

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTA' DI CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI
Corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali

MEDEA MADRE ASSASSINA
Aspetti del mito dall'antichità ai giorni nostri

Tesi in Drammaturgia del mondo greco e romano

Relatore
Prof.ssa Maria Paola Funaioli

Presentata da
Silvia Bertoldo

Anno accademico 2003/2004
II sessione

INDICE

Bibliografia	pag. 5
Elenco delle figure	pag. 15
1. MADRE E ASSASSINA	pag. 17
2. MEDEA CLASSICA	pag. 25
2.1 Medea Pre-euripidea	pag. 25
2.2 Medea di Euripide	pag. 35
2.3 Medea Ellenistica	pag. 44
2.4 Medea Romana	pag. 48
3. MEDEA FINO AL XX SECOLO	pag. 67
3.1 Medea e Shakespeare	pag. 67
3.2 P. Calderon de la Barca e P. Corneille	pag. 69
3.3 F. Grillparzer	pag. 70
3.4 H. H. Jahn e R. Jeffers	pag. 73
3.5 J. Anouilh	pag. 75
3.6 C. Alvaro	pag. 75
3.7 F. Rame	pag. 77
3.8 H. Müller	pag. 78
3.9 C. Wolf	pag. 79
3.10 M. Azama	pag. 81
4. ULTIMI ANNI	pag. 83
4.1 Messe in scena	pag. 83
4.2 Versioni cinematografiche-televisive	pag. 97
5. ICONOGRAFIA SU MEDEA	pag. 105
5.1 Medea - dea	pag. 106
5.2 Medea - maga	pag. 108
5.3 Medea - infanticida	pag. 120

BIBLIOGRAFIA

TESTI ANTICHI

APOLLONIO DI RODI, *Le Argonautiche*, trad. di G. Paduano, Milano 1996

ALCMANE, *Frammenti*, prefaz. e trad. di F. M. Pontani, Torino 1968

ARISTOTELE, *Poetica*, trad. di D. Pesce, Milano 1981

ESIODO, *Teogonia*, trad. di G. Arrighetti, Milano 1984

EURIPIDE, *Medea*, a cura di V. Di Benedetto e E. Cerbo, Milano 1997

Tragedie, a cura di F. M. Pontani, Roma 2000

Medea, a cura di D. J. Mastronarde, Cambridge 2002

EURIPIDE – SENECA – GRILLPARZER - ALVARO, *Medea: variazioni sul mito*, note
e commento di M. G. Ciani,
Venezia 1990

OVIDIO PUBLIO NASONE, *Heroides*, a cura di G. Leto, Torino 1970

Le Metamorfosi, a cura di E. Oddone, Milano 1988

Le Metamorfosi, a cura di P. Bernardini, Torino 1994

PINDARO, *L'opera superstite*, trad. e note di E. Mandruzzato, Bologna 1980

PLUTARCO, *Vita di Teseo*, introd. e trad. di A. M. Pizzagalli, Milano 1938

TESTI MODERNI

J. ANOUILH, *Commedie amare e in costume*, Milano 1966

M. AZAMA, *La guerra delle donne*, a cura di F. Farina e L. Mucci, Pisa 2004

C. DE LA BARCA, *El divino Jasòn*, Pamplona 1992

P. CORNEILLE, *Teatro*, a cura di M. Ortiz, Firenze 1964

F. GRILLPARZER, *Medea: tragedia in cinque atti*, trad. di C. Magris, a cura di M. Longo, Venezia 1994

H. H. JAHN, *Medea*, in *Homosexualität und Kultur*, 3

H. MÜLLER, *Teatro II: Hamletmaschine, Vita di Gundling, Germania morte a Berlino, Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti, La strada dei Panzer*, postfazione di E. Piccolini, Milano 1991

W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, a cura di E. Chinol, Milano 1988

C. WOLF, *Medea: Voci*, trad. it. A cura di A. Raja, postfazione di A. Chiarlioni, Roma 1996

CRITICA

A.A.V.V., *Miti e personaggi del mondo classico*, Milano 1990

A.A.V.V., *Infanzia maltrattata*, a cura di A. Coluccia, Milano 2002

U. ALBINI, *I miti greci*, Milano 1987

Nel nome di Dioniso, Milano 1999

P.E. ARIAS, *Teatro ed arti figurative nell'antichità classica*, in "Dioniso" 45, 1974

A. ATTISANI, *Teatro come differenza*, prefaz. di L. De Berardinis, Ravenna 1988

H. C. BALDRY, *I greci a teatro*, Londra 1971, trad. it. di M. Belmore, Roma Bari 2000

A. BELTRAMETTI, *Eros e maternità. Quel che resta del conflitto tragico di Medea*, in B. Gentili- F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000

G. G. BIONDI, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984

D. BOEDEKER, *Becoming Medea. Assimilations in Euripides?*, in J.F. Clauss-S.I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997

F. BONAMI, *Exit. Nuove geografie della creatività italiana*, parte sul teatro a cura di C. Ventrucci, Milano 2002

A. BRELICH, *I figli di Medea*, in "Studi e materiali di storia delle religioni" 30, 1959

I. N. BREMMER, *Why did Medea kill her brother Apsyrtus?*, in J.F. Clauss-S.I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997

G. BRIGANTI, *La maniera italiana*, Firenze 1985

W. BURKERT, *Mito e rituale in Grecia: struttura e storia*, Roma 1987

- G. CARRARA, *Lo stupore dell'indifferenza: processi di soggettivazione e oggettivazione nel cinema attraverso il piano sequenza*, Palermo 2002
- A. CASCETTA, *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano 1991
- C. CATENACCI, *Il monologo di Medea*, in B. Gentili- F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000
- S. CHINZARI - P. RUFFINI, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma 2000
- J. CLAUSS, *Conquest of Mephistophelian Nausicaa. Medea's Role in Apollonius. Redefinition of the Epic Hero*, in J. F. Clauss - S. I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997
- J. DE ROMILLY, *La modernité d'Euripide*, Parigi 1986
- M. DETIENNE - J. P. VERNANT, *Il mito: guida storica e critica*, Roma - Bari 1976
Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia, trad. it. di A. Giardina, Roma - Bari, 1984
I maestri di verità in Grecia antica, trad. di A. Fraschetti, Milano 1992
L'invenzione della mitologia, trad. di F. Cuniberto, Torino 2000
- J. M. DILLON, *Medea among the Philosophers*, in J. F. Clauss-S.I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997
- V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971
- P. E. EASTERLING, *The Infanticide in Euripide's Medea*, in "Yale Classical Studies" 25, 1977
- A. EMILIANI, *Gli esordi dei Carracci a Palazzo Fava*, Bologna 1984
- EURIPIDE, *Medea*, a cura di F. Amoroso, Palermo 2003
Medea, introd. e note di C. Barone, Milano 1979
Medea: variazioni sul mito, a cura di M.G. Ciani, Venezia 1999

Medea, a cura di V. Di Benedetto e E. Cerbo, Milano 1997
Medea, a cura di L. Galasso e F. Montana, Roma 2004
Medea, introd. e commento a cura di D.L. Page, Oxford 1971
Medea, edited by D. J. Mastronarde, Cambridge 2002

M. R. FALIVENE, *Un'invincibile debolezza: Medea nelle Argonautiche di Apollonio Rodio*, in B. Gentili - F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000

S. FANTI, *Il cinema secondo P. Babina*, gen.2002
Immagine ed immaginazione, intervista a P. Babina, nov.2002; da Art'ò, rivista di cultura e politica delle arti sceniche

M. G. FILENI, *Norme di comportamento e valori etici nella Medea di Euripide*, in B. Gentili - F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000

M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze 1996

A. GIACOMONI, *La dike di Medea e la dike di Trasonide*, in B. Gentili- F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000

B. GENTILI, *Il letto insaziato di Medea e il tema dell'adikia a livello amoroso nei Lirici e nella Medea di Euripide*, in "Studi Classici e Orientali" 21, 1972
La Medea di Euripide, in B. Gentili- F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000

F. GIANCOTTI, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Città di castello 1953

P. GIANNINI, *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo arcaica*, in B. Gentili - F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000

G. C. GIARDINA, *Per un inquadramento del teatro di Seneca nella cultura e nella Società del suo tempo*, in "Rivista di Cultura Classica" 6, 1964

F. GRAF, *Medea, the Enchantress from Afar. Remarks on a well-known Myth* in J.F. Clauss-S.I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997
Il mito in Grecia, Roma 1985

G. GUASTELLA, *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 15

Virgo, coniunx, mater: Medea, Roma 2000
Il destino dei figli di Giasone, in B. Gentili- F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000

R. GUERRIERI, *Accuse di omicidio premeditato contro Medea*, Torino 1979

G. IERANÓ, *Tre Medee del Novecento (Alvaro, Pasolini, Wolf)* in B. Gentili- F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000

C. ISLER - KERENYI, *Immagini di Medea*, in B. Gentili- F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000

H. D. JOCELYN, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967

S. I. JOHNSTON, *Corinthian Medea and the cult of Hera Akraia*, in J. F. Clauss-S. I. Johnston *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997

G. S. KIRK, *Myth, its Meanings and Functions in Ancient or Other Cultures*, Cambridge 1970

H. D. F. KITTO, *Form and Reading in Drama*, London 1956

B. M. W. KNOX, *The Medea of Euripides*, in "Yale Classical Studies" 25, 1977

N. KREVANS, *Medea as a Foundation Heroin*, in J. F. Clauss-S. I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997

L. LANZA, *Vipere e demòni. Stereotipi femminili nell'Antica Grecia*, Venezia 1997
Donne greche (e dintorni), Venezia 2001

B. MANUWALD, *Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea Tragödien des Euripides und des Neophron*, in "Wiener Studien" 96, 1983

B. M. MARTI, *The Prototypes of Seneca's Tragedies*, in "Classical Philology" 42, 1947

M. P. MASSOM - VINCOURT, *Une Médée populaire dans le recueil de Paradoxeis de Nicolas Politis?*, in *Mythes et hellénisme*, 24-25 novembre 1995, Bordeaux

- M. MCDONALD, *Medea as a Politician and as a Diva. Riding the Dragon into the Future*, in J.F. Clauss-S.I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997
- A. M. MICHELINI, *Neophron and Euripide's Medea*, in "Transaction of the American Philological Association" 119, 1989
- R. S. MIOLA, *Shakespeare and Classical Tragedy*, Oxford 1988
- B. MOLINARI, *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna 1994
- R. MOLINARI - C. VENTRUCCI, *Certi prototipi di teatro (Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino)*, Milano 2002
- C. E. NEWLANS, *The Metamorphosis of Ovid's Medea*, in J. F. Clauss-S. I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997
- G. NIVOLI, *Medea tra noi: le madri che uccidono il proprio figlio*, Roma 2002
- M. C. NUSSBAUM, *Serpents in the Soul. A Reading of Seneca's Medea*, in J.F. Clauss - S.I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997
- D. O'HIGGINS, *Medea as a Muse*, in J.F. Clauss - S. I. Johnston, *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, New York 1997
- A. OTTANI, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna 1966
- OVIDIO PUBLIO NASONE, *Le Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, Milano 1988
Heroides, a cura di G. Leto, Torino 1970
- C. PAGLIA, *Sexual personae: arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, trad it. di D. Morante, Torino 1993
- P.P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*, Milano 1991

PAULY, *Real Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung
Begonnen von Georg Wissowa, Stuttgart, 1931

POWELL, *Euripides, Women and Sexuality*, London - New York 1990

M. A. RIZZO, *Gli scavi clandestini a Cerveteri (1982-84)*, in "Bollettino d'arte" 89,
gennaio - aprile 1995
I complessi tombali dell'Italia Meridionale, Roma 1990

W. H. ROSCHER, *Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, II, Leipzig
1897

SENECA, *Tragedie*, introd. di E. Paratore, Roma 1956
Le Troiane, a cura di F. Stok, Milano 1999

A. C. SCHLESINGER, *Three Actors and Poetry*, in "Classical Philology" 46, 1951

P. SEGAL, *Médeé et la violence*, Paris 1996
Interpreting Greek tragedy: myth, poetry, text, New York 1986

M. SCHMIDT, s. v. *Medeia*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 37

W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, a cura di E. Chinol, Milano 1988

C. SOURVINOU - INWOOD, *Theseus as Son and Stepson. A Tentative of Illustration of
Greek Mythological Mentality*, London 1979
Medea at the Shifting. Images of Euripidean
Tragedy, in J.F. Clauss - S.I. Johnston, *Medea: Essays in
Myth,
Literature, philosophy and Art*, Princeton, New York
1997

G. STEINER, *La morte della tragedia*, Milano 1982

O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, London 1978

A. D. TRENDALL, *Illustrations of Greek Drama*, London. 1970
The Red Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, in
"Bulletin of the Institute of Classical Studies" 31, 1971

R. UGLIONE, *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino 23-24 ottobre 1995, Torino 1997

G. USCATESCU, *Seneca e la tradizione del teatro di sangue*, in "Dioniso" 52, 1981

P. VEYNE, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna 1984

S. WERTENBURGER, *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child Murder from the Old South*, New York 1998

U. VON WILAMOWITZ - MOELLENDORFF, *Excuse zu Euripides Medeia*, in "Hermes" 15, 1880

O. ZWIERLEIN, *Die Tragisch in den Medea Dramen*, in "Literaturwissenschaftliches Jahrbuch" 1992

ELENCO DELLE FIGURE

1. *Prima l'immagine poi il titolo* (Teatrino Clandestino)
2. *Madre e assassina* (Teatrino Clandestino)
3. *Madre e assassina* (Teatrino Clandestino)
4. *Indagine su Medea* (regia di Emma Dante)
5. *Medea* (regia di Peter Stein)
6. Olpe etrusca in bucchero, Museo di Cerveteri (coll. n. 110976), datata 630 a. C.; particolare del calderone
7. Stàmnos attico a figure rosse, Monaco, Staatliche-Antikensammlungen und Glyptothek, VAS 2408; Calderone di Medea circondato da Peliadi
8. Lekythos attica a figure nere, Londra BM 1926.4; busto di Medea, con iscrizione, tra due serpenti
9. Hydria attica, Londra (BM E 163, British Museum); Medea e un vecchio attorno al calderone, da cui emerge un agnello
10. Anfora attica a figure rosse, Basilea, AntikenMuseum und Sammlung Ludwig (LU 54)
 lato A: eroe (Teseo?) vincitore su un toro,
 lato B: eroina in fuga
11. *Medea ed Esone*, Girolamo Macchietti 1570-1572, studiolo di Francesco I De' Medici, Palazzo Vecchio, Firenze
12. *Medea*, 1868, Anthony Frederick Sandys, Birmingham, Museum and Art Gallery
13. *L'incontro tra Giasone e Medea*, Annibale Carracci 1583-1585, Palazzo Fava, Bologna
14. Cratere a volute apulo, Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (inv. 3296); particolare del lato A: Medea che sacrifica uno dei figli sull'altare
15. Anfora campana, Parigi, Louvre (K 300)
16. *Medea*, affresco da Ercolano, Museo Archeologico; riproduzione da *Le Antichità di Ercolano*, II vol., realizzato tra il 1755 e il 1792 dall'Accademia Ercolanense
17. Pittura parietale, Napoli, Museo Nazionale (8977 Casa dei Dioscuri)
18. Scultura, Arlès, Musée Réattu (inv. 143)
19. *Medea che uccide i suoi figli*, Eugène Delacroix 1838, Parigi, Louvre, olio su tela

20. *Giasone e Medea*, Gustave Moreau 1865, Parigi, Musée d'Orsay, olio su tavola

CAPITOLO 1 – MADRE E ASSASSINA

L'infanticidio è universalmente considerato tra i delitti di sangue che più suscitano incredulità, incomprensione, ansia e orrore.

Secondo l'articolo 578 del Codice Penale Italiano questa forma di omicidio prevede l'uccisione del figlio da parte di un genitore, sia il padre che la madre.

La maggior parte delle madri che compiono il delitto di infanticidio non presenta malattie mentali riconosciute come psicosi o alterazioni mentali di gravità tale da avere rilievo penale, e cioè, a termine di legge, diminuire grandemente o abolire la loro capacità di intendere e di volere. Si tratta quindi di madri assassine che la giustizia priva di libertà ponendole in un carcere comune o talvolta speciale, oppure in un ospedale psichiatrico nel caso si accertino instabilità o infermità mentali (alternativa per le madri "inferme di mente")¹.

Tra le varie motivazioni che possono spingere una madre al delitto di infanticidio possiamo ricordare la "sindrome di Medea". In questo caso, la madre può uccidere il figlio per vendicarsi di torti reali o presunti subiti dal marito. Con l'uccisione del figlio la madre cerca di arrecare così un dispiacere al proprio compagno.

Sotto il profilo psicoanalitico i figli possono essere stati uccisi da Medea non solo perché si interrompa la linea di discendenza di Giasone, ma anche per il "desiderio di realizzazione allucinatoria del possesso totale"² dei propri figli, estromettendo il padre. I figli diventano così un bene materiale di Medea, a cui ella nel suo "sentimento di onnipotenza"³ ha dato la vita, ma cui ella può anche toglierla. La spada con cui Medea trafigge i figli potrebbe significare la tipica rappresentazione del fantasma di una "madre fallica"⁴, mascolina, aggressiva, vendicativa.

Posto che si possa fissare una regola generale per un'azione così efferata e contro natura, non è possibile tracciare uno schema di comportamento dopo l'uccisione del figlio, che sia valido per tutte le madri. Ogni caso clinico deve essere considerato come un caso unico. Il percorso comportamentale seguito dalla madre infanticida dopo il delitto può dipendere da molte variabili, tra cui l'eventuale presenza di una malattia mentale; il rapporto con la famiglia di origine e la famiglia acquisita; la capacità di introspezione e di

¹ A Castiglione delle Stiviere, per esempio, si trova un ospedale psichiatrico giudiziario per "madri assassine".

² cf. G. Nivoli, 1996, p.39.

³ cf. G. Nivoli, 1996, p.42.

⁴ cf. G. Nivoli, 1996, p.41.

accettazione in relazione all'omicidio; l'accettazione e la sensibilità a trattamenti psicoterapici e farmacoterapici.

Come la maggior parte delle persone che uccidono, anche la maggior parte delle madri assassine, confrontate con la realtà della giustizia, cerca di uscire dal processo con il minor danno possibile in termini di pena e di immagine.

La madre, prima della conclusione del processo, risulta particolarmente a disagio, tribolata, ansiosa, per almeno tre ragioni. La prima è dovuta all'inizio della reazione di lutto verso il bimbo ucciso, di cui la madre percepisce la mancanza e intravede, in modo più o meno chiaro, le proprie responsabilità. La seconda è dovuta allo stato di detenzione in prigione, con tutti i problemi legati alla perdita di libertà, all'etichettamento attraverso i mass-media, alle difficoltà a parlare, muoversi e gestirsi in un ambiente così difficile come quello di un'istituzione penitenziaria chiusa. Infine c'è da segnalare l'azione di turbamento a causa di tutte le procedure legali, i colloqui col giudice, gli avvocati, le dichiarazioni ed i commenti dei mezzi di stampa e di comunicazione che portano le madri a doversi confrontare con il delitto appena consumato e con tutti gli stati emotivi che questo confronto solleva.

In linea generale, le madri che hanno ucciso il proprio figlio, dopo che il processo si è completato, vanno incontro ad una fase temporanea e molto variabile come tempo di apparente relativa tranquillità e riduzione dell'ansia.

In particolare viene usato, in questo periodo, il meccanismo di negazione dei fatti per cui le madri presentano poca disponibilità ad usare l'introspezione sulla morte del figlio, a rendersi conto della sua scomparsa definitiva dalla vita, all'accettazione della propria responsabilità nell'aver commesso il delitto.

Dopo questa fase di negazione irrompe il reale, e cioè il fatto che diventa sempre più chiaro alla loro coscienza che il bambino non c'è più, che è stato ucciso da loro stesse e che loro sono le uniche responsabili della morte del proprio figlio innocente. In questa fase di contatto duro e penoso con la realtà aumentano i rischi suicidari.

La fase del reinserimento sociale è assai varia, a seconda del caso clinico. Nella madre che ha ucciso il figlio non raro assistere a meccanismi psicologici di riparazione, attraverso il desiderio di aver un altro figlio e di badare a lui con grande affetto. Questo desiderio di riparare il delitto compiuto può emergere anche a distanza di anni, quando la madre riesce a trovare una relazione affettiva stabile con un nuovo compagno⁵.

