

La Medea di Robustelli da Pasolini

Leo Lecci

Solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico

Chirone a Giasone, in *Medea* di P.P. Pasolini, 1970, scena 15¹.

Potrebbe apparire scontato riconnettere all'origine siciliana di Giovanni Robustelli l'interesse che egli coltiva per la tragedia greca, ricordando quale importanza abbia avuto nella storia dell'isola la civiltà ellenica; in realtà, se a essere oggetto di una riflessione critica è il legame tra l'artista vittoriese e Medea, tale dato biografico acquista un significato tutt'altro che banale perché le arcaiche passioni che si agitano nell'antico mito, - amore, morte, rabbia, vendetta, rimpianto - hanno caratterizzato (e per certi aspetti ancora caratterizzano) le vicende della sua terra. Un'attrazione che si può definire empatica, infatti, ha portato Robustelli a esplorare la vicenda di Medea non solo attraverso le diverse versioni della tradizione greca, ma anche nelle rivisitazioni relativamente più moderne: quelle di Lodovico Dolce (la tragedia *Medea*, del 1557), di Luigi Cherubini (l'opera *Médée*, del 1797), di Corrado Alvaro (la tragedia *Lunga notte di Medea*, pubblicata nel 1950) e, appunto, come documentano le opere esposte in questa mostra napoletana, di Pier Paolo Pasolini, autore di uno dei primi lungometraggi dedicati alla maga colchica, *Medea*, realizzato tra il 1969 e il 1970².

Il titolo inizialmente previsto da Pasolini per il film dedicato a questa tragica figura della mitologia greca era *Visioni della Medea* e ciò costituisce *in primis* un punto di relazione tra la serie di opere realizzate da Robustelli e il lungometraggio dello scrittore-regista. Infatti, come l'idea da cui nacque il film non era quella di narrare il mito attraverso gli avvenimenti della tragedia di Euripide - com'è noto la più celebre rappresentazione di questo mito, principale fonte di ispirazione del film pasoliniano - bensì di tradurre in immagini le visioni di Medea, così l'intenzione di Giovanni Robustelli non è stata quella di illustrare pedissequamente la pellicola, ma di interpretarne visivamente alcuni momenti e situazioni (*Medea e il centro*, 2013; *Medea e il Vello d'oro*, 2013; *Il sogno di Medea*, 2015; *Medea e Giasone*, 2013 e 2015) o i principali protagonisti (Medea stessa, suo padre Eete, il suo sposo Giasone, il centauro Chirone), seguendo un percorso assolutamente originale. Per questo motivo, tra l'altro, il periodo di concepimento ed esecuzione delle opere copre diversi anni, a partire dal 2010 fino a oggi; il grande e impegnativo lavoro intitolato *Il sogno di Medea* (lungo oltre cinque metri e mezzo e alto tre), costituisce l'ultima realizzazione in ordine di tempo tra quelle ispirate al film ed esposte qui a Napoli.

Il personalissimo carattere visionario del lavoro di Robustelli, sostenuto anche dal grande formato che connota la maggior parte delle opere, restituisce la dimensione allucinatoria che la pellicola trasmette attraverso le visioni di Medea: non di rado, i personaggi raffigurati dall'artista perdono i tratti fisionomici degli attori pasoliniani per diventare puro colore, immagini che emergono da una spessa e accesa materia pittorica che, talvolta, pare sopraffarle. E' come se la luce accecante che caratterizza molta parte del film, che emblematicamente si apre e si chiude con un sole rosso sangue, avesse infuocato gli impasti cromatici stesi dall'artista; un sole rosso che appare, in posizione dominante, nell'acquerello raffigurante il *Centauro* (2015). Per non parlare del ruolo che il fuoco ha in buona parte film, soprattutto nelle scene finali che funestamente concludono la vicenda. Quello dell'intensità cromatico-luminosa è, dunque, un altro punto di collegamento ideale tra il lavoro pittorico di Robustelli e quello cinematografico di Pasolini.

