no pas filosofa⁷⁷, i ha viscut prou intensament i tràgica⁷⁸ per fer-nos veure, mitjançant la força semiològica d'un mite grec convertit en imatges⁷⁹, que la tragèdia de Medea i Jàson és també la nostra⁸⁰, que hem patit una catàstrofe espiritual, una conversió a l'inrevés. El mite és en si mateix atemporal, però si, a més, se'n fa la mimesi i s'enregistra cinematogràficament allí on encara perviu quelcom del que la contalla antiga explica, aleshores esdevé realitat, i la realitat, com ja s'ha dit, és un sistema de signes que cal interpretar⁸¹, cosa que hem fet. D'altra banda, la paraula ja no té en la *Medea* de Pasolini el paper primordial que tingué en l'homònima tragèdia grega, de manera que el marge per a la interpretació s'amplia considerablement, i al lector, no cal dir-ho, li correspon ara el dret inalienable de jutjar si la que he anat exposant tot al llarg d'aquestes pàgines li sembla enraonada o no.

Això no obstant, no voldria cloure aquest treball sense justificar el que ha estat una opció conscient, però criticable com qualsevulla altra. Primer de tot, he de reconèixer que, reflexionant sobre la *Medea* de Pasolini, en el meu cas des de la perspectiva de la Tradició Clàssica, podia accedir o no als seus requeriments hermenèutics. Per exemple, podria haver-me inclinat –però amb escassíssimes possibilitats de dir quelcom de nou– per l'acarament rigorós del text pasolinià amb el d'Eurípides. Per tant, és obvi que m'he apuntat a gràcies al "joc" intel·lectual d'interpretació de signes –de marge ampli, ja ho he dit– al qual Pasolini ens convida, i he deixat al marge la crítica de la seva concepció i

la existencia. La relación de Pasolini con Grecia no tiene que ver tanto con la filosofía griega... cuanto con la tragedia: la mayor escenificación de las pasiones que se ha conocido en el mundo occidental. La tragedia es la defensa del abismo de la desesperación" (Maresca 2006, p. 46, correspon al capítol "Todos estamos en peligro" a càrrec de Pietro Barcellona).

⁷⁶ "Poesie mundane" (Pasolini 1964).

⁷⁷ Cosa que el fa veure's a si mateix com un altre "Sòcrates": "Parla, qui, un misero e impotente Socrate / che sa pensare e non filosofare, / il quale ha tuttavia l'orgoglio / non solo d'essere intenditore // (il più esposto e negletto) / dei cambiamenti storici, ma anche / di esserne direttamente / e disperatamente interessato" ("Parla, aquí, un míser i impotent Sòcrates / que sap pensar i no filosofar. / Que, tanmateix, té l'orgull / no només de ser un entès (el més exposat i descurat) / en els canvis històrics, sinó també / d'estar-hi directament / i desesperadament interessat") (Pasolini, 2005, p. 279, correspon a "Versi sottili come righe di pioggia", publicat per primer cop a *Sul Porto*, n. 3, 1974; recollit a *La nuova gioventù. Poesie friuliane*, Einaudi, Turín, 1974).

⁷⁸ "... si lo sabe todo, es porque lo ha experimentado todo. A quien le preguntaba cuál era el fundamento de sus afirmaciones y denuncias en los últimos escritos (que él definía como "corsari") respondía: 'todo esto lo sé porque lo vivo' " (Fantuzzi, pp. 21-2). "... por la vida que llevo pago un precio... Es como alguien que baja al infierno. Pero cuando vuelvo –si es que vuelvo– he visto otras cosas, más cosas" (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 309, correspon al capítol "Todos estamos en peligro").

⁷⁹ Sobre el món grec i llatí en l'obra de Pasolini, vegeu, per exemple: Todini 1995.

⁸⁰ "La grecità e il nostro passato – un passato che ha attinenza col presente e anzi lo condiziona... Per questo i personaggi e i temi antichi e greci si fondono e si contaminano con personaggi e eventi della contemporaneità e della storia... La classicità della tragedia... rivolta alla contemporaneità del pubblico borghese, ha la capacità di attivare non soltanto il terrore della morte, ma l'orrore del presente" (Passeri 2010, p. 112).