L'infanticidio rimane, nella nostra cultura, un delitto ad alta visibilità sociale che provoca allarme nelle persone, suscita timori, condanne e stupore e lascia ancora, anche

⁵ cf., Merzagora Betsos, *La sindrome di Medea davanti al giudice*, in AAVV, *Infanzia maltrattata*, a cura di A. Coluccia, Milano 2002

agli esperti che si occupano del caso, numerosi punti oscuri ed interrogativi a cui la scienza attuale del comportamento non sa rispondere.

Dal Paleolitico all'antichità greca, l'immagine femminile è sempre associata alla sessualità feconda e alla maternità. Una lettura che parta dalle realtà antropologiche delle civiltà antiche può mettere in evidenza come alla base della condotta di Medea ci sia una trama di forti condizionamenti culturali che è assai più complessa di quanto si possa pensare. Medea è l'emblema della donna che, senza essere travolta da una volontà superiore, uccidendo deliberatamente i figli da lei generati, subordina la maternità al proprio progetto di vendetta, e dopo essere stata ripudiata come sposa, decide di non voler essere più nemmeno madre.

Con il proprio gesto ella offende le madri storiche, ma dissipa al contempo l'immagine di donna come madre originaria, autosufficiente e feconda, di un corpo che non richiede ma offre amore. Uccidere i propri figli equivale di fatto a colpire il centro, il valore primario della società patriarcale.

In una società che concepisce famiglia e figli nei termini del diritto e della politica, Medea col suo gesto pare non ammettere l'esistenza di figli se non all'interno del triangolo affettivo che si chiude con la compresenza del padre e della madre, in cui il deteriorarsi anche di un solo lato comprometterebbe tutto. Sembra infatti che ella non possa pensare a generare e crescere figli al di fuori della reciprocità emotiva ed affettiva, e ciò fa di lei un vero e proprio soggetto erotico del teatro greco, pur essendo nello stesso momento ricordata come la madre assassina per antonomasia.

Medea è una donna consumata dalla passione, ma che al contempo non smette mai di ragionare. Nell'uccidere i figli di fatto sacrifica il seme di Giasone; con il suo gesto rappresenta anche un'eroina per le donne che rifiutano di essere confinate nel ruolo di "produttrici di prole".⁶ L'infanticidio può essere in quest'ottica un mezzo estremo per asserire l'indipendenza femminile dal sistema patriarcale.

Medea mostra l'eroismo di un'eroina sofoclea, ma si distanzia enormemente da un'Elettra; non può uccidere infatti con impunità emozionale, è conscia della sofferenza che sta infliggendo e percepisce questa sofferenza prima ancora di agire.⁷ Ella ha scelto con precisione il significato da attribuire al suo gesto: i suoi diritti di moglie erano stati violati e lei si rifà sulla famiglia stessa per vendicarsi dei torti subiti. Si tratta del ragionamento di frequente attribuito anche a infanticide della nostra epoca.

⁶cf. M.Mc Donald, 1997, p.301.

⁷ cf. M.Mc Donald, 1997, p.322.

Per la cultura occidentale Medea è una madre infanticida portata in scena per la prima volta da Euripide nel 431 a.C., in un'Atene politicamente schierata contro Corinto, poi riproposta a tinte cupe secoli più tardi, in età neroniana, da Seneca. Altre voci autorevoli (Pindaro, Apollonio Rodio, Ovidio) hanno fatto proprio il personaggio, attribuendo a seconda dei casi maggiore o minore importanza al suo crimine efferato; tuttavia, da Seneca a Christa Wolf, pensare a Medea significa partire sempre da Euripide, anche per prenderne le distanze. Euripide, infatti, è stato probabilmente il primo autore a far compiere esplicitamente l'azione dell'infanticidio a Medea, che dopo di lui diviene emblema della madre assassina. Per secoli, diversi studiosi hanno dibattuto il fatto se l'omicidio di Medea fosse un'azione deliberata di una mente brillante (quella di Euripide), o se invece Euripide avesse attinto da una tradizione precedente.

Alla base della grandezza eroica del personaggio c'è il fatto che non si tratta né di una strega (anche se, nella tradizione che la riguarda, emergono più volte i suoi poteri soprannaturali di maga), né tantomeno di una donna pazza e squilibrata.

Per noi il mito di Medea è il suo dramma morale, il conflitto che conduce una donna al crimine estremo di uccidere i suoi stessi figli. Lo scandalo che porta con sé non risiede tanto nell'azione finale di infanticidio, quanto nella "preparazione" di questo costruita da Euripide attraverso i monologhi e i dialoghi della protagonista con gli altri personaggi e con il coro. In questo modo l'atto finale viene posto come una lucida, sebbene autodistruttiva, scelta di un soggetto cosciente e responsabile.⁸

Helen Foley sostiene che Medea ha un atteggiamento di finzione nei confronti del coro delle donne di Corinto per tutto il corso del dramma, in quanto, scoprendo il suo passato e assistendo alla sua vendetta nei confronti di Giasone, ci si accorge di quanto sia diversa dalla "donna di casa"⁹ che si descrive. Per quanto mi riguarda trovo più persuasiva la tesi di Marianne McDonald¹⁰, la quale mostra invece quanto la dote che Medea porta con sé sia superiore alla media: per aiutare Giasone nella conquista del Vello d'oro e unirsi a lui è infatti capace di uccidere il fratello Apsirto e tradire i suoi preziosissimi vincoli familiari.¹¹ Offrendosi a Giasone, ella incarna un modello perfetto di devozione coniugale, fino al momento in cui cambia inevitabilmente atteggiamento in quanto offesa nell'amore.

Medea non è il primo personaggio femminile greco che porti con sé i germi della propria catastrofe; nel teatro tragico ateniese del V sec. esistono due tipi di personaggio

⁸ cf. A. Beltrametti, 2000, p.43.

⁹ "The passive housewife", H. Foley, 1989 (cf. M. McDonald, 1997, p.300).

¹⁰ cf. S. Iles-Johnston, 1997, cap.12.

¹¹ cf. M. McDonald, 1997.

femminile, perfettamente riassumibili nella scena del confronto delle regine Ecuba ed Elena nelle *Troiane* di Euripide (vv. 915-1032): alla regina orientale, positiva figura della sovranità, si oppone la figura della regina greca, figura rovinosa per il *génos* e per gli eroi che le stanno addirittura, al punto di divenire causa della rovinosa guerra di Troia. Medea sovverte questa classificazione con il suo comportamento inaudito¹².

Lo sviluppo della versione del mito che vede Medea fautrice dell'infanticidio proviene dalla tendenza generale dei miti a presentare figure polarizzate, funzionali a rappresentare esmpi di comportamento positivi o negativi. Il demone che uccide i bambini rappresenta sicuramente l'archetipo della "donna cattiva", ma un demone che uccide i propri stessi bambini è infinitamente peggiore¹³.

Esiste una ricca tradizione corinzia per cui Medea, dopo l'omicidio dei suoi bambini, ne avrebbe in seguito uccisi altri, tradizione avvalorata dalla sua stessa storia mitica: l'assassinio del fratello Apsirto viene da molte fonti collocato quando questo è ancora un bambino, e il tentato omicidio di Teseo avviene quando questo è in un'età intermedia tra infanzia ed adolescenza.

Col passare dei secoli, tuttavia, si è imposta la versione euripidea, incentrata su di un solo infanticidio. Questo, oltre che alla fama di Euripide, si deve forse anche al fatto che gli scrittori greci trovavano difficile trasformare la moglie di un eroe epico e nipote del Sole in un demone. Per quanto sconvolgente, era più interessante ed utile attenersi alla versione del mito che vede in lei l'assassina dei propri figli.

Medea vive sulla scena il conflitto tra frustrazione erotica ed affetto materno come una lacerazione consapevole. Entrata in scena, in un'atmosfera di profonda angoscia, ella attira e poi schiaccia gli stessi personaggi, costruisce alleanze ed identità con le donne di Corinto, da cui in un secondo momento prenderà incolmabili distanze, si contrappone ai suoi antagonisti con perfetta ironia tragica, passando dalla remissività all'insulto, dall'ostilità aggressiva alla docilità più accattivante, pur di mandare a segno la più crudele delle vendette contro Giasone. Mentre gli altri personaggi si muovono e agiscono, senza avvedersene, sotto gli influssi di Medea, lei è l'unica che si confronta unicamente

¹² cf. S. I. Johnston, 1997, p.63.

¹³ A questo proposito ci sono alcuni esempi da citare: il "demone che uccide i bambini strangolandoli" di origine aramaica è riferito ad una madre che uccide i propri figli in testimonianze aramaiche del VI sec.d.C. In seguito, nell'Alto Medioevo; esso è rappresentato dal demone Lilith. Nella cultura folklorica sudamericana, la Llorona è lo spirito di una madre che, dopo aver ucciso i suoi figli per vendicarsi del marito che l'ha tradita e abbandonata per una donna della sua stessa classe sociale, vaga per l'eternità sulla terra in cerca di altri bambini da uccidere. Del resto, secondo la tradizione che ne fa un'eroina associata al culto di Era Akraia, la stessa Medea fu una madre che perse i suoi figli in seguito alla negligenza delle dea. Secondo la tradizione relativa, ciò avrebbe portato Medea a diventare un demone che uccide i figli di madri altrui, fissando così il suo personaggio lontano dalla "donna buona" (S.I.Johnston,1997).

con sé stessa: a differenza dei personaggi eschilei, in balia delle divinità, e dei personaggi sofoclei, fermi e coerenti con la loro natura, Medea è un personaggio autonomo e dinamico. Posto questo, si può comprendere più facilmente come l'infanticidio sia pianificato lucidamente, e si tratti della risoluzione di una madre assassina, cosciente sino alla fine del proprio sacrilegio.

Dal primo scontro con Medea, Giasone sostiene la misura greca contro la ferocia barbara, la ragione e la legge contro la forza bruta. Egli ragiona secondo i luoghi comuni, secondo le opposizioni diffuse a vari livelli nella cultura della città, del barbaro e del greco, "della donna viscerale e dell'uomo ragionatore"; antibarbaro e misogino, cede a Medea soltanto nel momento in cui questa, simulando, entra nel ruolo che egli si aspetta da una donna convenzionale di una *polis* convenzionale, quando ritorna sui suoi passi e si pente di avere insultato il marito.

Lei, invece, è un vero personaggio composito e consapevole delle proprie complessità. Maga e straniera, Medea nel corso di tutta l'azione padroneggia le regole del discorso e le funzioni della retorica, argomenta le sue azioni con tutte le tecniche greche di sofistica come un cittadino greco, maschio e adulto, pienamente inserito nella politica¹⁴: uccidere i figli per colpire al cuore Giasone equivale a rinnegarsi come madre, e, per quanto terribile, è stato tutto da lei pianificato.

E' notevole il fatto che la prima espressione di affetto che ha per i figli nella tragedia ricorra solo al v.795 (la prima volta in generale che si rivolge ai figli, ai vv.112 e ss.,¹⁵ lo fa per pronunciare una maledizione). Si tratta di un passo che appartiene alla prima formulazione del progetto di infanticidio: quasi che Medea scoprisse quanto le sono cari i figli solo quando prende la decisione di sopprimerli.¹⁶ In questa prospettiva si comprende anche come mai, nell'economia della tragedia euripidea, Medea non accetti di lasciare i corpi dei bambini a Corinto ma li porti via con sé: dice infatti che i Corinzi sarebbero capaci di violare la loro tomba (vv.1378 e ss.).¹⁷

Fonti arcaiche definiscono "Medea madre-assassina" fondatrice del culto di Era Akraia. All'interno di questo culto si collocava un rito annuale dedicato ai figli uccisi da Medea, classificato come rito di espiazione. Esso consisteva nell'inviare a vivere, per un

¹⁴ A.Andrisano, in occasione della conferenza "Medea, una donna in carriera?" tenuta il 21 marzo 2004 presso il Ridotto del Teatro Comunale di Ferrara.

¹⁵ "O figli maledetti di una madre odiosa, possiate morire, insieme a vostro padre, e la casa intera vada in rovina" (vv.112-114, trad. di F.M. Pontani, Roma 2000).

¹⁶ cf. G.Guastella, 2000, p.166.

¹⁷ E' importante ricordare come la preoccupazione di lasciare i figli in mano ai nemici sia un semplice trasferimento della stessa ansia che, nella prima parte della tragedia, Medea denunciava a proposito di sé stessa: "se mi sorprendono mentre varco i confini della casa tramando il mio piano, la mia morte offrirà occasione di scherno ai miei nemici" (cf.G.Guastella).

periodo di un anno, presso il tempio di Era Akraia, sette fanciulli e sette fanciulle di nobili origini, vestiti di nero e coi capelli rasati. Pare che questo rito fosse nato a Corinto su consiglio dell'oracolo di Delfi, per espiare le colpe di Medea in quanto, dopo l'infanticidio, si era verificata una situazione di altissima mortalità infantile.

Secondo parte della critica, talvolta Medea è vista come un'antica dea corinzia di cui, solo in un momento successivo, Era Akraia prese il posto

Nello stesso teatro di Dioniso che nel 458 a.C. era stato il luogo di rappresentazione della sconfitta del femminile e del materno, dove si era proclamata la subalternità dei legami di consanguineità rispetto ai vincoli del patto nuziale sancito dalle leggi, dopo oltre un quarto di secolo vengono rimescolate le carte. In nome del patto nuziale tradito da Giasone, Medea uccide i suoi stessi figli, eliminando così il simbolo stesso della consanguineità; nel linguaggio estremo ed icastico del mito, l'infanticidio voluto solo dalla madre sta a significare che non può esserci padre o paternità senza la volontà materna, e che anche la paternità passa per il sangue e per i corpi.

La critica della tragedia greca non può in nessun modo prescindere da una preliminare analisi antropologica del mito che ne costituisce il linguaggio teatrale obbligato.

Analizzando il concetto di mito conviene partire dalla tesi di Geoffrey Kirk per cui "il mito appartiene al genere del racconto tradizionale"¹⁸. Partendo da questo assunto deriva il fatto che non sono né la creazione né l'origine a determinare la caratteristica del mito, ma la trasmissione e la conservazione in una civiltà orale primitiva. Un racconto creato da un singolo può diventare mito se viene condiviso da un'etnia e diventa tradizionale, ossia conservato in maniera orale di generazione in generazione. I racconti mitologici esistono sia nelle società primitive che in quelle avanzate; hanno le caratteristiche, per l'appunto, di essere tramandati da un'ininterrotta catena di trasmissione, spesso subendo omissioni e talvolta rielaborazioni ma sempre mantenendo una loro propria identità, e di essere polivalenti.¹⁹

Data la trasmissione orale, i racconti mitologici non si rifanno mai ad un testo, ma neppure alla realtà fattuale; l'interpretazione di un mito deve essere distinta dall'interpretazione di un testo, benché entrambi possano svilupparsi in un circolo ermeneutico e possano esser dipendenti l'uno dall'altro.

¹⁸ cf. G Kirk, 1970.

¹⁹ Lo stesso mito può essere riferito alla natura o alla storia, alla metafisica o alla psicologia, e possiede un senso in ogni specifico settore.

Inoltre, il mito è generalmente conservato non per un effimero piacere, ma per l'importanza, talvolta addirittura sacrale, che risiede nel suo messaggio, soprattutto nei confronti delle generazioni a venire²⁰.

Una caratteristica che emerge talvolta nei miti greci è la volontà di descrivere personaggi portatori di conflittualità, caratteristica che si addice al personaggio di Medea: soprattutto all'inizio della sua tradizione mitologica, in esso coesistono l'aspetto di giovane donna compassionevole, che aiuta il suo amato nella conquista del Vello d'oro, che caratterizza la prima parte della sua storia, e di feroce assassina del fratello, del re Pelia e dei suoi stessi figli, aspetto che emerge in seguito. La recente interpretazione del mito di Vincenzo Di Benedetto poggia, in questo contesto, sulla peculiarità del comportamento di Medea, più che sul singolo gesto, sul fatto che si tratta di un personaggio mitico che compie il male pur avendo conoscenza del bene e possedendo una natura che non è maligna in assoluto; a partire da questa interpretazione si sono sviluppate, nel XX secolo, svariate idee di scritture teatrali e messe in scena che rivestono particolare interesse nel caso della mia analisi.

Da Euripide in poi, da quando cioè la tradizione orale esistente da diversi secoli si appoggerà ad un testo, la storia mitica sarà utilizzata nella tragedia mettendo in discussione le azioni degli eroi, attraverso un sistema di valori che rinvia dalle forme del teatro mitico alle istituzioni della città e viceversa.²¹

Col passare del tempo il mito è stato "interiorizzato", riletto in chiave psicologica universale che, nel caso del mito di Medea, mette in evidenza non solo le dicotomie ricorrenti giusto/ingiusto e greco/barbaro, ma anche il concetto generale di "straniero" e "diverso" (che nel caso di questa mia analisi si concretizza nella figura della madre assassina) che si possono nascondere in noi, la possibilità che un comportamento normale possa improvvisamente ed inspiegabilmente degenerare in anormale.

²⁰ Per un inquadramento generale complessivo di questo tema si consultino :

Burkert, *Mito e rituale in Grecia antica*, Roma 1987;

M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia antica*, Roma 1977;

M. Detienne, *L'invenzione della mitologia*, Roma 1983;

F. Graf, *Il mito in Grecia*, Roma 1985;

P. Veyne, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna 1984.

²¹ Cf. J.P. Vernant. P. Vidal-Naquet, 1976.

CAPITOLO 2 – MEDEA CLASSICA

2.1 La Medea Pre-Euripidea

Breve introduzione sul teatro greco

La tragedia greca è un genere teatrale istituzionalizzato dal tiranno Pisistrato nel 535 a.C., la cui nascita è avvolta nell'ombra. Essa possiede molto probabilmente un'origine religiosa ed è destinata al culto di Dioniso: la grande occasione in cui venivano posti in concorso spettacoli teatrali (tragici, comici e satireschi) era la festa delle Dionisie urbane, in primavera. Tragedie e soprattutto commedie si rappresentavano anche in occasione delle Feste Lenee, anch'esse dedicate al culto di Dioniso, nel mese di gennaio (a partire dal 440 a.C. per gli agoni comici, e dal 432 a.C. per gli agoni tragici).

La rappresentazione si inseriva in un contesto tipicamente religioso, ed era accompagnata da processioni e sacrifici; la tragedia sarebbe dunque, come la commedia, istituzionalizzata a partire dall'anno 486 a.C., momento culminante di un rito.

Ogni festa prevedeva un concorso, che aveva la durata di tre giorni, e ogni giorno un autore, scelto alcuni mesi prima dall'arconte eponimo, faceva rappresentare in sequenza tre sue nuove tragedie e un dramma satiresco.

Gli spettacoli erano promossi e sostenuti dallo stato. L'intera cittadinanza era invitata agli spettacoli: sin dai tempi di Pericle, i cittadini poveri potevano perfino percepire un piccolo sussidio a riguardo. Dal momento che i poeti si rivolgevano sempre ad un pubblico molto vasto, era evidente lo sforzo di coinvolgerlo ed interessarlo. C'è un legame molto forte tra la tragedia e il processo di maturazione politica: le tragedie affrontavano infatti problemi nazionali della guerra e della pace, della giustizia e della vita civica. Gli autori di tragedie attinsero dall'epopea il materiale per le loro opere, così come l'arte di costruire personaggi e scene capaci di commuovere; tuttavia l'epopea così rielaborata diventava qualcosa di nuovo: l'epopea raccontava, la tragedia "faceva vedere"²².

La forza della tragedia sta proprio nel suo essere terribile e nel concentrare allo stesso tempo l'attenzione su un'azione unica.

²² cf. J. De Romilly, 1986, p.22

Il principale tra i suoi caratteri innovativi è evidente: la tragedia greca unisce in un'unica azione due elementi di natura diversa, il coro e i personaggi, personaggi che erano originariamente limitati ad uno, che era lo stesso poeta-attore. L'arte della recitazione ha infatti origine, sviluppo e definizione già prima che l'attore appaia come figura autonoma; è probabilmente con l'introduzione di due personaggi dialoganti sulle scene, per la quale le fonti antiche indicano all'unanimità Eschilo, che fa la sua comparsa il primo recitante non poeta. Questi doveva essere in un primo momento un semplice esecutore di parti minori, essendo riservate le maggiori al primo attore, e cioè al poeta.