Del resto, Medea è nipote di Elio, padre di Eete, e sarà proprio il Sole, al quale nel film è spesso associata tramite il sapiente montaggio di Nino Baragli³, a infonderle il coraggio di vendicarsi; in un'opera in particolare - un'incisione realizzata ad acquaforte e acquatinta, inconsueta nella serie dedicata al film pasoliniano tutta costituita da dipinti o disegni - Robustelli rievoca l'illustre discendenza di Medea sostituendo al viso della principessa barbara un raggianti disco solare (*Medea*, 2011).

Un altro esempio della libertà interpretativa di Robustelli è fornito dai rari dipinti che raffigurano i luoghi della tragedia: *Colchide* e *Corinto* (entrambi eseguiti nel 2015). Il primo, che sembra voler evidenziare lo stretto legame tra Medea e la sua terra natia nell'emanazione del corpo della donna dal paesaggio, si discosta pienamente dalla Colchide cavernicola rappresentata da Pasolini e da lui descritta nella sceneggiatura con i colori dell'"ocra e rosa delle cuspidi rocciose"⁴. Nel secondo l'artista sceglie di raffigurare la rocca piuttosto che la reggia di Corinto - com'è noto, quest'ultima, fisicamente collocata da Pasolini nel Campo dei Miracoli a Pisa - ma ne reinventa cromaticamente le caratteristiche, inserendovi anche un fossato acqueo.

Certo, altre volte i protagonisti del film si stagliano con nitida definizione sul supporto scelto dall'artista (sia esso carta, cartone, tela), rappresentati nelle diverse tecniche che egli sperimenta: il centauro Chirone prende i marcati tratti del volto di Laurent Terzieff, l'attore francese scelto da Pasolini per interpretare l'essere mezzo uomo e mezzo cavallo protettore di Giasone, nel disegno a grafite intitolato, appunto, *Centauro* (2015); Medea stessa si presenta fiera e barbarica nelle sembianze di Maria Callas, indimenticabile e celebrata interprete di questa grande figura tragica dell'antichità, nei due acquerelli indicativamente chiamati *Callas Medea* (2013), nei disegni *Medea* (2013), *Il sogno di Medea* (2015) e *Medea e Giasone* (2015).

Non poteva non rimanere impressa nella fantasia creatrice di Robustelli quella che è diventata, proprio grazie al film di Pasolini, l'icona moderna della Medea. Del resto, lo scrittore rivelò di aver realizzato la sceneggiatura, contrariamente a quanto era solito fare, proprio pensando alla famosa cantante lirica: "a volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata la Callas, quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione di lei. Ha contato molto nella creazione del personaggio... La barbarie, sprofondata dentro, che vien fuori nei suoi occhi, nei lineamenti, non si manifesta direttamente, anzi. Lei appartiene a un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Dunque in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio la complessa totalità di Medea"⁵.

E non è un caso che Robustelli colga l'intensa espressività degli occhi di Maria Callas, particolare importante per più di un motivo nel personaggio di Medea: "sempre centrali da Euripide in poi, nella sua descrizione", "insieme occhi di madre e occhi di maga" che "vedono oltre la realtà (visioni magiche - preveggenza) e vedono la realtà (degli affetti - sguardo rivolto a Giasone, ai figli...)"⁶. Si notino anche le nere pupille disegnate da Robustelli sotto le zampe dell'imponente cavallo che appare nel già citato grande e recentissimo lavoro *Il sogno di Medea* (2015).

Come è stato affermato, "saremmo tutti come Giasone, non ci fossero Medea e Pasolini. Ovvero la donna e il poeta. Se non ci fosse quell'occhio di Medea, covato nell'immaginazione di Pasolini, conficcato a forza nelle nostre orbite dal regista, che ci apre così gli occhi a differenti visioni. Le 'Visioni della Medea', appunto, come egli dapprima chiama il suo film"⁷. Allo stesso modo Giovanni Robustelli ci apre gli occhi su un nuovo universo espressivo, quello di un'inedita visione cromatica del mito rivisitato da Pasolini.