⁸¹ "Medea e Giasone sono infatti due personaggi simbolici, che rappresentano da una parte una cultura primitiva, magica e sacrale, dall'altra una cultura moderna, razionalistica e borghese... a questa bipolarità culturale se ne sovrappone una psicanalitica tra Es ed Ego (Pasolini affermava fra altro di aver concepito Giasone e Medea come un unico personaggio), e una politica fra Occidente e Terzo Mondo" (Fusillo, p. 134).

ús de la Semiologia com a tal⁸². Al respecte Costa (1977) ja va recollir en el seu moment els retrets que li féu un autèntic expert en la matèria: Umberto Eco:

“Umberto Eco dismissed Pasolini’s notion that ‘the smallest units of cinematic language are real objects reproduced on the screen’ as a ‘remarkably naive kind of semiology’. Eco pointed out that the ideas of the director contradict ‘the most elementary principles of semiology, which hold that facts of nature become cultural phenomena, and do not reduce cultural facts to natural phenomena” (p. 39). “In spite of Pasolini’s various attempts to engage in a semiology of cinema, his initial premise... i.e. the cinema as the language of reality is decidedly anti-semiological” (p. 41).

D'altra banda, entrar en el seu joc implicava saber gaudir de la poètica de la barbàrie⁸³; defugir completament la idealització neoclàssica de la Grècia antiga –per a ell racional i freda- i decantar-se, en canvi, per l'antropologia i la psicoanàlisi; implicava igualment optar per oposicions massa nítides i mancades de matisos –sobretot, antiguitat / contemporaneïtat; camp / ciutat; agricultura-artesania / indústria-producció-consumisme-; implicava negar la síntesi dialèctica del desenvolupament històric; demonitzar excessivament el primer món i sovint eximir el tercer de responsabilitats certes, etc., etc. Ara bé, dubto molt que existeixi l'espectador que en la seva adhesió radical a l'ideari del director italià, tanqui els ulls i la ment a certes “rigideses” innegables de la seva *Medea*. I, tanmateix, com a docent de Tradició Clàssica i, en conseqüència, avesat a l'adaptació del llegat grec a ideologies i sensibilitats d'índole molt diversa⁸⁴, o simplement com a lector i admirador de la tragèdia grega com a gènere, el seu exercici míticosemiològic –que Eco desaprova per heterodox- em sembla original, brillant i saludablement provocador. Val a dir que no és l'únic cineasta que ha apel·lat a la tragèdia grega –*lato sensu*- per interpel·lar l'espectador contemporani sobre les misèries ètiques del nostre món i la crisi de valors que l'estigmatitza –penso ara, per exemple, en Woody Allen⁸⁵-, però pocs com Pasolini, enamorat del passat per intentar fer-lo reviuire en el present, ha sabut situar-se amb gosadia en el bell mig de la tensió crítica inherent a la tragèdia –en aquells pols oposats irreconciliables- i equiparar-la al que considera poder excessiu de la Raó. O, dit amb les paraules precises de Pietro Barcellona (Maresca 2006, p. 44, correspon al capítol “Todos estamos en peligro”):

“La crítica del racionalismo ilustrado y el regreso a la tragedia constituyen el santo y seña de Pasolini. La clave de su actualidad es la contradicción trágica, entendida no en términos dialécticos sino como una permanente e irresoluble coexistencia no tanto de las diferencias cuanto de los opuestos: una especie de ambivalencia estructural de los seres humanos civilizados en la cultura occidental a partir de la herencia griega que... ha marcado profundamente la vida y las obras de Pasolini”.

Referències bibliogràfiques completes:

. Annovi, G. M. (2017). *Pier Paolo Pasolini: performing authorship*. New York: Columbia University Press.

⁸² Vegeu, per exemple: Desogus, 2017.

⁸³ Vegeu, per exemple: Morán, 2014.

⁸⁴ Vegeu, per exemple: Salvador, a López i Pociña, 2002; i també Tovar, 2002.

⁸⁵ Vegeu, per exemple: Gilabert 2009, 2009.