A Sofocle si attribuiscono due altre innovazioni, di capitale importanza per l'affermazione dell'attore: l'introduzione di un terzo recitante (tre personaggi in scena, un numero che il teatro tragico greco non oltrepasserà mai) e il ritiro del poeta dalla scena. Anche il ruolo più importante viene ora assunto da un "attore non-poeta": l'arte della recitazione diviene così autonoma.²³

Rifacendosi all'interpretazione genetica delle tragedie, il coro era considerato il punto di partenza della rappresentazione; esso costituisce una componente determinante più che dell'azione del giudizio sull'azione, e ha spesso la funzione di sottolineare il pathos nello svolgersi della vicenda attraverso i suoi interventi coi personaggi, le suppliche, le speranze che scandiscono le fasi dell'azione.

La catarsi²⁴ della tragedia è talvolta resa possibile dall'identificazione con i personaggi in scena o con quanto esprime il coro, che parla con voce di gente preoccupata e ansiosa, ma incerta se verrà ascoltata.

I dialoghi tra coro e protagonisti hanno spesso la natura di pensieri esteriorizzati; il protagonista spesso rivela al coro i suoi progetti più segreti e pericolosi, come fa Medea, con la sicurezza che non verranno divulgati.

Coro e protagonista interpretano talora due parti distinte dell'io che vuole portare in scena l'autore: ad esempio, in *Medea*, l'eroina in questione racchiude in sé le componenti di aspirazione eroica, di controllo, di potere, di ideali, mentre il coro esprime

²³ cf. C.Molinari, 1994, p.300.

²⁴ La questione della catarsi indicata nella *Poetica* di Aristotele quale fine della tragedia, è estremamente discussa fin dal Rinascimento. Aristotele usa questo termine, derivato dal linguaggio medico e magico-religioso (letteralmente significa 'purificazione') per indicare il sollievo, il piacere estetico che si prova nell'assistere ad una rappresentazione teatrale:

"La tragedia è dunque imitazione di un'azione nobile e compiuta, avente grandezza, in un linguaggio adornato in modo specificamente diverso per ciascuna delle parti, di persone che agiscono e non per mezzo di narrazione, la quale per mezzo della pietà e del terrore finisce con l'effettuare la purificazione di siffatte passioni." (Aristotele, cap.6, *Poetica*, trad. di D.Pesce).

E' stato giustamente notato che di questo carattere essenziale (in quanto incluso nella definizione) della tragedia Aristotele né aveva parlato prima né si preoccupa di spiegarlo poi, come invece fa per tutti gli altri elementi della definizione.

un atteggiamento occulto, passivo, dipendente, pauroso. Ma lo stesso coro, così appassionatamente interessato all'intreccio, è tuttavia incapace di parteciparvi direttamente, è costretto per sua stessa essenza ad un atteggiamento di distacco rispetto allo svolgersi della vicenda.

Agli albori della tragedia non c'era una vera e propria scenografia e l'azione si svolgeva all'esterno. Recitata senza sipario, essa non ha divisione in atti; l'azione si suddivide piuttosto in un certo numero di parti, gli episodi, intervallate da brani lirici eseguiti dal coro nell'orchestra, una vasta area di forma circolare o semicircolare, interamente riservata al coro, ubicata tra la scena e la cavea destinata al pubblico.

Poiché l'ingresso e la sistemazione del coro richiedevano un certo tempo, la struttura abituale della tragedia prevedeva di solito un prologo (che precede l'entrata del coro) seguito dall'ingresso del coro o parodo, dagli episodi intervallati dai canti del coro (o stasimi), il cui numero può variare da due a cinque, e infine l'uscita del coro o esodo.

La nostra comprensione della struttura della tragedia è saldamente ancorata alla capacità di comprendere l'esperienza drammatica che collega i due o tre livelli di realtà presentati.

Medea

Il personaggio di Medea è per noi definitivamente fissato nella forma che gli ha dato la tragedia euripidea. I suoi tratti salienti, le motivazioni del suo agire, sono quelli che furono rappresentati nel 431 a.C.

Ma Medea non nasce con Euripide, appartiene anzi alla preistoria dei miti; esistono fonti, purtroppo frammentarie, che testimoniano una fiorente tradizione pre-euripidea, e sarebbe grave dimenticare che spesso una singola opera non è che un singolo passaggio di una tradizione particolare.

Tuttavia il carattere unitario del mito non esclude varianti, fisiologiche all'interno di qualsiasi tradizione, che crescono su un tronco unico, costituito dall'insieme della vicende di Medea.

Molte delle "versioni minori" presentano dettagli o antefatti del mito rappresentato, permettendo di ricostruirne la biografia mitica. Il fenomeno dell'esistenza di diverse versioni dello stesso mito è chiamato "tradizione verticale".

Il fenomeno, invece, di differenti versioni concorrenti alla biografia della figura mitica, è chiamato “tradizione orizzontale”.²⁵

Medea è un personaggio con una notevole biografia mitica: cinque singoli episodi, ciascuno dei quali chiuso in se stesso, costituiscono la “tradizione orizzontale”:

21. la storia della Colchide: Medea aiuta Giasone, che arriva con gli Argonauti, a conquistare il Vello d’oro, e poi fugge con lui;
22. la storia di Iolco: Medea aiuta Giasone a vendicarsi di Pelia, poi scappano insieme dalle Peliadi ingannate da Medea, che vogliono a loro volta vendetta;
23. la storia di Corinto: Medea si vendica di Giasone, che l’ha abbandonata, uccidendo il re di Corinto, sua figlia, e i figli che Medea stessa aveva avuto da Giasone; poi fugge;
24. la storia di Atene: Medea diventa la compagna di Egeo, re di Atene, e uccide suo figlio Teseo; poi fugge;
25. la Storia dei Medi: dopo essere scappata da Atene, Medea fissa la sua dimora tra gli Ari, nelle isole iraniche che da quel momento in poi saranno chiamate Medee.

Non tutti questi cinque episodi sono documentati in maniera ugualmente dettagliata presso le fonti antiche.

La storia di Medea inizia dunque nella regione barbara della Colchide, dove lei nasce da Eeta, figlio di Elio, e dall’oceanina Idia.

La genealogia, che ci è nota grazie alla *Teogonia* di Esiodo (vv.955-962), la connette dunque a divinità primordiali: il titano Iperione, padre di Elio, e il titano Oceano, padre di Idia.

Il nome di Medea proviene probabilmente dal verbo *medomai* (‘penso’) e mette in rilievo una caratteristica fondamentale di Medea, la *metis* (‘astuzia’, ‘ragionamento sagace’)²⁶, che nel suo caso si concretizza soprattutto nel campo della magia, dote che, grazie alla sua ascendenza e parentela, possiede naturalmente²⁷. La narrazione del mito inizia quando in Colchide giunge il greco Giasone a recuperare il Vello d’oro in esecuzione agli ordini dello zio Pelia. Nel trattamento lirico ed epico della storia arcaica di Medea, il suo incontro con Giasone è riportato in diverse forme.

Una delle costanti è il ruolo di Afrodite: in ogni versione la dea porta, attraverso l’uso di poteri magici, Medea ad aiutare Giasone nella conquista del vello.

²⁵ cf. F. Graf, 1997, pp.21-22.

²⁶ La radice *me-* di *metis* è imparentata con la radice *med-* di *Médeia* e *médomai* (P.Giannini,2000,p.23).

²⁷ Su questa tematica si consulti: M.Detienne-J.P. Vernant, *Le astuzie dell’intelligenza nell’antica Grecia*, Roma-Bari 1984.

Altra costante è il potere di Medea come “esperta in arti magiche”²⁸: fin dalla *Teogonia* di Esiodo (vv. 958 e ss.) viene chiarita la genealogia di Medea come nipote di Circe, figlia di Idia, e nipote di Elio attraverso Eeta. I suoi poteri magici vengono continuamente chiamati in questione, lei stessa viene descritta come una dea e la sua relazione con Giasone fa parte delle relazioni tra esseri umani e divini che producono figli mortali. Diodoro Siculo (IV, 45-46) ne fa addirittura la sorella di Circe e figlia di Ecate, ma è l’unico autore a tramandarla²⁹ (a eccezion fatta di Dioniso Scitobrachione, di cui però non possediamo fonte certa).

I fatti che coinvolgono Medea sono narrati da Pindaro nella quarta *Pitica* risalente al 462 a.C., la fonte arcaica più completa per quanto riguarda gli antefatti del viaggio.

Dopo l’arrivo dei Greci, Eeta detta le sue condizioni per chi volesse ottenere il Vello d’oro dell’ariete che gli era stato donato in passato dall’eroe Frisso: Giasone deve superare delle prove praticamente impossibili. Qui entra in azione Medea, sotto effetto dell’incantesimo di Afrodite che l’ha fatta innamorare pazzamente di Giasone, intervenendo con le sue arti magiche a favore dell’amato e arrivando così a ignorare il senso del rispetto per la sua famiglia e la sua terra.

Medea interviene ancora allorché Eeta, vinto nella prova, acconsente a cedere il vello d’oro tacendo a Giasone l’esistenza del tremendo drago che lo sorveglia. Abbattuto il drago con audacia ed abilità, ma soprattutto grazie ad una pozione magica fornitagli da Medea, Giasone porta questa via con sé.

Nella *Teogonia* di Esiodo il contributo di Medea alla conquista del Vello d’oro da parte di Giasone è completamente sottaciuto.

In Colchide Medea è protagonista di un’azione che sottolinea la sua ferocia: l’uccisione del fratello Apsirto, episodio sottinteso nella narrazione posteriore ma mai esplicitamente attestato in alcun frammento epico o lirico superstite. A quest’episodio bisogna dare rilievo in quanto se ne trova un’eco anche nella *Medea* euripidea.

I due fuggitivi giungono poi a Iolco, tappa della fuga verso Corinto e città da cui era partito lo stesso Giasone per il suo viaggio, sempre secondo la *Teogonia* (vv. 999 e ss.), Medea diviene la sposa di Giasone e genera Medeo, il cui nome sta a indicare che condivide con la madre le qualità di conoscenza insite nella radice *med-*, da cui derivano entrambi i nomi.

Sempre a Iolco Medea compie un’altra impresa, il ringiovanimento di Esone, padre di Giasone, come ci informa un frammento dei *Nòstoi* (7, Bernabè), un poema epico perduto

²⁸cf. F. Graf, 1997, p.30.

²⁹cf. IV, 45, 46.

del VII secolo a.C..Inoltre, per punire Pelia, zio di Giasone e re di Iolco, che aveva usurpato il trono al legittimo Esone, e che aveva spedito lo stesso Giasone alla conquista del Vello d'oro nella speranza di sbarazzarsene, la barbara della Colchide escogita un luttuoso stratagemma; dopo avere dato un saggio dei suoi poteri magici attraverso il ringiovanimento di un ariete, persuade le figlie di Pelia a far bollire il padre in un calderone con la speranza di restituirgli così la giovinezza. Una volta che le figlie di Pelia, compiuto questo crimine efferato, non vedono avverarsi il miracolo, fanno in modo che Medea e Giasone siano banditi anche da questa città..

Da tutte le fonti la narrazione viene ripresa con Medea e Giasone a Corinto, dove potevano vivere perché un tempo vi aveva regnato Eeta e dove, facendo sacrifici a Demetra e alle ninfe Lemnie, Medea fa cessare un'epidemia e si fa dunque benvolere.

.Le sue vicende a Corinto sono note dai *Corinthiaca* (5 Bernabè) di Eumelo³⁰, epica di storia locale composta nel VII secolo a.C.: in essa Medea appartiene alla storia remota della città in quanto figlia di Eeta, figlio di Elio, re di Efira, vecchio nome di Corinto; per alcune ragioni non specificate Eeta aveva lasciato Corinto per la Colchide, dove aveva fissato la sua dimora. A Corinto accade un fatto che segna inevitabilmente la vita e la figura stessa di Medea: l'uccisione dei suoi figli a opera della popolazione di Corinto.

Nel racconto di Eumelo, Medea giunse a Corinto chiamata dai suoi cittadini come legittima discendente di Eeta, da Iolco, dove viveva con il suo sposo Giasone. Addirittura ella vi giunse come titolare del trono, rendendo di sua volontà Giasone re di Corinto. Sempre secondo questa versione, decise di nascondere i figli neonati nel tempio di Era Akraia, sperando così di renderli immortali, ma le sue speranze furono vanificate perché i bambini vennero uccisi dalla popolazione di Corinto. Per questo motivo Giasone si adirò e tornò a Iolco, e di lì a poco anche Medea lasciò Corinto e il trono.

Nei *Canti di Naupatto*, attribuiti a Carcino (9 Bernabè), vengono narrate le imprese di Giasone nella colchide e l'aiuto dato all'eroe da parte di Medea.

La versione di Creofilo³¹(citato nello schol. Med. 264, EGM 3), racconta che Medea uccise con dei filtri Creonte, re di Corinto, e temendo la reazione dei familiari e

³⁰ Eumelo apparteneva alla stirpe dominante dei Bacchiadi, pertanto la sua ricostruzione mitologica va considerata funzionale alla sua parte politica. Eumelo è comunque una figura storica, anche se talvolta viene identificato con un nome collettivo, alla stregua di Omero, come vorrebbe Will, il quale considera la genealogia offerta da Eumelo totalmente inventata con l'unico fine di collegare la Medea corinzia a quella argonautica (P.Giannini,2000, p.25).

³¹ Si è discusso a lungo e si discute tuttora se si tratti di Creofilo di Samo o di Efeso. Il problema non è poi così rilevante circa l'origine recente o antica della tradizione perché, se la *Presa di Ecalia* di Creofilo narrava la distruzione di Ecalia da parte di Eracle per rapire la fanciulla Iole che gli era stata negata dal padre Eurito, come lascia intendere un epigramma di Callimaco, è verosimile pensare che l'autore della

della popolazione fuggì ad Atene lasciando i figli piccoli sull'altare di Era Akraia, pensando che Giasone avrebbe provveduto alla loro salvezza. Tuttavia, come per Eumelo, gli abitanti di Corinto li uccisero e diffusero la notizia che era stata Medea a farlo.

Secondo una notizia di fonte incerta, citata presso schol. Eur. Med.5, la stessa Era Akraia avrebbe promesso di rendere immortali i figli di Medea, a lei riconoscente in quanto essa aveva rifiutato il rapporto amoroso che Zeus, invaghitosi di lei, aveva tentato. I figli, alla fine morti per la rottura della promessa di Era, sarebbero poi diventati oggetto di culto a Corinto³².

A queste versioni si riferisce tutta la successiva tradizione corinzia ripresa da Pausania, che sosteneva che “ogni volta che partoriva nascondeva sotto terra il neonato nel santuario di Era, e lo faceva perché riteneva che così i figli sarebbero stati immortali; ma alla fine comprese che le sue speranze erano vane, e anche perché era stata scoperta da Giasone, se ne andò anche lei da Corinto”³³. Il forte legame tra Medea ed Era Akraia ha fatto supporre a parte della critica che, nel corso della tradizione, le due personalità fossero state confuse.

Si tratta delle celebri versioni pre-euripidee che non vedono Medea come un'infanticida, riprese in epoca contemporanea da Christa Wolf.

Le molteplici varianti del mito si possono dunque suddividere in due grandi gruppi, dei quali il primo comprendente le versioni in cui sono i Corinzi a compiere l'infanticidio, il secondo invece, quelle che sostengono la responsabilità di Medea nell'uccisione dei figli.

Le versioni del primo gruppo devono essere integrate con la produzione di Pindaro; nell' *Olimpica XIII* egli fa cenno all'unione di Medea con Giasone e al ruolo avuto dall'eroina per la riuscita dell'impresa argonautica. Nella quarta *Pitica*, l'unica versione pre-ellenistica delle *Argonautiche*, composta per celebrare la vittoria di Arcesila di Cirene nella corsa dei carri del 462, Medea è probabilmente emblema del contemporaneo punto di vista greco sulle donne, depositarie al medesimo tempo di verità e menzogne, probabilmente in virtù della loro capacità riproduttiva³⁴.

Presa di Ecalia abbia inserito l'episodio di Medea che uccide con filtri magici Creonte come termine di confronto con Deianira assassina dello sposo. D'altra parte, come ha notato A.Brelich, anche se fonte di questa tradizione è il cronista di Efeso, egli comunque “documenterebbe una versione pre-euripidea: difficilmente egli avrebbe inventato un mito in netto contrasto con quello reso celebre dalla tragedia di Euripide” (cf. B.Gentili, 2000, p10 e ss.).

³² La notizia di Parmenisco secondo la quale i figli di Medea uccisi dai Corinzi sarebbero stati sette ragazzi e sette ragazze, oltre che ad avere un valore numerico mitico-rituale tradizionale, troverebbe un parallelo nel rituale che imponeva la segregazione per la durata di un anno nel *témenos* di Era Akraia di sette ragazzi e sette ragazze, figli dei corinzi più illustri.

³³ cf. P.Giannini, 2000, p.22.

³⁴ cf. D.O' Higgins, 2000, p.104.

In quest'opera, in una maniera che sarà ripresa da Euripide, lei rappresenta l'*outsider* per eccellenza, una donna straniera che si espone coraggiosamente a tutti i rischi dell'espatrio e alle conseguenze del suo comportamento, rappresentando, mediante la lontananza fisica anche una differenza razziale e culturale, che diventerà tema predominante del poema di Apollonio di Rodi, e sarà ripreso anche in seguito.

Secondo la prospettiva greca, una donna è l'emblema della famiglia, del matrimonio, dello scambio tra famiglie; la funzione riproduttiva e matrimoniale è la sua caratteristica essenziale, tanto che l'esserne privata viene a costituire la più grave delle disgrazie.

Medea per Pindaro rappresenta la distanza incolmabile tra culture diverse, e i conflitti che accompagnano il percorso di crescita di una donna.

Altro motivo fondamentale della versione di Pindaro è l'appropriazione della supposta intelligenza maschile da parte di una donna: Medea reagisce al padre Eeta e a re Pelia utilizzando le loro stesse armi, così come farà in seguito con Creonte e Giasone.

Pindaro pone Medea senza un contesto precedente circa il suo spostamento da est verso ovest; Giasone la conduce a Iolco per l'anima del re Frisso e per consegnare il Vello d'oro, ottenuto grazie all'aiuto di lei.

Nell'ambito della lirica, Ibico (PMGF.291 Davies) e Simonie (PMG 558 Page) fanno cenno ad un matrimonio di Medea con Achille: dopo la morte, l'eroe si sarebbe unito a Medea e sarebbe vissuto con lei nei Campi Elisi.

Lo stesso Sofocle compose diverse tragedie legate alla figura di Medea: *Le donne della Colchide*, per esempio, sono incentrate sulle azioni di Giasone nel paese di Eeta e sul ruolo decisivo avuto da Medea nella riuscita dell'impresa dell'eroe. Sembra inoltre che il poeta abbia trattato alcune parti del mito in una tragedia intitolata *Gli Sciti*, che sarebbe in seguito servita da modello ad Apollonio Rodio. A Sofocle si deve infine la composizione di *Egeo*, un dramma incentrato sull'originale trionfo di *sophia* di Medea a Corinto.

Per quanto riguarda Neofrone (test. 1-3 Sn.-K e frr. 1-3 Sn.-K), poeta tragico vissuto nel quinto secolo, la critica è spaccata in due differenti posizioni. Alcuni studiosi sono giunti ad accertare che egli fu il primo a creare e sviluppare il motivo della donna cattiva che uccide i suoi figli per vendicarsi del marito che la tradisce ed abbandona, ripreso e reso celebre nel 431 da Euripide ³⁵, il quale avrebbe fornito l'identità caratteristica di Medea, che la renderà poi riferimento per le versioni successive, e modello di madre assassina; la caratterizzazione euripidea sarebbe dunque frutto non di

35

piatta imitazione ma di personale sensibilità del poeta. A questo proposito B.Manuwald³⁶ fa notare come, nel monologo in cui si accomiata dai figli, sembri mancare in quel poco in cui ci si può basare sull'opera di Neofrone (fr.2 Sn.-K.) l'indulgere patetico che invece è palese in quella di Euripide. Esso sarebbe dunque frutto della sensibilità personale e delle intenzioni compositive di Euripide, che non si limita a riprendere il modello neofroniano ma lo rielabora.