Talvolta, sono altri gli elementi che prendono il sopravvento nei disegni di Robustelli, quelli, in particolare, capaci di stimolare una conveniente traduzione iconica: per esempio i costumi "inventati di sana pianta che ricordano a tratti la grandiosità delle ricostruzioni

dell'ultimo Ejzenstein"⁸: si guardi il citato dipinto *Medea e il Vello d'oro* (2013), dove il volto della donna perde gradualmente definizione, mentre l'attenzione dell'autore si concentra tutta sulla resa dell'abito riccamente addobbato di collane luminescenti o, ancora, la tela e il disegno a grafite dedicati al padre di Medea (*Eete*, 2013; *Eete*, 2015), avvolto nella tenuta guerresca, mentre si accinge a guidare l'esercito nel tentativo di recuperare i figli (la stessa Medea e il fratello Apsirto) e il vello da essi sottratto nottetempo.

Ma oltre a questi aspetti e rimandi formali non può sfuggire come la musica costituisca un altro nesso ideale tra le opere di Robustelli e il lungometraggio di Pasolini. Non tanto perché, banalmente, la Callas fu celebre interprete anche dell'opera di Lodovico Dolce, oltre che di varie versioni liriche della tragedia euripidea, ma soprattutto per il fatto che, come la forza comunicativa dei dipinti si basa su sinfonie di colori, spesso stessi in raffinate dissonanze espressive - secondo una tradizione che ha visto sempre più stringersi il rapporto musica e pittura fin dagli inizi del Novecento - così il film è per molta sua parte muto, soltanto accompagnato da una misteriosa colonna sonora che funge da efficace e coinvolgente commento musicale (come recitano i titoli di testa) alle scene per mezzo di canti etnici tibetani, giapponesi, iraniani, bulgari, selezionati da Pasolini con la collaborazione di Elsa Morante.

Infine, è importante sottolineare come l'operazione che Robustelli porta avanti sul film pasoliniano, ne riattualizzi il messaggio. E' infatti con *Medea* che il regista riesce a esprimere appieno il suo rapporto con il mito e con il passato arcaico: "dietro il mito, come Pasolini dichiarò in molte interviste, si nascondeva la necessità, da parte dell'autore, di osservare sempre le cose e la realtà e di mostrarle come tali"⁹. L'antico come filtro attraverso il quale leggere e capire la realtà contemporanea: "il mito, come lo rielabora Pasolini, contiene in sé una casistica molto ampia, che consente di individuare le forze in gioco di una realtà che distrugge e si autodistrugge, come la nostra"¹⁰.

Insomma Robustelli, tramite la *Medea* di Pasolini, ci ricorda ancora una volta che nel mito si nasconde, ineluttabile, la realtà.

¹ *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano 1970, p. 93.

² Dei numerosissimi studi dedicati alle reinterpretazioni di Medea segnaliamo almeno B. GENTILI, F. PERUSINO (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000; M. RUBINO.C. DEGREGORI, *Medea contemporanea*, Università di Genova, 2000; E. ADRIANI, *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Esedra editrice, Padova 2003. M. FUSILLO, *Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo*, in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 235-248.

³ Giovanni Baragli (Roma 1926-2013), detto Nino, è ricordato come uno dei più importanti montatori del cinema italiano; aveva già lavorato con Pasolini per *Accattone* (1961) e *Uccellacci e uccellini* (1966).

⁴ Cf. nota 1, p. 34.

⁵ P. P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano 1991, p. 238.

⁶ F. TUSCANO (a cura di), *Pier Paolo Pasolini intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, Cittadella Editrice, Assisi 2005, p. 190.

⁷ N. FUSINI, *Il grande occhio di Medea*, in P. P. PASOLINI, *Le regole...*, op. cit., p. 393.

⁸ S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994, p. 120. Insieme, nota Murri, alle scenografie naturali e all'uso delle scene di massa.

⁹ L. MARTELLINI, *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 135.

¹⁰ U. TODINI, *Pasolini e la storia dell'antico*, in U. TODINI (a cura di), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, p. 23.