- . Baldoni, Adalberto & Gianni Borgna (eds.). *Una Lunga Incomprensione. Pasolini fra Destra e Sinistra*. Firenze: Vallecchi, 2010.
- . Benini, Stefania (2015). *Pasolini: the sacred flesh*. Toronto: University of Toronto Press.
- . Bergala, Alain et Jean Narboni. "Pasolini cinéaste". *Cahiers du cinéma*. Hors sèrie 9 (2e trimestre 1981).
- . Bremmer, J. N. "Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrtus?", a Clauss, J.; Johnston, S. I. (eds.) (1997, 83-102).
- . Brisolin, Viola (2011). *Power and subjectivity in the late work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*. Oxford; New York: Peter Lang.
- . Burnet, J. (ed.). *Platonis Opera*, vol. 2. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1901, rpr. 1991.
- . Caminati, Luca. *Il cinema come happening: il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*. Milano: Postmedia, 2010.
- . Ceccatty, René de. *Pasolini. Biographie*. Paris: Gallimard, 2005.
- . Cherubini, Laura (ed.). *Pasolini e noi. Relazione tra arte e cinema*. Milano: Silvana Editoriale, 2005.
- . Clauss, J.; Johnston, S. I. (eds.). *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- . Conti, Giuseppe. *Pasolini e il sacro*. Milano: Jaca Book, 1994.
- . Costa, Antonio. "The Semiological Heresy of Pier Paolo Pasolini" a *Pier Paolo Pasolini* (cap. IV), edited by Paul Willemsen. London: bfi, 1977.
- . D'Ascia, Luca (2012). *La lingua scritta della realtà: studi sull'estetica di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Pendragon.
- . De Giusti, Luciano. *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*. Pordenone: Edizioni cinemazero, 1979.
- . Desogus, P. (2017). "Pensiero in movimento: Semiotica, linguistica e teoria letteraria nell'empirismo eretico pasoliniano. *Enthymema: Rivista Internazionale di Critica, Teoria e Filosofia della Letteratura/International Journal of Literary Theory, Criticism and Philosophy*, vol. 17, 261-279.
- . Diels, H. – Kranz, W. (eds.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966.
- . Diggle, J. (ed.). *Euripidis Fabulae*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1987, rpr. 1989.
- . Duflot, Jean. *Conversaciones con P. P. Pasolini*. Barcelona: Cinemateca Anagrama, 1971.
- . Duflot, Jean. *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*. Paris: Belfond, 1970.
- . Duflot, Jean. *Les dernières paroles d'un impie*. Paris: Belfond, 1981 (traducció italiana *Il sogno del centauro*. Roma: Einaudi Riuniti, 1983).
- . Fabro, Elena (ed.). *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese Srl, 2006.
- . Fantuzzi, Virgilio. *Pier Paolo Pasolini*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1978.
- . Flacelière, R. *Plutarque. Dialogue sur L'Amour*. Paris: Les Belles Lettres, 1980.
- . Fortini, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi, 1993.
- . Fusillo, Massimo. *La Grecia Secondo Pasolini. Mito e Cinema*. Firenze: La Nuova Italia Editrice. Biblioteca di Cultura, 209, 1996, rpr. 1998.
- . Gallo, Daniele & Felice, Angela (2014). *Pier Paolo Pasolini: sulle tracce del sacro*. Milano: Gruppo editoriale Viator.

- . Gilabert, Pau. "Woody Allen and the Spirit of Greek Tragedy, from *Crimes and Misdemeanors* to *Match Point*". *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)*, 11 (2009) 1-18.
- . Gilabert, Pau. "Cassandra's Dream, de Woody Allen: La contemporaneïtat de la tragèdia grega". *FAVENTIA* 30 / 1-2 (2009) 279-283.
- . Giménez, Antonio. *Una fuerza del pasado: el pensamiento social de Pasolini*. Madrid: Trotta, 2003.
- . González, Fernando. *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- . Gragnolati, Manuele (2013). *Amor che move: Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*. Milano: Saggiatore
- . Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 1990.
- . Kessel, R. (ed.). *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1965, rpr. 1968.
- . López, A.; Pociña, A. (eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Editorial Univ. de Granada, 2002.
- . Lloyd Jones H. –Wilson, N. G. (eds.). *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1990.
- . Mancini, Michele e Giuseppe Perella. *Pier Paolo Pasolini. Corpi e Luoghi*. Roma, 1982.
- . Mantegazza, Raffaele. *Con pura passione: l'eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini*. Palermo: Edizioni della battaglia; Torino: Distribuzione DIEST, 1997.
- . Manzoli, Giacomo. *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Pandragon, 2001.
- . Maraschin, Donatella (2014). *Pasolini: Cinema e antropologia*. Oxford: Peter Lang.
- . Maresca, Mariano (ed.). *Visiones de Pasolini*. Madrid: Ediciones Pensamiento, 2006.
- . Marinello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra, 1999.
- . Martinelli, Luigi. *Pier Paolo Pasolini. Retrato de un intelectual*. València: Publicacions Universitat de València, 2010.
- . Maurizio, Viano. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993.
- . Mazza, Antonia. *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici di Pier Paolo Pasolini, 2002.
- . Micciché, Lino. *Pasolini nella città del cinema*. Venezia: Marsilio, 1999.
- . Monclús, Antonio. *Pasolini. Obra y Muerte*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.
- . Morán, Carmen (2014). "Partidario de la barbarie: Pasolini, Medea". *Extravío: Revista Electrónica de Literatura Comparada* 7, 42-57.
- . Naldini, Nico. *Pasolini: una vita*. Torino: Einaudi, 1989.
- . Naldini, Nico. *Mio cugino Pasolini*. Milano: Bietti, 2000.
- . Novello, Neil (ed.). *Pier Paolo Pasolini: generi e figure*. Ancona: Mediateca delle Marche, 2001.
- . Owen, S. G. P. *Ovidi Nasonis. Tristia*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1915.
- . Parussa, Sergio. *L'eros onnipotente: erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*. Torino: Tirrenia Stampatori, 2003.
- . Pasolini, Pier Paolo. *Il Vangelo Secondo Mateo. Edipo Re. Medea*. Garzanti Editore s. P. A., 1964; rpr. 1991.

- . Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo herético* (traducción de Esteban Nicotra). Córdoba-Argentina: Editorial Brujas, 2005 (título original: *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1993)
- . Pasolini, Pier Paolo. *Nueva York*. Madrid: *errata naturae*, 2011.
- . Pasolini, Pier Paolo. *Palabras de corsario* (muestra organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid). Madrid: Caja Duero; Círculo de Bellas Artes; Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y deportes, Dirección General de Promoción Cultural, 2005.
- . Pasolini, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti, 1964.
- . Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori, 1999.
- . Passeri, Alessio. *L'Eresia Cristiana Di Pier Paolo Pasolini*. Milano-Udine: Mimesis, 2010.
- . Pasolini, Pier Paolo (2015). *Polemica, politica, potere: conversazioni con Gideon Bachmann*. Milano: Chiarelettere.
- . Ponzi, Mauro (2013). *Pasolini e Fassbinder: la forza del passato*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- . Reck, Hans Ulrich. *Pier Paolo Pasolini*. München: Wilhelm Fink, 2010.
- . Rhodes, John David. *Stupendous, miserably city: Pasolini's Rome*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- . Ricordi, Franco (2013). *Pasolini filosofo della libertà: il cedimento dell'essere e l'apologia dell'apparire*. Milano: Mimesis.
- . Rinaldi, Rinaldo. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia, 1982.
- . Rohdie, Sam. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press; London: British Film Institute, 1995.
- . Ryan-Scheutz, Collen. *Sex, the self and the sacred: women in the cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007.
- . Salvador, F. "La *Medea* de Pasolini (1969). Una estética contracultural de lo mítico", a López, A.; Pocina, A. (eds.) (2002, vol. 2, 1109-1132).
- . Sapelli, Giulio. *Modernizzazione senza sviluppo: il capitalismo secondo Pasolini*. Milano: Mondadori, 2005.
- . Savoca, Giuseppe (ed.). *Contributi per Pasolini*. Firenze: Leo S. Olschki, 2002.
- . Segal, Ch. "Eurípides' *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure", a *Actes du Colloque International organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail. Pallas* 45 (1996) 15-44.
- . Siciliano, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli, 1978.
- . Siciliano, Enzo. *Pasolini e Roma*. Milano: Silvana Editorial, 2005.
- . Spila, Piero. *Pier Paolo Pasolini*. Roma: Gremese, 1999.
- . Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*. London: Thames and Hudson in association with the British Film Institute, 1969.
- . Subini, Tomaso. *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Roma: Ente dello spettacolo, 2007.
- . Todini, Umberto (ed.). *Pasolini e l'antico*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- . Tovar, F. (2002). "Medea de Séneca en *Así es la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein". *RELat*, 2, 169-195.
- . Viano, Maurizio. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993.
- . West, M. L. (ed.). *Iambi et Elegi Graeci Ante Alexandrum Cantati*. Vol I. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1989.