Il fatto che Euripide si fosse appropriato del dramma dopo averlo riadattato è testimoniato innanzitutto nella *Vita della Grecia* di Dicearco³⁷ e nei *Commentarii* di Aristotele, secoli dopo nelle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio (III d.C.) e infine nel lessico bizantino *Suda* (X secolo), dove si parla di Neofrone di Sicione come vero autore della *Medea* di Euripide. Comparando le diverse fonti, emerge che esse abbiano confuso e fatto coincidere erroneamente due poeti tragici omonimi, un Neofrone contemporaneo di Eschilo, al quale forse si riferivano Dicearco e Aristotele e un altro Neofrone , originario di Sicione e vissuto nel IV secolo, cui verosimilmente spettano i tre soli frammenti della *Medea* conservati e che dunque sarebbe stato imitatore (e non modello) di Euripide, avendo tra l'altro vissuto in epoca posteriore. A questi assunti e a studi particolarmente recenti si rifà l'altro filone di critica³⁸, che è impegnato a porre in evidenza come si può dedurre anche solo da questi tre frammenti come Neofrone, al pari di Euripide, si discosti dalla tradizione vulgata precedente introducendo l'episodio di Egeo e l'uccisione dei bambini da parte della madre.

La Medea corinzia ha poco a che fare con quella epica localizzata in Colchide e a Iolco: la Medea di Iolco poteva ringiovanire Esone, quella corinzia fallisce nel rendere immortali i suoi bambini.

Per quanto riguarda la successiva fuga di Medea ad Atene, ne abbiamo testimonianza nella *Vita di Teseo* di Plutarco: secondo questa fonte, quando il giovane Teseo giunge alla corte di Atene da suo padre Egeo, Medea lo riconosce e gli somministra del veleno. Teseo viene ricevuto e accolto a corte, ma prima che possa bere il veleno viene riconosciuto da Egeo, che rompe il calice in cui sta per bere il figlio.

³⁶ cf. B.Manuwald, 1983, pp.27-61

³⁷ Dicearco di Messina (IV-III a.C.), allievo di Aristotele e di Teofrasto.

³⁸ “Si può ragionevolmente pensare che Neofrone sia vissuto nel IV secolo, e che la sua *Medea* sia un'imitazione della tragedia di Euripide e non viceversa; l'opera composta da Neofrone sarebbe stata poi erroneamente attribuita a d un altro poeta che aveva lo stesso nome ed era attivo prima di Euripide” (Cf. C. Barone, 1978, pp.30 e ss); “Nella *Medea* di Neofrone Egeo si reca a Corinto appositamente per consultare Medea e non di passaggio. In questa versione vi si può vedere il tentativo di Neofrone di superare il problema posto dal poco verosimile itinerario del re ateniese presupposto da Euripide e pertanto è da intendere come un indizio della posteriorità del dramma neofroneo”(cf.L.Galasso-F.Montana, 2004, p.260).

Medea, l'autrice del tentato omicidio, fugge. Questa è una delle vicende del mito di cui possediamo il maggior numero di esemplari iconografici³⁹.

Infine il legame tra Medea e i Medi si incontra nella *Teogonia* di Esiodo dice che Medea ebbe un figlio di nome Medeo, che divenne l'eroe eponimo dei Medi. Questa versione viene approfondita successivamente da Erodoto (VII, 62).

Sia ad Atene che a Corinto il mito di Medea ha un'importanza etiological: ad Atene il suo nome è legato ad un monumento che commemora il tentato assassinio di Teseo, a Corinto è legata al rito annuale di sette fanciulli e sette fanciulle di nobili natali. Entrambe le ricorrenze nascono dalla stessa idea: Medea che nasconde i suoi figli nel santuario di Era Akraia, rito che aveva la funzione di propiziarsi Era. Queste regole, che casualmente valgono sia a Corinto che ad Atene, legano il tutto ad Era, la dea che protegge i giovani in innumerevoli riti⁴⁰.

Nel rito corinzio la stessa Era custodiva i vari fanciulli e fanciulle che entravano nella polis: Medea divenne subordinata al culto della dea.

L'equazione di un corpo femminile con un paesaggio è una vecchia metafora, ed ha particolare risonanza per i racconti di fondazione. Medea viene normalmente associata a racconti etologici di origini di città e paesi: come abbiamo visto, Pindaro evidenzia il suo ruolo nella fondazione di Cirene, Erodoto per le isole Medee, Callimaco ed Apollonio di Rodi parlano di colonie fondate dai Colchi la cui occupazione fu guidata da Medea.

Il più semplice racconto di fondazione legato a Medea è quello legato ai Medi. Secondo la *Teogonia* di Esiodo, Giasone, realizzata la sua conquista, fa diventare Medea sua moglie. Qui Medea non è né maga né infanticida, solo una principessa straniera che lascia la sua terra e partorisce un figlio (Medeo) che dà il nome ad un popolo. Erodoto⁴¹ dà un'altra versione del legame Medea-Medi: secondo il suo punto di vista i Medi si sarebbero originariamente chiamati Ariani, e avrebbero cambiato il loro nome quando Medea arrivò nel loro territorio fuggendo da Atene. Apollodoro segue la versione di Erodoto ma vi aggiunge un figlio, Medeo appunto, avuto da Egeo e che darà il nuovo nome agli Ariani.

³⁹ cf. cap.5.

⁴⁰ cf. F.Graf, 2000, pp.41-43.

⁴¹ cf. VII 62.

Esistono poi svariate storie di fondazione legate alle fughe di Medea, che la pongono in diverse luci.

Di particolare importanza la storia della fondazione di Cirene narrata da Pindaro nella quarta *Pitica*, incentrata su una Medea profetessa che istruisce i futuri colonizzatori sul destino della colonia, al punto da poter essere paagonata con una musa.

Ad un certo punto della narrazione, infatti, Medea compie una profezia in versi epici e con tono alto ed oracolare: durante il viaggio degli Argonauti verso il Nord Africa il dio Tritone consegnerà ad uno di essi - Eufano- una zolla di terra che sarebbe stato il nucleo della futura Cirene da fondare sopra Thera. La profezia si sarebbe avverata, seppur con un ritardo dovuto al fatto che la zolla era caduta in acqua.

In tutte le storie di fondazione che riguardano Medea è evidente la sua condizione ambigua, pur in maniere spesso differenti. Ciò in cui concordano tutte le versioni è il suo aspetto distruttore: dalla Colchide alla Tessaglia, da Corinto ad Atene fugge, più che un'eroina di fondazione rappresenta dunque un' "eroina di annientamento"⁴².

2.2 Medea di Euripide

La tragedia di Euripide⁴³ del 431 fornisce a Medea la sua definitiva identità: la donna che, in preda al delirio della passione ma al contempo nel pieno possesso di tutte le sue capacità mentali, uccide i suoi figli per vendicarsi del marito che la abbandona e tradisce. Presentata sulla scena nel 431 a.C., fu valutata negativamente dai giudici ateniesi, probabilmente a causa dello sgomento lasciato sul pubblico dalla vicenda: in tutti i tempi l'infanticidio si colloca tra i crimini più mostruosi e inaccettabili dell'indole umana

La passione è una forza irrazionale, più potente della ragione, che si esprime nel caso di questa tragedia attraverso un gesto violento nella sua fase estrema, ma anche attraverso numerosi scambi verbali, che rendono il pubblico o il lettore atterrito e impotente.

L'interesse per la psicologia femminile, una delle caratteristiche per cui l'arte di Euripide ha raggiunto alte vette, predomina in *Medea*. La tragedia è interamente incentrata su di lei, e questo fa di essa l'unica tragedia euripidea con schema narrativo

⁴² cf. Clauss-Johnston, 1997, p.82.

⁴³ Nato probabilmente nel 480 a.C.

sofocleo, incentrata per l'appunto su di un unico personaggio, con una sorta di vuoto attorno ad esso in modo da caratterizzarlo ulteriormente: ne risulta una delle più grandi figure del teatro di tutti i tempi. Giasone, Creonte, Egeo sono assolutamente indifferenti al poeta, interamente costruiti per la scena⁴⁴: tutto quello che dicono, lo dicono perché possa parlare Medea, la quale è una creatura di passioni e istinti che si direbbero disumani se ella stessa non fosse così potentemente ed intimamente donna, quasi una forza naturale allo stato essenziale, che la ragione serve soltanto a rendere consapevolmente feroce.

Euripide riesce nella difficile impresa di motivare psicologicamente una donna che è l'antitesi della ragione, e paradossalmente realizza questo trionfo di passionalità proprio nell'Atene scettica e sofistica del V sec. a.C.⁴⁵

La versione di Euripide, la più celebre e quella da cui parte la tradizione che ci interessa, è quella secondo cui Medea uccide volontariamente e consapevolmente i figli per vendicare con questo gesto l'oltraggio subito da Giasone che l'abbandona per la principessa Creusa. Interpretazioni posteriori hanno azzardato che fosse stata introdotta dietro compenso da parte dei Corinzi, che intendevano essere riabilitati dall'accusa di avere ucciso i figli di Medea⁴⁶, ma è molto più probabile che questa fosse semplicemente una malignità inventata a posteriori ai danni di Euripide.

Pur conoscendo la tradizione che attesta la violenta ostilità dei Corinzi contro i piccoli innocenti, il poeta decide tuttavia di attribuire alla madre la crudeltà dell'infanticidio, facendole commettere un gesto tanto orribile che nessun argomento più o meno pretestuoso può giustificare.

Aristotele nella *Poetica* (cap. 14,5) ha colto un aspetto fondamentale della tragedia quando ha scelto Medea come il caso più rappresentativo del fenomeno per cui i personaggi delle tragedie sono coscienti e consapevoli di quello che fanno; il prepotente desiderio di vendetta di Medea non è tale da portarla a perdere il controllo di sé: con freddo calcolo e ragionamento è ella stessa a organizzare nei particolari e portare a termine il suo piano.

L'estrema complessità del personaggio di Medea trova, come è già stato notato, il suo momento di massima esasperazione nel fatto che il suo desiderio di vendetta contro Giasone coinvolge i suoi stessi figli, portandola al gesto disumano dell'infanticidio e mettendola in conflitto col naturale affetto materno.

⁴⁴ cf. G.Perrotta, 1966, pp.153-154.

⁴⁵ Il luogo –Corinto– e il tempo –eroico– non cancellano i tratti ateniesi dell'ambiente e di alcuni personaggi, deducibili dal tono e dal contenuto dei discorsi. All'Atene reale che trapela dietro a questa Corinto si contrappone l'Atene ideale e giusta di Egeo (A.Beltrametti, 2000, pp.127-128).

⁴⁶ cf. B. Gentili, 2000, p.32.

La tragedia euripidea è interamente ambientata a Corinto, dove, dopo le fughe prima dalla Colchide e poi da Iolco, Medea si è rifugiata con Giasone e coi suoi due figli. Tradita dallo sposo che intende unirsi in matrimonio con Creusa, figlia del re di Corinto Creonte, Medea si vendica provocando coi suoi filtri magici la morte di Creusa prima e di Creonte poi; in un secondo momento, come atto estremo di vendetta, uccide i suoi stessi figli e fugge verso Atene, dove trova ospitalità dal re Egeo, che aveva concordato con la promessa di dargli un figlio, sul carro del Sole trainato da draghi alati con un effetto di *deus ex machina*.

L'episodio più emblematico della tragedia, quello che caratterizza per sempre il personaggio, è l'infanticidio. Proprio qui, più che in ogni altra tragedia di Euripide, le nozioni di giustizia e ingiustizia assumono un particolare rilievo e significato, al punto da rappresentare la linea di partenza della tragedia.

Ogni gesto, ogni azione di Medea, e di riflesso gli interventi di nutrice e coro, hanno come riferimento l' *adikia*⁴⁷ ('ingiustizia') di Giasone, e di conseguenza la necessità di vendicare l'oltraggio alla fede coniugale⁴⁸.

Questa *adikia*, peraltro, non è unicamente circoscritta a colui che l'ha promossa con la sua azione, ma coinvolge anche coloro che l'hanno favorita o assecondata, offrendo al responsabile l'occasione propizia per compierla. Perciò Creonte e sua figlia sono corresponsabili della stessa colpa.

Giasone esprime appieno la sua *dike* quando rinfaccia a Medea, dimenticando così completamente i sacrifici ed i delitti che ella ha compiuto per lui, che per merito suo lei, straniera, ha imparato a conoscere in Grecia la giustizia e a fare uso delle leggi.

L'eroina euripidea è tragicamente consapevole del male che sta per compiere e tuttavia non può sottrarsi all'impeto di furore, di accecamento, che la trascina all'azione criminosa. In *Medea* si riflette la concezione greca del semidio-eroe, il cui carattere dominante non è l'armonia vagheggiata dalla critica neoclassicista, ma la contraddizione, lo squilibrio e l'eccesso nel bene e nel male, l'incapacità in sostanza di essere "uomini comuni". Dotata di una *sophia* ('sapienza') di forte potere emarginante, per cui è esperta in arti magiche ma anche temuta, invidiata e odiata da tutti, Medea si deve anche

⁴⁷ B.Gentili (1972) ha dimostrato che la nozione di giustizia ed ingiustizia nella sfera amorosa è il tema dominante della tragedia, nonché la chiave di lettura per interpretare sia gli aspetti emozionali e logici dell'agire di Medea, sia l'evoluzione della vicenda tragica.

⁴⁸ cf. B.Gentili, 2000, p.33.

difendere da accuse di *argia* ('ignavia, inoperosità') che si rivolgono normalmente alle conoscenze prive di funzione sociale.

La *sophia* di Medea⁴⁹ non consiste tuttavia solo in un' approfondita conoscenza di filtri e pratiche magiche, ma anche in una diabolica astuzia. Per esempio, la lode accattivante che rivolge a Creonte prima e a Giasone poi, è in sostanza la stessa. Per ottenere la grazia di un altro giorno a Corinto, Medea finge di capire e giustificare l'operato di Creonte (vv.311 e ss.) e così pure, per uccidere la rivale, finge di apprezzare le decisioni di Giasone che, al contrario, nel precedente incontro aveva coperto di ingiurie (vv.884 e ss.). La varietà del suo conoscere si esprime nei diversi valori aspettuali dei verbi a cui Medea ricorre; la sua conoscenza è piuttosto connotata come *sophia* con tratti tipicamente greci, e solo in subordine come magia e padronanza della *pharmakeutria*. Euripide ellenizza Medea, a differenza di quasi tutti gli altri poeti.

Con il tradimento subito da Giasone, con l'intollerabile ingiustizia subita, si apre per lei un nuovo capitolo: la ricerca del consenso generale da parte del mondo greco cade di fronte all'urgente necessità di una vendetta che travolge al contempo il proprio marito e la casa reale di Corinto.

Due istituzioni sacre ai Greci ed in particolare agli Ateniesi sono state violate: il giuramento e l'ospitalità; le stesse donne del coro non hanno alcun dubbio nel definire ragionevole l'ira di Medea (vv. .410-445).

Anche nella forma, il rilievo assunto nel dramma dalla forma monologica è prova dello scarso interesse da parte di Medea ad instaurare un rapporto dialogico vero con gli altri personaggi e con il coro, ai quali in realtà si rivolge soltanto per concretizzare i suoi propositi. Il monologo è la felice traduzione in termini drammaturgici della vicenda interiore dell'eroina, espressione di tensioni emotive fortemente contrastanti, ed è inoltre parte integrante della struttura di rimandi e risonanze: fin dai primi monologhi è possibile prefigurare come nelle ultime scene Giasone subentrerà a Medea come interprete di amore accorato e patetico per i figli.

Medea sembra "addormentare"⁵⁰ le sue vittime: dopo avere conquistato le simpatie delle donne del coro, persuade con le sue parole Creonte, Egeo, persino chi la conosce molto bene come il marito Giasone.

⁴⁹ Il tema della *sophia* come possesso della donna è ripreso dal coro ai vv.1081-1089, in forte contrasto alla sapienza di Giasone, che unita all'abilità oratoria diviene strumento di menzogna ed ingiustizia, biasimata da Medea ai vv.580-583.

⁵⁰cf. C. Catenacci, 2000, p.67.

Già nel primo lungo monologo (vv. 214-266) rivolto alle donne del coro, in cui Medea prende in esame la condizione generale della donna, vengono a sovrapporsi due differenti linee di comportamento: a quello che ribadisce il nesso donna/paura se ne sovrappone un altro, quello della donna capace di uccidere per amore e frustrazione. E soprattutto uccidere perseguendo una lucida e spietata linea di vendetta.⁵¹

Prima del tremendo gesto dell'infanticidio, che è parte integrante del suo progetto di vendetta nei confronti del marito, Medea si deve confrontare con se stessa e il suo sentimento materno, e lo fa nel celebre monologo dei vv.1021-1080: a un passo dal gesto estremo, rimasta sola coi figli, porge loro l'estremo saluto.

In questo monologo emerge la sua crisi introspettiva: ella si rende conto di essere dominata da una forza irrazionale che è in grado di imporsi non solo con lei, ma con gli esseri umani in generale⁵². Il suo razionalismo consiste nel fatto che, pur in pieno delirio di passione, si rende conto che la sua situazione è inquadrabile in un contesto generale.

Nel monologo contrappone la sua condizione apolide a quella dei figli, che invece hanno una città dove vivere per sempre, l'Ade, mentre a lei spetta una vita solitaria ed errabonda. Afferma qui esplicitamente il proposito e la necessità dell'infanticidio attraverso il "sofisma della passione"⁵³: il corso degli eventi è ormai già stabilito, la principessa Creusa ha già accettato i doni ferali. Pur di non lasciare i suoi figli oltraggio dei nemici, Medea intende ucciderli ella stessa.

Questo monologo costituisce uno dei brani più ammirati, imitati e studiati del teatro classico, a partire già dall'antichità; la sua interpretazione consiste in differenti livelli di lettura, ed è evidente qui più che altrove come Euripide abbia sostituito le caratteristiche magiche della Medea della tradizione precedente con quelle dialettiche.

Da un punto di vista terminologico è evidente l'accento che viene posto nella contrapposizione di *hamartia* e *bouleumata* ('colpa' e 'ragione'). Non si tratta di una vera e propria contrapposizione : nell'ottica di Medea la ragione è subordinata alla colpa in un rapporto di forza. E' particolarmente impressionante, ad una attenta lettura, come Medea

⁵¹ « [...]Io sono sola al mondo, senza patria, e mio marito mi oltraggia: mi rapì come una preda da un paese straniero, e qui non ho né madre, né un fratello, né un parente che sia nella sventura come un'ancora. Dunque da e vorrei poter avere soltanto questo: se mai troverò un mezzo, una risorsa, per punire il mio sposo, facendogli pagare ciò che m'ha fatto, taci. Sì, una donna in tutto il resto è piena di paura; di fronte alla violenza o al ferro è vile solo a vederlo; ma quando l'offesa la colpisce nel talamo, non c'è cuore al mondo che sia più sanguinario» (trad. Di F.M. Pontani, Roma 2000).

⁵² «[...]E' necessario che muoiano, e se così dev'essere, io li ucciderò, io che li ho messi al mondo. Fatti coraggio, anima mia, che cosa aspetti a compiere questo gesto orrendo e necessario? Prendi, povera mano mia prendi la spada, avviati sulla strada del dolore, non essere vile e cerca di dimenticare che sono figli tuoi e che li ami tanto; questo breve giorno, scordati dei figli; dopo piangerai. Anche se li uccidi, li hai amati, sventurata Medea!» (trad. Di F. M. Pontani, Roma 2000).

⁵³ cf. C.Catenacci, 2000, p.68.

nel corso della tragedia percepisca la passione come una forza tanto tremenda da imporsi non soltanto a lei, ma in genere a tutti gli esseri umani.

Altra funzione di questo monologo è poi il mettere in evidenza l'autonomia di ragionamento di Medea, e la distanza tra l'eroina e gli altri personaggi, concentrando in lei sia la responsabilità dello sviluppo drammatico sia la sostanza del conflitto tragico.

Dal momento che la tragedia euripidea costituisce l' *itinerarium mentis* di Medea verso la vendetta, il monologo è modulo espressivo essenziale nella realizzazione e drammatizzazione di questo contrastato percorso, in cui concorrono passione, irrazionalità e consapevolezza.

Medea riesce a compiere il suo gesto fatale perché, pur rimanendo profondamente donna, come quasi tutte le eroine tragiche greche⁵⁴ ragiona ed agisce in termini maschili: nel corso di un altro monologo, quello che segue la notizia, da parte del messo, della morte di Creonte e Creusa, in cui pianifica definitivamente l'infanticidio, parla a se stessa come ad un guerriero prima della battaglia, aspira ad un comportamento da uomo attraverso l'ineluttabilità di un ragionamento tipico della donna. Alla fine dell'azione tragica, sarà lei a concludere un nuovo matrimonio con un re, con la prospettiva di avere nuovi figli, mentre Giasone viene abbandonato sulla scena di Corinto, ormai privo delle nozze regali che si era procurato e annientato nella sua condizione di padre senza discendenza e senza prospettive per il futuro.

Per quanto riguarda la sua unione con Giasone, non si può parlare di matrimonio regolare perché non c'è mai stata promessa di matrimonio né pagamento di dote. Per quanto la natura stessa del matrimonio in Grecia appaia sfuggente ai nostri occhi, nel caso in questione i contorni di queste nozze sono particolarmente oscuri, e di conseguenza anche lo statuto sociologico dei figli è irregolare⁵⁵.

Medea, parlando del suo legame con Giasone, non si rifà ad un referente giuridico, ad un contratto cui abbiano presenziato testimoni, ma invoca due circostanze comunque assai impegnative: da una parte i meriti che lei stessa ha acquisito nei confronti di Giasone, sostenendolo in tutte le sue imprese, dall'altra i giuramenti verbali pronunciati da lui. Facendo appello a questi due elementi Medea reclama ossessivamente i suoi diritti rispetto al letto, elemento di centralità nella contesa tra Medea e Giasone. Quando alla fine del dramma Medea appare coi cadaveri dei figli e Giasone la accusa esplicitamente

⁵⁴ Solo per fare alcuni esempi fondamentali, basti pensare alla Clitennestra eschilea, alle sofoclee Deianira e Giocasta, all'euripidea Fedra.

⁵⁵ cf. G. Guastella, 2000, p. 142.

di aver ucciso i figli a causa del letto, ella ribatte al compagno chiedendogli se questa del letto abbandonato gli sembra sia una sofferenza di poco conto per una donna (vv. 1368). Date queste premesse, è difficile stabilire il tipo di separazione che Giasone impone a Medea: questa non è presentata solo come una donna abbandonata, ma anche come una donna il cui letto è stato disonorato per un gesto di ingiustizia.

Giasone obietta che in realtà con le nuove nozze intendeva aiutare la propria famiglia, offrendo a Medea e soprattutto ai loro figli una migliore condizione. Non le propone dunque una vera e propria separazione, ma una fusione della famiglia già esistente con una nuova famiglia fondata attraverso il matrimonio con Creusa. Per Medea questa rappresenta una proposta disonorevole: disconoscendole la dignità di comprimaria nell'unione coniugale, Giasone ne farebbe ora a tutti gli effetti una concubina come una qualsiasi schiava, dopo averla strappata alla casa di origine. La proposta è di fatto un attentato alla sua dignità.

La separazione tra i due non si configura come un ripudio da parte di Giasone, ma piuttosto come un declassamento dell'unione: Giasone non allontana dalla sua casa Medea, è anzi lui ad abbandonare quella che fino a quel momento era stata la sua casa.

I figli sembrano le vittime predestinate del conflitto che oppone le due parti in contrasto; non sono, infatti, un elemento di unione della coppia, ma restano in una posizione assai poco chiara, quasi il pericoloso residuo di un contrasto irrisolto. Come bastardi dovrebbero seguire la madre nella casa del padre di lei, ma questo ovviamente non è possibile nel caso di Medea, che infatti lamenta la sua particolare condizione di esule; oppure potrebbero seguire il padre nella sua nuova casa come “figli di secondo piano”, ma questo è quello a cui Medea si oppone ferocemente. In definitiva rimangono ostaggio del contenzioso tra i due: dell'esplicito odio della madre in quanto frutto della sua unione con Giasone, e della completa indifferenza del padre.

Medea non può accettare il matrimonio di Giasone con Creusa: in quanto donna forte e straziata, arriva ad uccidere i suoi stessi figli e va a rifugiarsi ad Atene preso Egeo, non solo per trovare protezione, ma soprattutto per sposare il re di Atene e inserirsi in un nuovo contesto sociale più dignitoso. Di fatto “ruba” a Giasone il suo progetto di ascesa sociale, e per questo potrebbe essere definita “donna in carriera”⁵⁶. La sua tattica per mettere in atto il suo piano è quella di rovesciare la situazione di partenza con la finta riconciliazione con Giasone, utilizzando come si osservava poco fa, la stessa tecnica che aveva usato in precedenza con Creonte: infatti, lo costringerà a provare per i figli un interesse che nella prima parte della tragedia sembrava lontanissimo dal suo orizzonte.

⁵⁶ Traggo queste osservazioni dalla conferenza del 22/3/2004 presso il Ridotto del Teatro Comunale di Ferrara tenuta da A. Andrisano, “Medea, una donna in carriera?”.

In questo contesto Egeo, il sovrano che accetta di sposare Medea e offrirle dimora ad Atene dopo tutto quello che accade a Corinto, rappresenta il puntuale sostituto di Giasone nel destino di Medea, il suo "doppio" (parte sterile ed arriva ad avere figli da Medea, mentre Giasone parte con due figli e ne rimane privo), contribuendo in maniera decisiva al rovesciamento che subisce l'eroe argonautico.

Alla fine della tragedia Giasone avrà perduto tutto quello che Egeo avrà acquisito: le nuove nozze e la promessa di una discendenza.

La morte dei bambini è considerata inevitabile da Medea, in quanto dà per scontato che la popolazione corinzia si vorrà vendicare su di loro, dal momento sono gli esecutori materiali dell'assassinio di Creusa e Creonte ma anche i rappresentanti viventi di Medea.

Soprattutto, una volta morta Creusa, i bambini rappresentano la speranza che Giasone può proiettare nel futuro, ed eliminare questa speranza esprime il delicato meccanismo di vendetta del progetto.

Per compiere l'omicidio Medea lotta coi suoi sentimenti di madre senza mai negarli, semplicemente sospendendoli per il tempo necessario all'infanticidio.

Quindici donne di Corinto assistono impotenti agli omicidi di Medea. Probabilmente qui Euripide pone il coro come uno spettatore ideale, e fa di conseguenza in modo che non interferisca con l'azione drammatica.

Il tema privato non è generalmente trattato dal coro, che normalmente si tiene su un piano più neutro e distaccato: nel caso di *Medea*, data la tematica nettamente personale, le difficoltà sono dunque evidenti.

Quello che sorprende maggiormente il lettore o il pubblico è come questo si disponga a intervenire proprio in uno dei momenti di massima tensione drammatica, quando Medea decide definitivamente l'ineluttabilità dell'infanticidio e poco prima che arrivi il messo con la notizia della morte di Creonte e Creusa, anche se il suo intervento rimane comunque generale e "dialettico", un intervento che mette in luce i vantaggi di non avere figli.

Una riflessione generale rompe così momentaneamente il ritmo serrato della tragedia: in realtà, si tratta di un *escamotage* di Euripide per preparare il terreno al dettagliato racconto del messo e concedere al pubblico una doverosa "pausa di riflessione" su quanto sta accadendo.

Verso la fine della tragedia il coro prende palesemente le distanze dalle azioni di Medea: un coro che avesse appoggiato le azioni di Medea avrebbe portato infatti completamente fuori strada lo spettatore.

In *Medea* emergono in maniera evidente le profonde differenze rispetto alla poetica di Sofocle: la tragedia degli eroi sofoclei sta nel fatto che la loro forza viene vanificata dalla loro stessa debolezza; in *Medea* la sua forza, pur profondamente drammatica, si conserva sino alla fine, al punto che si lascia alle spalle la sua stessa rovina. Inoltre in Sofocle il climax arriva quando l'eroe in questione è rovinato, guadagnandosi la partecipazione e talvolta la simpatia di lettori e pubblico, Euripide invece fa in modo che *Medea* non susciti simpatia, ma che piuttosto ci si chieda il perché del suo agire.

In ultima analisi Euripide, attraverso i suoi eroi, e *Medea* è emblema di ciò, intende prendere in esame l'umanità. Quello che importa della situazione raccontata non è quanto *Medea* possa risultare convincente al lettore o al pubblico, ma piuttosto quanto attraverso la sua vicenda sia evidente che il pericoloso sentimento della passione può essere vicino a noi.

Quando, nel finale, vediamo una *Medea* non solo moglie ed amante vendicativa, ma anche personificazione delle forze dell'irrazionale, scorgiamo la catarsi che Euripide aveva già fatto intravedere nella narrazione del messo.

Nel finale, l'imponente carro trainato dai draghi alati con sopra i cadaveri dei figli (realizzato con l'uso della *mechanè*⁵⁷), è pure funzionale all'obiettivo della totale umiliazione di Giasone ed alla visualizzazione del ribaltamento di ruoli tra *Medea* e Giasone.

Medea rappresenta tutta la follia che il dolore accumulato può scatenare, una donna che nemmeno di fronte all'orrore dell'infanticidio non sopporta di non vendicare, e quindi lavare col sangue, il proprio orgoglio ferito, quasi per restituire un brandello di dignità a tutti i valori che per amore di Giasone aveva calpestato. *Medea* è immersa nella leggenda, comincia, prosegue e finisce col mito.

Normalmente il crimine, mezzo per conquistare potere o arma di vendetta, esaurisce le risorse di chi l'ha commesso, si paga con la vita. Ma *Medea* è un personaggio che va oltre le peripezie che attraversa: nemmeno una tragedia profonda come quella che ha innescato tocca le sue radici, ella può permettersi di pensare al dopo perché "il suo essere trabocca"⁵⁸.

Non si riesce a condannare questo spirito forte e tragico.

⁵⁷Non vi è certezza che la *mechanè*, la gru del teatro, sia mai stata in uso prima della *Medea* di Euripide: è improbabile che Eschilo ne abbia mai fatto uso, e Sofocle non ne fa menzione. Euripide era invece noto per concludere le sue opere con il "deus ex machina". Sui particolari della macchina sappiamo poco, né conosciamo con certezza il luogo dove era situata. Pare che fosse munita di un braccio manovrabile mediante cavi e carrucole, al quale era sospeso l'attore o il suo carro o cavalcatura dentro una bardatura appesa ad un gancio (cf. H.C. Baldry, 2000, p.61).

⁵⁸cf. U.Albini, 1987, p.18.

Il dramma di cui determina l'esplosione è per lei un avvenimento tra i tanti: e proprio il valore episodico del delitto ingigantisce i tratti della protagonista: Medea è un "genio cupo" che ha un carico di dolori su di sé, ma ha sopravvivenza altrove e altrove può riannodare le fila spezzate di un nuovo capitolo della sua esistenza.

2.3 Medea Ellenistica (Apollonio di Rodi)

Oggetto delle *Argonautiche* è la riuscita impresa di riportare in Grecia dalla Colchide il Vello d'oro del magico montone, che aveva posto in salvo dagli intrighi della matrigna Frisso, il figlio del re beota Acamante.

Per portare a termine l'impresa occorre vincere le insidie di un lunghissimo viaggio e la dura opposizione del re della Colchide, Eeta, il padre di Medea.

Il progetto non parte dagli Argonauti, viene loro imposto dal re tessalo Pelia, e si tratta dichiaratamente di un pretesto per allontanare ed eliminare l'uomo che un oracolo gli ha indicato come mortale pericolo, Giasone.

Nella prospettiva ammiccante di Apollonio (295-215 a.C.), la volontà di Pelia è investita da una sottile ironia perché la sua rovina sarà causata alla fine proprio dalle conseguenze del viaggio di Giasone: lo uccideranno le sue figlie, debitamente ingannate da Medea, la quale può così realizzare la vendetta di Era, che Pelia trascurava nei suoi sacrifici.

In realtà gli Argonauti nel corso della narrazione riservano la totalità delle loro energie a una sola pulsione: il desiderio di ritorno. La presenza emotiva dell'ideale del ritorno già nel corso dell'andata mette in luce l'inutilità paradossale dell'impresa. Il tono delle due parti del viaggio è tuttavia completamente diverso: spesso è stato notato che l'azione umana, guidata dalla razionalità e dalla tecnica, ha un ruolo decisivo nel viaggio di andata, mentre il ritorno è affidato in molto più larga misura a interventi risolutivi della divinità.

Per gli Argonauti l'inadeguatezza all'impresa assume contemporaneamente l'aspetto soggettivo-interiore, vale a dire la convinzione della propria incapacità, e quello effettuale, vale a dire il prevaricare di forze avverse, spesso divine. L'impotenza (*amechania*) è il loro denominatore comune, incluso Giasone.

L' *amechania*⁵⁹ caratterizzerà in seguito la stessa Medea, e consiste nella mancanza di strumenti che offrano scampo ad una scelta comunque sempre perdente: non esistono vie d'uscita reali che non comportino un qualche male a venire.

Medea in preda alla furia amorosa è vittima dell' *amechania* in Apollonio Rodio come lo era stata in Euripide; lo stesso Giasone lo è in quanto argonauta arreso al destino come in Euripide lo era decidendo di sposare Creusa per convenienza.

Il terzo libro delle *Argonautiche*, che ritrae una Medea follemente innamorata, è talmente completo da mettere quasi in ombra il resto del poema.

La divina protettrice degli Argonauti, Era, ricorre ad Afrodite nella consapevolezza che solo una persona estranea al gruppo e profondamente innamorata, come potrebbe diventare per intervento divino Medea, la figlia del re Eeta, e gli strumenti a sua disposizione, la magia e l'inganno, sono in grado di portare la spedizione a buon fine.

La Medea di Euripide aveva portato ad ineguagliata dignità letteraria due grandi temi:

- 1) la lacerazione amorosa e il suo esito negativo, che è il capovolgimento del desiderio amoroso in aggressività implacabile;
- 2) la subalternità maschile, in particolare la capacità di Medea di determinare il destino di Giasone più ancora del proprio⁶⁰.

Entrambi i temi sono parte viva dello stesso tessuto letterario di Apollonio di Rodi: il primo attraverso una sapiente escavazione delle disarmonie che possono preludere al futuro di Giasone, il secondo attraverso la cruda rappresentazione della passività dell'eroe.

La violenza di Medea che esplode contro Giasone quando questi dà segno di abbandonarla non è come il fratricidio, disperata difesa dell'amore, ma segnale di un possibile rovesciamento dello stesso amore.

Il genere letterario in cui inscrivere le *Argonautiche* è senza dubbio quello dell'epica tradizionale, di cui i due poemi omerici costituiscono il paradigma; risulta problematico valutare questa scelta di Apollonio in rapporto all'ambiente letterario

⁵⁹ L'esperienza dell'*amechania* erotica è condivisa nelle *Argonautiche* da Peleo, il personaggio che impersona il modello dell'eroe omerico tradizionale, al quale ripetutamente tocca contrastare l' *amechania* di Giasone.

⁶⁰ cf. G. Paduano, 1986, pp. 16 e ss.

alessandrino, la si imputa normalmente ad un momento essenziale della polemica dell'autore con Callimaco⁶¹.

Omero rappresenta per Apollonio un codice su cui modellare la propria scrittura, da rimotivare però e rivivere in prospettiva diversa. Malgrado l'ovvia differenza tra gli eroi di Apollonio ed Omero, Giasone come i suoi predecessori arcaici, cerca di ottenere la gloria attraverso il successo dell'impresa.

Contrariamente a Omero, tuttavia, Apollonio pone se stesso e le Muse allo stesso livello.

All'inizio dell'opera egli si presenta come l'eroe di cui narra le fatiche, aiutato da una fanciulla compassionevole che lo assiste nella narrazione, Afrodite, assieme ad una deliziosa fanciulla non maritata. La suggestiva introduzione conduce all'episodio in cui Era, Atene ed Afrodite cospirano per far innamorare Medea di Giasone. Era, la dea protettrice di Giasone, voleva che il suo favorito avesse successo nell'impresa, si consultò dunque con Atena, la dea protettrice degli eroi in guerra, dal momento che l'impresa non poteva essere compiuta da Giasone senza aiuti divini. Dal momento che Atena era perplessa, Era tentò di convincere Afrodite a mandare suo figlio, Eros⁶², a far innamorare Medea follemente di Giasone; lei stessa avrebbe aiutato Giasone con le sue doti magiche a superare le prove prescritte da Eeta per conquistare il Vello d'oro.

Quando il drappello dei Greci guidati da Giasone arrivò, Medea, già assalita da passione amorosa a causa della freccia che aveva scagliato Eros, fu la prima a vederla dalla sua stanza.

Come nel caso di Nausicaa per Omero, anche per Medea il sogno svolge una funzione fondamentale nella crescita e consapevolezza della sua passione, aprendo la via all'aiuto a Giasone oltre a chiarirle definitivamente i suoi sentimenti⁶³. Al risveglio però, a differenza di Nausicaa, Medea facilitò il suo eroe nell'impresa per poi fuggire assieme a lui.

Nel momento in cui decide di aiutare Giasone, Medea è consapevole che questo suo gesto getterà la vergogna sulla sua famiglia, la famiglia reale. Eeta nel frattempo aveva deliberato che Giasone avrebbe potuto ottenere il Vello d'oro solo dopo aver superato una serie di prove tanto ardue da essere ritenute impossibili: aggiogare buoi che soffiavano fuoco ed arare con questi un campo, dopodiché seminare questo campo con

⁶¹ cf. G.Paduanò, 1986, p.24.

⁶² Apollonio in seguito, nel IV libro(vv.445-449), rivolge ad Eros un'imprecazione-preghiera che ricorda quella rivolta a Cipride nello stasimo euripideo: esso è deprecato come un tormento, di quelli che si augurano solo ai nemici (cf. M.R .Falivene).

⁶³ cf. J.Clauss, 1997, p.160

denti di drago. Se Giasone avesse rifiutato di mettersi alla prova in queste imprese avrebbe avuto la morte, per cui all'eroe non rimase scelta.

Dopo essere stata esortata e convinta dalla sorella Calciope (ben disposta verso i Greci), Medea si arrese al suo amore devastante per Giasone, al punto di tradire la sua patria e uccidere suo fratello. Diede a Giasone un unguento magico che lo proteggesse dal fuoco dei buoi, gli procurò una pozione che fece cadere in un sonno profondo il drago che custodiva il Vello e facilitò per tutto quello che le era possibile la sua impresa, riecheggiando in questo la zia Circe quando preparò Odisseo al suo viaggio ultraterreno nel IX libro *dell'Odissea*, ma superandola tuttavia in meticolosità e coinvolgimento emotivo.

Le *Argonautiche* rappresentano un incrocio continuo di piani temporali, tra le saghe precedenti e quella propriamente argonautica, il presente costituito dall'azione primaria, ossia il viaggio di Giasone. Si realizza dunque una piena attualizzazione del mito con un consistente scarto dal codice omerico.

Le *Argonautiche* sfruttano inoltre vari potenziali espressivi dello statuto narrativo, definito essenzialmente dalla relazione tra una voce narrante ed una serie di personaggi; Apollonio utilizza sempre con fusioni semantiche e tematiche tutti i possibili gradi di distanza tra la voce dell'autore e la parola dei personaggi. L'opera non ha solo il merito di aver definito la storia degli Argonauti per gli autori successivi, ma ha addirittura influenzato l'*Eneide*.

I riecheggiamenti continui all'*Iliade* danno alle azioni di Giasone una colorazione arcaica; il potere di Medea ha messo Giasone temporaneamente alla stregua di antichi eroi come Eracle; ovviamente lei gioca un ruolo molto importante nell'eroismo di lui. In sostanza Giasone è un giovane uomo attraente, che fa innamorare donne giovani (Medea) e meno giovani (Era), e possiede abilità diplomatiche per realizzare accordi con stranieri.

Il ruolo di Medea nel terzo libro delle *Argonautiche* è quindi di fatto quello di una fanciulla compassionevole che aiuta uno straniero, ma insistendo nel già effettuato paragone con Nausicaa emerge la "diversità"⁶⁴ di Medea, che Nausicaa non possedeva per nulla; Omero, infatti, rappresenta i Feaci assai prossimi al mondo culturale dei Greci.

Apollonio costruisce la vicenda di Medea, Eeta, Giasone, su modello di una storia che era già familiare nella letteratura greca, la "storia *tarpeia*"⁶⁵, chiamata così da un mito romano.

⁶⁴ cf. J.Clauss, 1997, p.177.

⁶⁵ cf. F.Graf, 1997, p.25

La tipologia di questa storia è incentrata su di un triangolo costituito dal padre, che è normalmente il sovrano della città dove si svolge l'azione, sua figlia, ed uno straniero nemico. Il nemico attacca la città ma non la può conquistare perché il padre la protegge, a volte anche con l'aiuto di mezzi soprannaturali. La figlia, che si innamora dello straniero, tradisce il padre, sperando che il suo tradimento possa essere utile a coronare il suo amore. Spesso, alla fine della storia, comprende di essersi illusa in questa aspettativa.

Questa tipologia di storia è pre-ellenistica, la troviamo infatti già in Eschilo nella vicenda di Scilla e Megera.

Gli autori successivi cambiano il punto di vista: in Properzio ed Ovidio la storia *tarpeia* è guidata da amore, non dall'oro o dalla ricchezza.

La storia di Medea possiede entrambi gli orientamenti, tuttavia Apollonio differisce da modelli precedenti e versioni successive per tre aspetti.

In primo luogo è l'unico che localizza la vicenda in un posto ai limiti del mondo conosciuto (tutti gli altri racconti hanno luogo a Roma o in Grecia). In secondo luogo Giasone non si reca in Colchide con le intenzioni previste dal modellomitico: non intende conquistare la Colchide, aspira solo al Vello. Infine il personaggio di Medea come sacerdotessa di Ecate ed incantatrice è decisamente insolito per questo genere di storie: il modello a cui dovrebbe rifarsi Medea trovandosi in una storia *tarpeia* è quello di una fanciulla giovane, bella, e piuttosto stupida, e se si parla di poteri soprannaturali, questi dovrebbero appartenere al padre-sovrano.

2.4 Medea Romana

L'imitazione-emulazione della tragedia classica a Roma comincia nell'età repubblicana. Tuttavia ci troviamo di fronte ad una perdita quasi completa di testi, e ancora meno ci rimane del periodo augusteo, cioè di quel momento della letteratura latina in cui l'emulazione della Grecia classica raggiunge punte estreme in ogni genere letterario, se si fa eccezione di testimonianze come quella di Quintiliano sulla perduta *Medea* di Ovidio.

Ennio (239-169 a. C.) ha realizzato un adattamento alla tragedia euripidea, che, come il resto della sua produzione, è andato sostanzialmente perduto, e di cui restano pochi frammenti.

La libertà con cui i drammaturghi latini trattavano gli originali greci per le scene romane crea spesso dei problemi nella ricostruzione delle opere; nel caso della tragedia enniana, la situazione è complicata ulteriormente dal fatto che il poeta probabilmente scrisse due tragedie su Medea: una, che in alcune fonti riporta il titolo di *Medea exul* e ripropone quella Euripide, riadattandola come si accennava poco fa alla mentalità e cultura latina, e un'altra ambientata ad Atene, che era forse la resa dell' *Aigeus* di Euripide (fr. CXII, 239-240 Jocelyn).⁶⁶ Nella critica successiva il nome di Ennio rimase maggiormente legato alla *Medea exul*⁶⁷.

Relativamente ai frammenti di Ennio che non sono confrontabili esattamente con il testo euripideo non si può dire con assoluta certezza a quale delle due tragedie appartengano. Ciò che si deve dare per scontato è che la tragedia Euripide giungesse al poeta latino con l'accompagnamento di una tradizione esegetica ormai piuttosto consistente. I nove versi enniani che sono arrivati sino a noi corrispondono ai primi otto della *Medea* di Euripide, il discorso in trimetri giambici di Medea viene reso da Ennio attraverso un cantico, come è dimostrato dall'accostamento di ottonari e settenari trocaici, ed Ennio adatta i versi euripidei ad un contesto romano in cui cominciavano ad essere sempre più frequenti i viaggi e la permanenza all'estero di magistrati e privati cittadini; in ogni caso anche il poeta latino insiste molto sulla solitudine e la condizione di profuga di Medea.

Ovidio

La Medea delle *Metamorfosi* di Ovidio (43- 17 d.C.) è il risultato non solo dell'interazione di una ricca tradizione greca con una romana di minore quantità, ma anche dell'interazione tra questa grande opera e le prime opere dell'autore stesso, come la dodicesima lettera delle *Heroides*, nella quale Medea esprime la sua sete di vendetta nei confronti di Giasone, e la sua tragedia andata perduta, *Medea*.

⁶⁶ E' stato anche ipotizzato che Ennio fondesse in un unico dramma i due modelli greci applicando la tecnica della "contaminazione", ma questa tesi sembra poco convincente in quanto implicherebbe un'estensione della vicenda con squilibri eccessivi (cf. L. Galasso-F. Montana, 2004).

⁶⁷ Gli studi di Ribbeck e Vahlen a riguardo confermano la paternità di Ennio della *Medea exul*, e dimostrano la falsità della convinzione generale della fedeltà degli adattamenti romani di tragedie greche. Due esempi di ciò possono essere il personaggio stesso di Creonte, che tiene un atteggiamento differente in Ennio rispetto che in Euripide, ed il fatto che Ennio nella sua tragedia non fa affatto menzione del mito argonautico per il fatto che, secondo la mentalità romana, esso non si accordava con un uomo di classe sociale elevata come il Giasone della *Medea exul* (cf. H.D. Jocelyn, 1967).

Medea nelle *Metamorfosi* rappresenta il terzo e ultimo tentativo di trattare questo mito, e qui, sebbene i grandi predecessori greci Euripide ed Apollonio Rodio avessero trattato rispettivamente la Medea matura a Corinto e la giovane Medea in Colchide, la storia viene raccontata in maniera lineare in tutti i suoi aspetti, dal primo incontro con Giasone in Colchide alla fuga in disgrazia da Atene. Nelle *Metamorfosi*, attento a cogliere oscuri aspetti dell'animo femminile, Ovidio si rivela narratore, pittore del meraviglioso e psicologo più incisivo che altrove, ed infatti il materiale proposto, ricco di immagini plastiche e di seducenti fantasie, verrà continuamente ripreso dalla letteratura e dall'arte figurativa delle epoche successive, fino a tutto il Rinascimento.

Il suo trattamento annulla la disparità di importanza tra i diversi episodi individuali della vita di Medea. Per esempio, narra ciò che accade a Corinto riuscendo a inserire in pochi versi addirittura l'infanticidio, ma al contempo attinge a materiali a lungo sottovalutati o normalmente non considerati in cui sono centrali i poteri soprannaturali di Medea, come il ringiovanimento di Esone e l'omicidio di Pelia.

Inoltre la linea narrativa di Ovidio manca dell'unità psicologica di Euripide e di Apollonio Rodio, consistendo tuttavia del medesimo spazio e tempo: le *Metamorfosi* passano da una descrizione di Medea come fanciulla compassionevole, che presta il suo prezioso aiuto agli Argonauti, al canto tragicomico della sua carriera accompagnata dalla *pharmaceutria* e dall'assassinio.

La Medea delle *Metamorfosi* non è personaggio coerente, infatti il suo ruolo di moglie di Giasone e madre dei suoi figli è tradizionalmente un ruolo potente, mentre la giovane Medea che mette a nudo il suo animo già all'inizio della narrazione di Ovidio diventa nella sua maturità una figura atipica, che non ispira simpatia né repulsione.

Ovidio trova il modo di analizzare importanti questioni morali della storia di Medea leggendo dentro le immagini di "straniera incantatrice" e "madre cattiva"⁶⁸. Per fare questo integra il mito di Medea con altri miti riguardanti le donne e il matrimonio, seguendo questo procedimento per tutte le differenti questioni che si pongono circa il potere femminile nel corso della narrazione delle *Metamorfosi*.

I temi che ricorrono nei miti di Procne, Filomela, Tereo, Scilla e Minosse, Procri e Cefalo sono quelli di esercizio di potere, amore filiale, matrimonio, tradimento, esercizio di potere attraverso delitti, collocamento fisico e psicologico della donna.

Articolando il mito di Medea con questi, Ovidio utilizza la consapevolezza della variabilità del mito per realizzare uno studio sulla "donna criminale", evitando di arrivare ad un giudizio morale univoco. Sono interessanti a questo proposito anche le relazioni tra

⁶⁸ "The foreign enchantress and the bad mother", cf. C. E. Newlands, 1997, p.180.

il settimo libro delle *Metamorfosi* (quello di Medea) ed il sesto e l'ottavo, comunque inerenti racconti di matrimoni fallimentari.

Dal momento in cui Medea se ne va dalla sua terra di origine e conosce terre inospitali, il suo disorientamento fisico e psicologico ritorna per tutto il corso della narrazione ovidiana.

Nella prima parte della narrazione la giovane Medea è presentata come personaggio positivo: il suo innamoramento di Giasone viene raccontato nel primo soliloquio del poema, dove emergono i suoi sentimenti intimi; è di fatto una giovane fanciulla trovata in una situazione difficile, e incapace di far fronte ai suoi nuovi sentimenti.

“Certamente vedo e approvo il meglio, ma realizzo il peggio!” Queste parole Euripide le fa pronunciare a Medea nei vv.1078-79, prima che lei uccida i suoi bambini, mentre Ovidio riporta le stesse nei vv. 20-21, collocandole nel corso della giovinezza di Medea, in segno di amore più che di barbarie.

Medea nella prima parte del settimo libro non viene presentata come chi possiede poteri soprannaturali in grado di controllare l'universo, ma come una giovane che si strugge perché sa cosa è giusto, ma è sovrastata dalla passione. Monologando con sé stessa si rivolge anche al lettore, invitandolo a comprendere il suo dilemma.

Nella *Argonautiche* di Apollonio di Rodi la presentazione della giovane fanciulla dilaniata dalla passione è combinata con una superiore sapienza di arti magiche, per cui Medea è in grado di far superare le prove a Giasone.

Nelle *Metamorfosi*, Ovidio pone piuttosto l'accento sul giuramento di protezione e matrimonio che Giasone compie e poi infrange.⁶⁹ La consapevolezza dell'inganno subito apre la debolezza di Medea al lettore e diventa il punto focale della storia. In Ovidio i suoi impliciti poteri magici non la possono aiutare per i suoi sentimenti, Medea non viene presentata come sacerdotessa di Ecate, inoltre i termini umani con cui viene presentato al pubblico e al lettore il suo dramma sono resi ancora più vivi dall'assenza di divinità o elementi soprannaturali per l'intera prima parte della narrazione. Anche quando vengono nominati, è evidente che gli dei non hanno alcun interesse a entrare in questa storia d'amore; nelle *Metamorfosi* non c'è alcun accenno alle macchinazioni di Eros ed

⁶⁹ Anche se in realtà per tutto il corso della narrazione non è chiaro quanto legittima ed ufficiale sia l'unione tra i due: anche nell' *Eroide* 6 di Ipsipile a Giasone si insiste sul fatto che sia stata contratta in modo vergognoso (*turpiter*). Il fatto che Medea abbia conquistato Giasone a forza di delitti viene contrapposto alla “pudica fiaccola nuziale” (*taeda pudica*) che aveva invece unito lo stesso Giasone con Ipsipile.(cf.G.Guastella).

Afrodite che nelle *Argonautiche* hanno la funzione di far innamorare Medea; l'innamoramento di Medea in Ovidio è spontaneo e non pilotato.

Il disinteresse da parte degli dei c'è anche nei confronti di Giasone: se quello descritto da Apollonio era stato reso da Era ancora più bello per far innamorare Medea, quello di Ovidio viene sì descritto come un semidio, ma semplicemente in quanto visto attraverso gli occhi di una giovane donna profondamente innamorata (“la giovane resa pazza d’amore vede facce non mortali”, spiega esplicitamente Ovidio).

In conclusione tutta la prima parte della trattazione di Ovidio non ci prepara alla seconda parte, in cui Medea, ora moglie di Giasone, viene improvvisamente presentata come una maga, che sfrutta i suoi sentimenti per le sue azioni.

Questa seconda sezione ruota attorno a quattro episodi:

- 1) il ringiovanimento di Esone
- 2) l’assassinio di Pelia ad opera delle sue figlie
- 3) il viaggio di Medea da Corinto ad Atene
- 4) il tentato inganno di Medea nei confronti di Teseo.

Il ringiovanimento di Esone è un mezzo per presentare al lettore gli straordinari poteri di Medea, in questa parte della narrazione il discorso è diretto a spiegare i poteri magici dell’eroina, vengono messi in ombra i suoi sentimenti. L’attenzione non è focalizzata tanto su quello che Medea pensa quanto ai precisi termini che usa e le azioni sovrumane che compie. Nella stessa descrizione del ringiovanimento abbondano i dettagli ed i particolari, per sottolineare appunto l’aspetto di “Medea maga”.

Un altro aspetto, differente dalla tradizione precedente, che introduce Ovidio sempre per accentuare l’aspetto di “Medea-maga”, è l’utilizzo del carro trainato dai draghi alati prima del tragico epilogo, ossia già nel racconto del ringiovanimento di Esone, racconto peraltro originale di Ovidio.

A parte il riassunto dell’infanticidio che si svolge a Corinto, non si sa nulla invece dalla narrazione su Medea moglie e madre.

Il viaggio degli Argonauti era di tradizionale importanza propedeutica per il racconto dell’amore di Medea per Giasone, ma Ovidio, a differenza di altri suoi predecessori, lo riassume all’inizio del libro settimo ai minimi termini per passare più nei dettagli alla storia particolare di Medea.

Nella seconda parte del libro si assiste infatti alla sua incredibile metamorfosi, compiuta sempre attraverso un viaggio.

Scindendo in due la Medea delle *Metamorfosi*, Ovidio mette in luce la difficoltà di riportare la tradizione, e invita il lettore a vedere Medea in due prospettive differenti, e la particolarità di ciò sta nel fatto che la narrazione si svolge prima dei fatti di Corinto.

Secondo Ovidio, infatti, solo una narrazione disgiunta può rispecchiare lo stravolgimento psicologico e fisico di Medea; nella sua versione accentua il contrasto tra “Medea fanciulla innocente” e “Medea maga”⁷⁰, e continuamente gioca sulle differenze tra le due figure, utilizzando una tecnica paragonabile in arte figurativa alla frammentazione della figura dei pittori cubisti.

Non viene offerta al lettore dunque la Medea canonica, ma diverse prospettive incentrate sulla donna di potere, anche attraverso il confronto con altre storie e miti di tematica più o meno simile.

Con la presentazione di due Medee differenti, e scavalcando i limiti delle relazioni tra i vari miti, viene data al mito in questione una forma aperta, che offre diverse prospettive a problemi di matrimonio, tradimento, potere.

Al di là dello sdoppiamento, comunque, la Medea ovidiana è sempre la donna innamorata che reclama al traditore Giasone il rispetto dei giuramenti ed una sorta di compenso per i mille meriti da lei acquisiti, anche a costo di efferati delitti, sia durante la permanenza in Colchide che durante la fuga verso Corinto. Medea si lamenta di essere stata improvvisamente messa da parte, a favore di un matrimonio più prestigioso e ricco; la situazione in cui Ovidio fa parlare la sua eroina è molto simile a quella che si può vedere all’inizio della tragedia senecana.

I figli in questa versione rappresentano ancora un elemento coesivo, al quale Medea fa appello nella sua supplica a Giasone dai toni fortemente patetici.

Seneca

La presenza della morte e della sofferenza umana in Seneca tragico si giustifica come caratteristica del genere letterario. Lo sfruttamento delle situazioni drammatiche per

⁷⁰cf. c.E. Newlands, 1997, p.207.

gli effetti della pietà e del terrore è proseguito, dopo Seneca, in tutto il teatro del Rinascimento.

Nella volontà emulativa di Seneca (4- 65 d.C.) rispetto ai grandi modelli classici si coglie il motivo dell'apprezzamento rinascimentale. In termini strutturali, tutto il teatro moderno ripete moduli senecani: potrebbe infatti essere assunto come emblema di quel teatro delle emozioni che Bertolt Brecht appassionatamente combatteva sulla trincea del nuovo teatro, ormai solo "epico"⁷¹

Forte della sua grande esperienza letteraria, Seneca batteva un'insolita via per addentrarsi sempre meglio nella conoscenza del cuore umano e nelle riflessioni sulle umane sorti: la via della creazione letteraria e della poesia tragica.

Se le *fabulae* che la tradizione diretta ci ha consegnato come sue opere rappresentano le uniche titolari integre di tutto il teatro tragico latino, dense ombre continuano a circondarle, ricoprendone il testo di fascino e problemi. La loro composizione potrebbe riferirsi a tutto l'arco della vita di Seneca, oppure essere circoscritta ad un momento particolare quale:

-l'esilio in Corsica;

-il periodo neroniano, assecondando la passione per il genere tragico di Nerone e tentando attraverso la via della parola l'educazione al principe verso il bene dell'umanità;

-il ritiro degli ultimi anni a vita privata, che gli avrebbe permesso di scrivere, oltre alle ultime opere, anche le tragedie, che in questo caso non sarebbero più per ma contro Nerone.

La maggior parte degli studiosi propende per quest'ultima ipotesi.⁷²

E' opinione prevalente che Seneca abbia composto le sue tragedie in un unico ciclo, subito dopo il ritiro, e c'è chi in molte di esse ha voluto scoprire l'atteggiamento di rivendicazione contro la tirannide neroniana.

Chi aveva assistito agli orrori del fratricidio e del matricidio, e dell'uxoricidio della moglie Ottavia da parte dell'imperatore, chi era vissuto tra le terribili principesse

⁷¹cf. G.Giardina, 1987, p.26; un accostamento tra Bertolt Brecht ed il "teatro epico" di Seneca, da un punto di vista prettamente didattico e quindi confermando le profonde differenze stilistiche, è stato invece proposto da V.S.Tietze, 1989, e da G.A.Seek, 1968.

⁷²cf. G.G.Biondi, 1994, p.32.

imperiali, subendo le tristi conseguenze delle loro lussuose gelosie, poteva accostarsi con una nuova, profonda esperienza, ai miti di *Fedra* e *Medea*. Per questa ragione il modello preferito di Seneca è Euripide, quello tra i tre grandi tragici ateniesi che si cura più di analizzare le umane passioni che non di accennare a poetiche soluzioni ai problemi universali tra l'uomo e la divinità.

Più che ogni altro parallelo con i tragici greci è significativo il fatto che le tragedie di Seneca hanno sì un modello greco o più ciascuna, ma non ne costituiscono affatto una “traduzione artistica”: sono solo liberamente ispirate ai loro modelli, anche nei casi in cui la vicinanza è più dimostrabile.

Nella sua produzione Seneca intende destrutturare la tradizionale unitarietà dell'azione drammatica. La violazione del canone tradizionale della tragedia è evidente, ma si tratta di una violazione deliberata, che si configura per certi aspetti come una sorta di sperimentazione teatrale; tutto questo prescinde dall'effettiva destinazione scenica delle tragedie senecane, peraltro molto discussa.⁷³

Secondo Zwierlein le tragedie senecane sarebbero state destinate alla sola recitazione, senza alcun allestimento scenico; la Fantham invece accoglie la tesi che le tragedie fossero composte per la sola lettura privata, alla stregua di qualsiasi opera letteraria.⁷⁴

Tutte le tragedie in questione sono divise in cinque atti e intervallate da cori. Questi sono talvolta mere occasioni per proporre *topoi* filosofici che attingono ecletticamente al patrimonio ellenistico, ed esprimono quasi sempre un punto di vista nettamente contrario a quello espresso dal personaggio⁷⁵.

Orazio canonizza la divisione della *fabula* in cinque atti seguendo forse una prassi consolidata nella più recente letteratura e dai grammatici. Le cinque parti erano costituite dall'originario “episodio” greco, la parte centrale del dramma, suddivisa a sua volta in tre parti, che seguivano il prologo e anticipavano l'esodo.

Contrariamente alla maggior parte dei prologhi delle tragedie greche che offrono le coordinate spazio-temporali precedenti e presupponenti l'azione tragica, i prologhi senecani si collocano sull'orlo del precipizio dell'azione, delineando non il retroterra ma l'inizio stesso della tragedia. Questa, in Seneca, più che intreccio di eventi, è scontro di passioni, generate non dai fatti o dall'azione ma, al contrario, generanti fatti e azioni.

⁷³ cf. F.Stok, 1999, pp.7 e ss.

⁷⁴ Per una difesa della destinazione teatrale delle tragedie senecane: cf. F.Amoroso,1983; E.Paratore,1956. La tragedia che pare avvalorare maggiormente questa tesi sono *Le Troiane*.

⁷⁵ In passato la critica ha tentato di leggere queste tragedie alla luce della filosofia stoica, ma gli esiti sono stati deludenti: per certi aspetti il teatro senecano sembra in realtà contraddire l'etica stoica, e comunque non si tratta certamente di un teatro didattico, quale ci si aspetterebbe da un filosofo (cf.F.Stok).

Il prologo senecano congestionava lo spazio ed il tempo e segna l'inizio della tragedia quando la tensione psichica è già al diapason: emblematico e particolarmente suggestivo il prologo della *Medea*, che presenta l'eroina già in preda al *furor*.

Questo monologo, incentrato per l'appunto sul *furor* di Medea e sulla sua invocazione di forze violente e distruttrici degli dei inferi, si contrappone al primo Coro, l'*epithalamion* dedicato agli dei che reggono il mondo.

Il rapporto tra Coro e azione è in questo caso problema controverso.

La funzione del Coro senecano, sulla scia, prima di Euripide, poi del teatro ellenistico-romano, tende a trasformarsi da drammatica in lirica; ciononostante rimangono funzioni e momenti drammatici in cui il coro dialoga con le *personae* come un attore vero e proprio.

Rimane tuttavia la tendenza generale alla "drammatizzazione" del Coro: esso infatti, se da una parte riduce a semplici fossili le sue funzioni dialogiche, dinamiche, sceniche, dall'altra acquista con la scena un rapporto dialettico, para-drammatico, tanto da arrivare a rivestire il ruolo della voce "fuori campo", una meditazione filosofico-morale che spesso accompagna l'azione che si sta svolgendo sulla scena.⁷⁶

Il dialogo è considerato da molti la parte più debole del teatro senecano, schiacciato dalle frequenti sentenziose sticomitie, dai lunghi e spesso contrapposti monologhi, dalle amplissime *rheseis* dei messaggeri.

Eppure proprio nel dialogo Seneca ha dato prova di grande escursione se non poetica, quanto meno retorica e stilistica: dalla *brevitas* delle sticomitie, dove la retorica è protesa a convincere l'interlocutore, alla maestosità narrativa di alcune *rheseis*, in cui le componenti paesaggistiche e gli eventi narrati si coordinano in descrizioni dettagliate, che non hanno nulla da invidiare ai modelli di riferimento, dagli epici repubblicani a Virgilio, dall'Ovidio delle *Metamorfosi* a Lucano.

Se sul numero degli attori Seneca si attiene alle indicazioni oraziane, nella costruzione dei personaggi vi imprime tutta la sua *vis* tragica.

Il personaggio senecano non è infatti, come nella tragedia classica, elemento trainante dell'azione, ma azione stessa; esso può e talvolta deve essere filtrato in lettura dalla "psicologia stoica"⁷⁷ senecana in particolare, che si può ricavare dalle opere in prosa.

⁷⁶ cf. G.G. Biondi, 1994, p.26

⁷⁷ cf. G.G. Biondi, 1994, p.30.

E' proprio questa solida impalcatura stoico-moralistica che ha fatto giudicare statici i personaggi senecani: a ragione perché si tratta di personaggi che corrono in un binario verso la catastrofe o dalla catastrofe verso la *virtus* senza sosta, a torto perché forse nessuna "persona", prima che lo facesse Seneca, era stata analizzata tanto in profondità come questi eroi, il cui esito morale dipende solo da loro stessi, da ciò che avviene o permettono che avvenga dentro di loro.

Un astratto lettore del solo filosofo Seneca, messo all'improvviso in contatto con l'autore tragico, può ricevere facilmente l'impressione di un "altro Seneca", tanta e tale è la distanza che, di primo acchito, sembra intercorrere tra il prosatore che, seguendo la rotta dell'etica, accompagna l'anima umana al riparo dell'irrazionale e il poeta che affonda direttamente lo sguardo nel cuore dell'uomo e del male. E ancora più distanza sembra esserci nello stile, epigrammatico e confidenziale quello del prosatore, altisonante e quasi grottesco quello del poeta tragico.

In tutte le sue opere in prosa, dalle *Consolationes* dei primi anni alle *Naturales Questiones* degli ultimi, dai trattati più sistematici come il *De Ira* fino alle più occasionali *Epistulae Morales*, Seneca non ha mai minimamente dubitato del *logos*, la forza presente sia nell'universo sia nell'individuo, quella forza che coltivata con la *voluntas*, in una assidua tensione, conduce l'uomo alla *sapientia*, rendendolo simile ad un dio.

Ma accanto a questa certezza, una ferita aperta accompagnò per tutta la vita la coscienza di Seneca: la presenza, nella storia e nell'individuo, del male. Tutto il pensiero di Seneca muove dalle tensioni tra i due poli: l'oggettività del male e l'oggettività del *logos*. In mezzo l'uomo che, dotato di *ratio*, può prevenire il male attraverso esercizio di *virtus* o oppure, per debolezza di *ratio* e *voluntas*, cedere alla passione.

Equidistante sia da Crisippo che presupponeva la presenza del *logos* in qualsiasi moto psichico, sia da Posidonio, che conferendo agli istinti l'autonomia del *logos* rischiava di negare il libero arbitrio, Seneca, con la teoria degli stadi preliminari e delle reazioni fisiche involontarie, pur ammettendo l'origine involontaria delle passioni, riconosce un secondo e fondamentale momento in cui la ragione dà o non dà il suo assenso.

Nel primo caso si dice che "*motus rationem evicit*"⁷⁸, nel secondo è la *ratio* che ha la meglio sul *motus* psichico e non gli permette di trasformarsi in vera e propria affezione. In conclusione il *logos* non potendo eliminare i mali può solo combatterli.

Seneca, dunque, esprimendo sino in fondo la sostanza morale e moralistica, della cultura latina, si è venuto a trovare infinitamente, drammaticamente isolato sia dall'ormai

⁷⁸cf. Seneca, *De Ira*, II, 4, 1.

remota cultura greca che da quella imminente cristiana: infatti mentre il *logos* greco libera effettivamente l'uomo dal male indicandogli la via del bene e del vero e quello cristiano gli indica la via del perdono, quello senecano non può liberare e salvare l'uomo dal male, ma solo indirizzarlo al bene, a cui può concretamente arrivare solo attraverso la *virtus*.

Da questa concezione della ragione discende il carattere ethocentrico del pensiero di Seneca.

Se a muovere il teatro greco è la domanda sul significato dell'uomo nell'universo, a muovere il teatro senecano è piuttosto un problema morale: la vittoria della *voluntas* o il cedimento alla passione.

Nelle tragedie senecane l'antitesi, da elemento semplicemente tematico o estetico, diviene elemento strutturale.

L'equivalenza dinamica del bene e del male diventa l'unico centro, e da qui deriva la staticità di azioni e personaggi che caratterizza la tragedia di Seneca. Inoltre scompare la dimensione spazio-temporale sicché azione e personaggi vengono diretti esclusivamente da forze morali, per cui non si può più parlare di tragedia antropocentrica (come quella greca), ma esclusivamente ethocentrica, e non solo perché il contenuto è quasi prettamente morale, ma perché la forma, la struttura, il montaggio rimandano alla funzione dominante dei valori etici che mobilitano personaggi ed azioni morali dentro cui agiscono.

Le motivazioni morali che indaga Seneca nelle sue *fabulae* coincidono molto spesso, e Medea ne è un caso esemplare, con logiche di potere.

Quello che interessa maggiormente Seneca e su cui il poeta si sofferma è il momento drammatico dello scontro *logos/alogon* che precede il momento tragico (come appunto in Medea), o talvolta lo segue. Quando in questo conflitto è il *furor* ad avere la meglio, Seneca mette bene in rilievo come questo avvenga con uno svuotamento, addirittura un capovolgimento del *logos*: l'*anti-humanitas* coincide così con l'*anti-sapientia*.

L'inferno tragico si configura così non solo come assenza, ma come speculare capovolgimento dei valori umani, e questo porta al grottesco ed al truculento che contraddistingue il teatro senecano: l'*anti-humanitas* è anche anti-natura.

La tematica della guerra è sempre presente, ma non si tratta di una guerra civile, dentro la società, ma psichica e morale, dentro l'individuo; la retorica dell'asse del convincere si sposta sull'asse del commuovere, e anche di ciò è emblematica Medea. In

questo caso, la pretesa di Seneca è che questa storia di assassini e violazioni rappresenti la storia di ogni persona che ama.

Medea incarna la passione, nel caso specifico rappresentata dall'ira, che dopo il "canonico" conflitto col *logos* si impossessa dell'anima, fino a travolgere e stravolgere gli istinti primigeni della natura: il problema di Medea non è quello dell'amore in sé, quanto di un amore inappropriato e senza controllo.

Per la *Medea* di Seneca si è imposto e si impone il confronto con la *Medea* di Euripide, nonostante le sostanziali e molteplici differenze.

Profonde differenze contenutistiche caratterizzano i due incipit proprio perché l'inizio dell'opera è luogo privilegiato e spesso programmatico di quasi ogni tragedia. Nella comparazione dei due prologhi è lampante proprio l'assenza di un prologo vero e proprio nella *Medea* di Seneca che, iniziando infatti con il monologo dell'eroina, ha eliminato tutto ciò che in Euripide costituisce il prologo e la parodo.

Ammesso che in generale il prologo abbia la funzione didascalica di informare il pubblico, ciò che importa è che la sua assenza nella *Medea* di Seneca fa sì che l'azione incominci non come reazione ad un susseguirsi di eventi che, in Euripide, hanno causato l'ira della protagonista, ma con l'ira stessa, già al parossismo, di Medea.

La *Medea* di Euripide è un personaggio aperto, dinamico, soprattutto perché intorno a lei stessa, inizialmente vittima, e quindi oggetto della pietà del coro, e poi carnefice e quindi inappellabilmente colpevole, Euripide fa ruotare il giudizio degli spettatori sul personaggio stesso: all'evoluzione del personaggio corrisponde un'evoluzione dal punto di vista dello spettatore.

Niente di tutto questo nella *Medea* di Seneca, la quale appare fin da principio completamente in preda all'ira e alla sete di vendetta, non più in grado di cambiare rotta, al punto da delinearsi come "personaggio piatto". L'aver iniziato la tragedia con la protagonista già al colmo dell'ira e già psicologicamente compiuta significa non solo aver orientato completamente l'azione tragica in funzione del *pathos*, in perfetta sintonia con tutta la tradizione tragica latina, ma soprattutto strutturare la tragedia su basi formali che tradiscono specifiche forme culturali.⁷⁹

Il giudizio morale stoico di Seneca che emerge dalla tragedia è che non esistono distinzioni di empietà, e non esiste passione erotica che non porti all'eccesso. Data la natura terrena delle passioni, e considerata la contingenza della vita, non si può garantire che l'amore non porti all'omicidio.

⁷⁹ cf. G.G.Biondi, 1984, p.25

A differenza di quanto sostengono gli aristotelici, secondo Seneca non è possibile mantenere un'integrità personale lasciandosi coinvolgere da un amore, una vita appassionata è anzi una vita continuamente esposta alla violazione.

La scelta tra l'abbandono alla passione e la rigida *voluntas* non è facile, è anzi tragica: scegliendo la via di eros e audacia si va verso il crimine e la rabbia che porta anche ad uccidere; scegliendo la via della purezza, si va verso la monotonia e la morte della virtù eroica.

D'altra parte non esiste alcun compromesso possibile tra l'amore, soprattutto quello erotico, con la purezza; ma senza l'amore si lascia fuori dalla propria vita un potere straordinario, senza il quale è impossibile comprendere la moralità. Di conseguenza a ciò gli stoici affermano che ogni forma di vita è imperfetta, e questa argomentazione permea l'intera narrazione di Medea.

Le tragedie di Seneca sono piene di immagini di perdita di integrità, in cui l'amore e la passione assumono un potere di incontrollata distruzione.

Le eroine che vivono queste tragedie non nascono come criminali ma lo diventano: la tranquilla vita di moglie turbata da interruzioni dell'amore del marito porta la moglie a compiere anche azioni efferate contro la rivale o il marito stesso, come nei casi di Deianira, Fedra, Clitennestra, Medea.

Con questo Seneca intende dimostrare come il tradimento, possibile conseguenza dell'amore, porti fuori dal "normale pensare di donna", e quindi la passione erotica possa facilmente portare all'ira omicida.

La ripetuta suggestione che la passione può operare a diversi livelli della coscienza, oltre ad essere un forte motivo antiaristotelico, è un tipico motivo senecano, frequente nell'intera sua produzione.

Medea, come un vero eroe stoico, dà grosso valore al controllo e normalmente compie ogni azione con autocontrollo, ma al contempo è una creatura che ama, e dunque, secondo lo stoicismo "*any person who loves is opening in the walls of the self a hole through the world may penetrate*".⁸⁰

La sua condanna è anteriore alla stessa azione drammatica: sulla scena essa non fa che rendere espliciti il furore di una natura selvaggia e la crudeltà di un essere legato alle oscure potenze del male.

La sua esistenza è una trama di delitti consapevoli rivendicati con spavalda freddezza; per vendicarsi di Giasone essa non fa che procedere sulla strada già segnata

⁸⁰ cf. Martha C. Nussbaum, 1997, p.231.

lamentando, alla fine, come due figli siano troppo pochi per soddisfare il suo odio e la sua sete di vendetta.⁸¹

A differenza del coro di Euripide, quello di Seneca non è compassionevole di Medea: attraverso esso emerge la voce stoica che consiglia al pubblico ed al lettore l'estirpazione della passione, il contenimento dell'ardire, una vita in cui ci si accasa con la propria virtù, non oltrepassando i limiti della natura.

Per persuadere ancor più il lettore che la sua argomentazione è corretta, Seneca descrive al lettore e mostra al pubblico un Giasone più affascinante che in Euripide, insistendo più volte sul suo sentito amore per i figli, conferendogli dunque umanità. Come ha arguito la critica, Giasone è la figura in cui si identifica il lettore ed il pubblico. Egli possiede due aspetti: mostra sensibilità e moralità prima di tradire Medea, e al contempo è un eroe valoroso e audace. Con questi aspetti conquista la simpatia del lettore e del pubblico, e lo convince del fatto che la sua natura morale si adatti perfettamente alla sua statura eroica.⁸²

Come è già stato rilevato dalla critica, l'epitalamio cantato dal coro ai vv 56-115 che segue il monologo di Medea, è completamente assente nella tragedia di Euripide, che invece comincia a matrimonio già avvenuto.

Ciò che è spontaneo chiedersi è come mai Seneca, dopo aver concitatamente fatto iniziare la tragedia con l'azione in corso, eliminando ogni preliminare o particolare superfluo, rallenta poi l'azione con un lungo ed apparentemente fuori luogo canto epitalamico.

Ragionando e tenendo d'occhio tutta l'opera, si può tuttavia dedurre che questo canto epitalamico svolge in realtà una funzione antifrastica al monologo di Medea.⁸³

Al di là dell'equivalenza volumetrica, tra le due parti si intrecciano svariati elementi antitetici che le legano in maniera indissolubile, ma il collegamento più forte consiste nelle strutture stilistiche che classificano tanto il monologo di Medea di Euripide quanto il primo coro di Seneca come preghiere.

Dunque l'effetto della presentazione di Medea già in preda al *furor* appare chiaro: il reale prologo della tragedia è il drammatico scontro tra due logiche, due radicali atteggiamenti psicologici ed esistenziali: quello della volontà di male, di morte e di vendetta personificato da Medea ed espresso nel monologo e quello della volontà di bene, di vita e di gioia espresso nell'*epithalamion* cantato dal coro.

⁸¹ cf. L. Lanza, 1997, p.96.

⁸² cf. M. C. Nussbaum, 1997, p.230.

⁸³ cf. G.G. Biondi, 1984, p.25.

Il fatto che Seneca abbia volontariamente eliminato quello che in Euripide corrispondeva al prologo, che abbia trasformato il monologo iniziale di Medea in preghiera, per quanto negativa, e che ad essa abbia giustapposto *l'epithalamion* del coro insolitamente carico di buoni sentimenti, tutto questo sta a intendere un significato filosofico completamente nuovo dell'opera rispetto al modello euripideo: il fulcro della tragedia sta nell'antitesi tra bene e male, che regola e condiziona le vite degli esseri umani.

L'irruenza della passione che travolge interlocutori e cose viene contrastata dal secondo coro, una sorta di "intervallo tematico"⁸⁴, in cui si descrive il *nefas* argonautico. Esso ha la responsabilità di aver infranto i *foedera mundi* con l'ardire della sua impresa.

Ciò che il lettore o il pubblico non si aspetta è che questo secondo coro, che denuncia la violazione compiuta dagli argonauti delle leggi più profonde della natura e del cosmo nel suo aspetto irreversibile, denuncia anche la colpa sacrilega di Giasone, dopo che è stato presentato dallo stesso coro come *vir bonus e pius* con Medea.

Questo coro, come si accennava poco fa, costituisce di fatto un'interruzione dell'azione drammatica, soprattutto dal punto di vista del dilagare del *furor* di Medea, cui Seneca aveva finora contrapposto tutto il primo coro, la figura della nutrice e Creonte.

E' un aspetto di una certa importanza il fatto che mentre nella tragedia euripidea l'evento argonautico è legato all'azione, per bocca della nutrice, come causa "fattuale"⁸⁵ dei mali presenti di Medea, in Seneca esso, per opera del coro, viene collegato con l'azione quale causa ontologica dei mali imminenti di Giasone.⁸⁶

Significativo inoltre il fatto che la denuncia della colpa argonautica cominci proprio nel momento in cui Medea, avendo ottenuto da Creonte il permesso di sostare un giorno in più a Corinto, può dare inizio al suo progetto di vendetta.

SDoppiando il personaggio di Giasone in innocente con Medea e colpevole con la natura-divinità, Seneca pone le basi per una teoresi di ciò che sta accadendo sulla scena. In quest'uomo contemporaneamente innocente e colpevole si può cogliere l'emblema dell'uomo senecano, sempre capace di male anche quando pratica il bene, ma capace di bene quand'anche abbia commesso il peggiore dei mali.

Così il secondo coro ha la funzione non solo di sciogliere la tensione che, fin dal prologo, caratterizza la *Medea* di Seneca rispetto a quella di Euripide, ma, soprattutto,

⁸⁴ cf. G.G. Biondi, 1984, p.44.

⁸⁵ cf. G.G. Biondi, 1984, p.47.

⁸⁶ cf. G.G. Biondi, 1984, p.49.

ripristina la coordinata della profondità, quella prospettiva che la tragedia senecana sembrava avere perso.

L'azione che sta per svolgersi sulla scena è mossa dal *furor* di Medea e dalla nemesi divina: la mostruosa vendetta che è in procinto di compiersi viene configurata come contrappasso del mostruoso misfatto che Giasone ha compiuto contro gli dei.

Nel terzo coro, ai vv 607 e ss, viene descritta la misera fine degli Argonauti, colpevoli di aver violato i diritti del mare, e in genere i *foedera mundi*.

Da Omero in poi, nella produzione letteraria greca, è senza mezzi termini topica la condanna della navigazione, ma è molto meno comune la motivazione della condanna e non esiste alcun riferimento negativo all'impresa di Argo.⁸⁷

Per trasformare in vera e propria condanna la spedizione argonautica occorre arrivare a Ennio, nella sua versione latina dello stesso prologo euripideo: in questo caso il viaggio di Argo viene condannato in sé e non solo in relazione a Medea.

La fortuna e l'influenza sulle versioni successive di questo prologo è tangibile nei successivi testimonia; l'anti-mito di Argo, inaugurato da Ennio, sarà successivamente ripreso da Virgilio, Orazio, ed altri poeti augustei. E venendo al centro di interesse di questa ricerca, seguendo il ragionamento cosmologico di Seneca, il risultato del caos cosmico provocato dalla prima nave è Medea, emblema del caos etico.

Attraverso questa chiave di lettura è molto più comprensibile quanto vuole comunicare Seneca: la tragedia è interamente strutturata sull'opposizione ordine/caos, legge/violenza, natura/antinatura, e fin dal prologo si ha il sentore dell'imminente ingigantimento demoniaco della protagonista.

La madre che uccide i figli è un evento talmente grande da essere paragonato ad un deicidio, e ciò rende ancora più labile il confine tra caos cosmico e caos etico messi in scena da Seneca.

Questo ci porta a vedere esplicitamente la differenza che intercorre tra questa Medea e quella di Euripide: l'eroina greca si muove ed agisce in uno spazio che coincide con la sua psicologia, le ragioni del suo misfatto coincidono nel suo amore tradito e nella sua atroce vendetta.

L' *aitìa* della vicenda euripidea è la rottura, da parte di Giasone, del *foedus* con la sposa, in Seneca l' *aitìa* è la rottura non del *foedus* con Medea, ma dai *foedera mundi*.

Con ciò non consegue certo che nella Medea senecana manchino componenti personali ed interpersonali, anzi, i personaggi senecani posseggono un ego molto forte e Seneca è attentissimo allo studio dei movimenti passionali che animano i suoi personaggi.

⁸⁷ cf. G.G.Biondi, 1984, pp.203-205.

Medea deve cancellare la sua identità di madre; non si tratta, come in Euripide, di sospendere o dimenticare la propria maternità, ma di negarne la presenza dalla propria vita.

Essere sposa ed essere madre sono due funzioni entrambe a vantaggio dello stesso uomo, e dunque il sacrificio dei figli diventa manifestamente il suggello di una separazione che danneggia il beneficiario di quell'unione⁸⁸. Di fronte all'intransigenza di Giasone, Medea svilupperà coerentemente questo tentativo di negare la sua stessa funzione materna.

Questa tragedia, come le altre di Seneca, è opera fortemente ethocentrica proprio perché in essa primeggia la dimensione etica; tuttavia, alla vendetta dell'eroina si aggiunge la vendetta del cosmo, che usa la mano e la psiche di Medea, capaci di violare le leggi più profonde della natura umana, come addirittura la maternità, per punire colui che ha violato le leggi più profonde della natura fisica.

In questo caso Seneca, filosofo etico, diviene per l'occasione filosofo teoretico per questa sua capacità di inserire le vicende esistenziali dei suoi personaggi in una cornice di grande respiro cosmico, creando dunque un nesso molto stretto tra leggi cosmiche e leggi etiche.

La *Medea* senecana si configura dunque rispetto a quella greca come una tragedia teologica, coniugando con accenti quasi eschilei, il discorso etico (il caos morale di Medea) con quello cosmico (il caos prodotto dal *nefas* argonautico).

Contrariamente a Euripide che, in polemica anti-aristocratica, lacerando la coscienza tra passione e ragione, propugnava pessimisticamente un intellettualismo della coscienza ma una lacerazione dell'etica, Seneca crede che l'uomo possa riscattarsi dalla morsa del male: anche se alla deriva della ragione, anche se alla deriva della *virtus*, anche se alla deriva della *voluntas*, purché non alla deriva della *humanitas*.

L'apparizione finale di Medea sul carro del Sole, che in Euripide chiudeva maestosamente la tragedia, viene in Seneca abolita.

L'eroina sale sul tetto della sua casa con un figlio ancora vivo e il cadavere dell'altro già ucciso, e qui completa il suo misfatto. E mentre in Euripide essa fonda il

⁸⁸ E' importante sottolineare, come fanno la *Medea* di Seneca e la *Procne* di Ovidio, che la funzione di allevamento dei figli viene svolta "per qualcun altro": e che dunque la sua negazione può anche essere relativizzata come un gesto che mette in crisi i presupposti romani della concezione familiare.

L'infanticidio può così diventare uno strumento- per quanto estremo- per dissolvere matrimoni sbagliati o per punire genitori maschi che contraggono unioni sessuali sbagliate. Questo frangente trova una differenza di intenti negli infanticidi del mondo antico e quelli del mondo a noi contemporaneo: oggi, infatti, l'atteggiamento psicologico di fronte all'infanticidio appare analogo per i genitori di entrambi i sessi, mentre nel mito antico pare che questo genere di delitto si rivolgesse esclusivamente contro i padri (cf. G.Guastella, 2000, p.170. e Segal 1996, p.16).

culto dei figli uccisi, iscrivendo il suo gesto, per quanto umanamente esecrabile, in una dimensione mitico-religiosa, in Seneca si libera dei loro miseri corpi scagliandoli ai piedi di un annichilito Giasone e grida : “Tieniti i tuoi figli, padre!”.

La resistenza che il *furor* di Medea incontra, vale a dire il suo istinto materno, ha la funzione non solo di attenuare la sua demonizzazione, ma soprattutto quella di enfatizzare la passione totalizzante che la travolge.

CAPITOLO 3 – MEDEA FINO AL XX SECOLO

La storia rivisitata di Medea si svolge nel tempo, assorbendo inevitabilmente gli influssi sempre più mirati e personalizzati dei nuovi autori e delle nuove epoche.

E' un lungo cammino che va dalla *Medea* demoniaca di Seneca all'amante tradita descritta da Corneille, dall'esule infelice di Grillparzer alla straniera esclusa e perseguitata di Jean Anouilh e Corrado Alvaro. In tempi più vicini a noi, nel 1970, Pier Paolo Pasolini recupera la valenza mitica della vicenda riproponendo, sia pure in una prospettiva diversa, le ambiguità e le contraddizioni della *Medea* di Euripide. Mentre invece, alcuni decenni dopo, Christa Wolf nel suo romanzo *Medea* (1996) rovescia i termini della questione presentando una Medea innocente e senza colpe, vittima soltanto di un ordine sociale in cui prevalgono la brutalità e la ferocia maschili.

E questi sono solo alcuni più notevoli esempi delle diverse rielaborazioni del mito di Medea dall'antichità ai giorni nostri.

3.1 Medea e Shakespeare

Nella letteratura medievale Medea svolge essenzialmente il ruolo di donna abbandonata⁸⁹, mentre le versioni rinascimentali la dipingono la sua furia disumana come una rinascita imperiosa del genere tragico. Anche quando non ci troviamo di fronte ad un'opera esplicitamente incentrata sulla principessa-maga della Colchide, non mancano i riferimenti ad essa: buona parte della critica si è trovata concorde nel paragonare la *Medea* senecana al *Macbeth* shakespeariano.⁹⁰

Shakespeare (1564-1616) riprende la complessa protagonista della tragedia senecana, la cui climax, è incentrata sull'omicidio dei figli e la sua terribile discesa verso il male, fornendole una controparte alla sua altezza (lo stesso *Macbeth*)⁹¹. Inoltre, nella

⁸⁹ Nel Medioevo il mito degli Argonauti dà il nome a un importante ordine cavalleresco (Vello d'oro) fondato da Filippo Il Buono nel 1430. Gli Argonauti apparivano infatti come un gruppo di guerrieri portatori di un ideale cavalleresco ed il loro viaggio era visto come una ricerca cavalleresca. Il richiamo alle crociate era palese: il Vello rappresentava Gerusalemme, che bisognava liberare dagli infedeli, rappresentati dal drago.

In questo contesto, il contributo di Medea alla conquista del vello era completamente sottaciuto, e, anzi, il suo ruolo era definito quasi come fastidioso nei confronti degli Argonauti, in particolare di Giasone.

L'abbandono da parte sua, di conseguenza, era valutato come un fatto giusto e naturale.

⁹⁰ Cf. Robert S. Miola, 1988, pp. 92-109.

⁹¹ "Medea e Lady Macbeth sono gli unici due personaggi, estremi ma al contempo reali, in grado di sradicare da loro stesse il concetto di maternità che sarebbe loro proprio"(tratto da una conferenza tenuta il

vasta produzione shakespeariana, Medea è un ottimo esempio di personalità di potenti e tiranni: sono evidenti, ad una accurata lettura, i suoi caratteri in *Riccardo III* o nel *Sogno di una notte di mezza estate*. Inga Ewbank ha individuato alcuni momenti chiave emozionali di Medea, collegati tematicamente o per immagini a Shakespeare: per esempio trova evidente il collegamento tra l'invocazione iniziale di Medea all'inizio della tragedia senecana e il monologo di Lady Macbeth "*Come, you spirits that tend on mortal thoughts, unsex me here, and fill me, from the crown to the toe, top-full of direst cruelty!*"⁹², ponendo l'argomentazione non tanto su un'eco verbale quanto su una serie di associazioni di figure ed idee. Attraverso queste analogie, la Ewbank riconosce in entrambi i casi la struttura di un rituale di incantamento, il processo attraverso cui la protagonista diventa strega o assassina dei suoi stessi figli, con tutta la crudeltà che questo cambiamento richiede.

Sia Medea che Lady Macbeth si alleano a forze soprannaturali, e compiono il gesto più innaturale possibile, nel comune obiettivo di raggiungere il male assoluto: l'infanticidio. Proseguendo col paragone, si possono riscontrare direttamente proporzionali la crescita spirituale demoniaca della Medea di Seneca e la degradazione morale di Lady Macbeth con lo svolgersi dei fatti. Intensificando la sua furia via via che accadono gli eventi, la Medea senecana diviene eroina soprannaturale, al punto da compiere una spettacolare uscita di scena su un carro trainato da draghi alati mentre proclama la sua rinascita. Al termine della narrazione, ella non ha trasformato solo sé stessa, ma anche il mondo che la circonda.

Al contrario Lady Macbeth è, fin dall'inizio del dramma, vincolata da evidenti limiti umani e soggetta alle inevitabili conseguenze dell'agire umano; ella tenta con tutte le sue forze di superare questi limiti, anche invocando gli spiriti, ma non è in grado di farlo.

A ulteriore riprova di ciò, mentre in Seneca l'invocazione di Medea è una parte del rituale che Medea mette in atto per produrre le pozioni magiche con cui ucciderà Creonte e sua figlia, azione che notifica i suoi poteri maligni, nella scena corrispondente nel *Macbeth*, quella in cui le streghe preparano le loro pozioni infernali, Lady Macbeth non è neppure presente. Così facendo Shakespeare ha realizzato un trasferimento di ruoli, spostando l'aspetto soprannaturale dalla protagonista ad altri personaggi secondari, per quanto importanti nell'economia del dramma. In questo modo viene negato il processo di

21/2/2002 presso il Foyer del Teatro delle Passioni di Modena da L. Scarlini, "La madre cattiva. Modelli di Medea tra mito e storia").

⁹² cf. *Macbeth*, vv.40-43.

trascendenza di Lady Macbeth: essa rimane profondamente umana fino alla fine, soggetta piuttosto a forze soprannaturali che vanno al di là del suo controllo.

Per concludere il paragone, non è da sottovalutare neppure l'aspetto linguistico delle due opere: in entrambe, infatti, le protagoniste si esprimono con verbi indicanti azione, esprimendo così l'idea dell'azione concreta del delitto, Medea con "*facio*", Lady Macbeth con "*to do*".

3.2 Calderon de la Barca e Pierre Corneille

In epoca successiva, se da un lato *Il divino Giasone* (1634) di Pedro Calderón de la Barca fa dell'eroe una figura allegorica del bene, che si contrappone giustamente a Medea, simbolo dell'idolatria e del furore passionale, *La conquista del Vello d'oro* (1660) di Pierre Corneille intreccia intorno alla principessa della Colchide un complesso gioco di peripezie, in mezzo alla quale si muove una "Medea ingombrante e funesta"⁹³.

La tragedia, che ha per modello la *Medea* di Seneca⁹⁴, se ne discosta tuttavia profondamente soprattutto per il rilievo che, come per Calderón de la Barca, assume il personaggio di Giasone, secondario nel testo latino. Medea, già nelle vicende precedenti alla tragedia vera e propria, era pienamente consapevole di non essere veramente amata da lui, che le preferiva la regina Ipsipile, ma possedendo lei il Vello da lui ambito, lo aveva posto di fronte ad una scelta tra l'amore e la gloria: o avrebbe dovuto rinunciare al Vello per amore di Ipsipile, o avrebbe dovuto ucciderla per impadronirsene. Dilaniato da questa scelta, Giasone si era ritirato sconsolato sulla sua nave, ed a quel punto medea aveva deciso di fargli dono del vello: per amore aveva rinunciato al suo ideale eroico.

In Medea tratti euripidei e senecani si assommano conferendole, in un contesto così diverso, tratti artificiosi fino all'assurdo e al grottesco. Nei suoi monologhi e nei dialoghi essa ripete antichi moduli, sembra così che essa provenga davvero da un altro mondo e che parli una lingua che nessuno intende. Quanto ai figli, essi non rappresentano più il nodo dell'azione tragica: nello scontro tra passioni diverse -l'amore/odio per Giasone, l'amore improvviso di Giasone per Creusa – essi rimangono emarginati prima, e poi schiacciati. Medea li rifiuta perché figli di Giasone, Giasone li respinge perché strumenti, per quanto inconsapevoli, di morte per Creusa. La loro uccisione è sempre un

⁹³ Questa sua prima tragedia è incerta tra lo spettacoloso, il favoloso ed il vero dramma intimo, a cui Corneille giungerà successivamente con il *Cid*.

⁹⁴ Tra le opere musicali che si riallacciano alla rielaborazione del drama senecano da parte di Corneille è sicuramente da citare quella di M.A. Charpentier (libretto di T. Corbeille, 1693, Parigi).

atto di lucida crudeltà, ma questa volta, se è Medea a compiere materialmente il gesto, anche Giasone inconsciamente vi collabora.

La tragedia riscosse grande successo presso i contemporanei, successo comprensibile se si pensa a quanto il XVII secolo fu attirato dal soprannaturale e dal meraviglioso-magico: la Medea di Corneille è, infatti, sopra ogni altra cosa, maga. Nel secolo successivo il compositore Luigi Cherubini si basò sul testo di Corneille per realizzare la sua *Medea* (1797), opera lirica in tre atti.

3.3 Franz Grillparzer

Più tardi il romanticismo ottocentesco si impadronisce della figura di Medea per farne un essere violento ed appassionato, vittima della Nemese: ne è significativa testimonianza *Il Vello d'oro* di Franz Grillparzer, il drammaturgo classico dell'Austria asburgica che non amava l'idea della conquista e dell'avventura in quanto gli sembrava potesse minare il precario equilibrio dell'impero.⁹⁵

L'opera aveva come precedenti nel medesimo contesto storico-culturale ben altre due opere dedicate al medesimo personaggio da Friedrich Maximilian Klinger: *Medea a Corinto* (1786), e *Medea nel Caucaso* (1790), che introduce una Medea che non riesce ad adattarsi alla normale vita civile e ripensa con nostalgia alla Colchide, è pentita dei suoi crimini e vittima, alla fine, della sua stessa conversione.

La grandezza poetica di Grillparzer nasce dall'incontro tra compostezza classica, fondata sul senso di oggettività del mondo, e labilità psicologica personale.

Nella trilogia (*L'Ospite* del 1818, *Gli Argonauti* del 1819 e *Medea* del 1820) l'autore, con propositi estremamente ambiziosi, si rifà al mito di Frisso per sottolineare, da un lato, l'influsso funesto che il Vello esercita incontrastabilmente verso chi lo ruba, e per tracciare, d'altro lato, le linee di una completa trasformazione ed evoluzione, sentimentale e psicologica, della figura di Medea.

Infatti, nel primo dramma essa è “una fanciulla selvatica, ingenua ed entusiasta, amante della natura e della caccia, ignara dell'amore e sprezzante verso gli uomini”⁹⁶; un'Artemide della Colchide, che coltiva sentimenti di lealtà, di misura e giustizia. Come figlia di Ecate ha la capacità di manipolare erbe e fabbricare filtri e veleni pericolosi, ma questi poteri soprannaturali non sono mai diretti verso il male: a malincuore infatti essa si piega al volere del padre Eeta che invece se ne serve per eliminare i propri nemici.

⁹⁵ Cf. M.Longo, 1994, p.33.

⁹⁶ cf. L.Lanza, 1997, p.93.

L'uccisione, a tradimento, di Frisso, l'ospite del titolo, il portatore del Vello, scatena in Medea una reazione profonda che cambia la sua vita.

Ne *Gli Argonauti* è una donna completamente diversa che, irrimediabilmente segnata dalla morte di Frisso, “ si è votata alla sua seconda natura di fattucchiera, maga e regina delle ombre”⁹⁷. Intenta alle sue alchimie vive in solitudine in una torre diroccata, e questa è l'atmosfera sinistra in cui sorge il suo smisurato amore per Giasone, giunto in Colchide per recuperare il Vello d'oro.

E' un amore che fiorisce al primo sguardo e viene vissuto come una forza irresistibile, ma anche temibile; un potere ignoto a cui Medea si oppone tenacemente e a lungo prima di cedere e fuggire abbandonando e tradendo patria e famiglia.

Nel terzo dramma, infine, la trasformazione è imprevedibile e totale: la donna della Colchide “vuole spogliarsi di tutti i suoi requisiti, della sua personalità, vuole farsi completamente greca per stornare definitivamente da sé l'aura malefica che la circonda dal suo arrivo in Grecia e che ha contaminato anche Giasone, mutando i suoi sentimenti ed i suoi pensieri”⁹⁸.

Per fare questo seppellisce, metaforicamente e materialmente, tutto ciò che la lega al passato: gli abiti stranieri, le insegne che la qualificano come strega, lo stesso Vello che sempre l'accompagna ma che dal tempo dell'assassinio di Frisso è per lei diventato emblema di rovina e di morte”⁹⁹.

Lei e Giasone avevano riparato a Corinto in fuga da Iolco, dove avevano difeso il Vello dall'avidità di Pelia, morto poco dopo in circostanze misteriose.

Già nel corso del viaggio verso Corinto, tuttavia, Medea era imbruttita agli occhi di Giasone, per il quale a poco a poco era riaffiorato il proprio modello culturale di donna, la bellezza greca composta e armoniosa. Partito da eroe, nel corso del viaggio di ritorno dalla conquista del Vello, egli diviene perdente in quanto al fianco di una barbara, per di più assassina. Non appena gli si prospetta la possibilità di restituire dignità alla sua esistenza al fianco di Creusa, non conosce pietà, in un crescendo che va dal fastidio iniziale ad un odio manifesto.

Uno dei principali propositi di Grillparzer è quello di sottolineare le differenze tra la selvaggia Colchide, a cui assimila il mondo romantico, e la civilizzata Grecia, a cui assimila il mondo classico. Il motivo fondante dell'opera è il tentativo di Medea di inserirsi nel modo greco, e il fallimento di tale sincero sforzo porta ad una pessimistica

⁹⁷ cf. L.Lanza, 1997, p.94.

⁹⁸ cf. L.Lanza, 1997, p.95.

⁹⁹ cf. M.G.Ciani, 1999, p.18.

riflessione sull'incontro e l'integrazione tra civiltà diverse, e su come sia difficile per uno straniero cessare veramente di esserlo per gli altri.

La diversità di Medea è accentuata dall'aspetto fisico, a cui per la prima volta viene fatto esplicito riferimento. Alla ripugnanza che la sua vista provoca in Creonte e Creusa, si aggiunge l'insofferenza di Giasone, appena velata da una vaga pietà ma pronta a scatenarsi nell'odio. In questa atmosfera di diffidenza, di rifiuto e abbandono, Medea appare debole, umiliata, inerte. Più che la tragedia dell'eroe, travolto dal fato e dalla colpa, Grillparzer ha rappresentato quella del debole, travolto soprattutto dalla propria stessa fragilità e impotenza.

Gli eventi che provocano la reazione estrema di Medea si susseguono in un eccesso insopportabile, tale da giustificare la sua violenta ribellione: la decisione di Creonte di scacciarla e di far sposare subito Giasone e Creusa, gli insulti di Giasone, cui essa si rivolge per chiedere giustizia; il rifiuto dei figli che la respingono e scelgono Creusa come madre. Medea raggiunge il limite della tollerabilità, e "qualcosa di orrendo"¹⁰⁰ su sua stessa ammissione prende forma in lei. "Qualcosa di orrendo" come in Euripide: l'uccisione dei figli.

Rispetto alla fuga sul carro trainato da draghi alati, Grillparzer preferisce far incontrare realmente un'ultima volta Medea e Giasone, mettendo in scena il contrasto tra un Giasone disperato ed annichilito e una Medea nel finale improvvisamente forte e maestosa, avvolta nel Vello d'oro che il rogo del castello le ha restituito intatto, consapevole che solo continuando a vivere potrà espiare l'atroce crimine commesso.

La *Medea* di Grillparzer è una vicenda archetipica, mitica, universale ed al contempo un moderno dramma coniugale, espresso con un linguaggio drammatico alto ed al tempo stesso quotidiano. Essa non ha un'indole malvagia. Non è responsabile della morte di Apsirto, si dichiara estranea a quella di Pelia. Vuole disfarsi dei suoi poteri magici, rinnega il passato. Ma la sua esistenza appare legata al Vello d'oro e quindi alla maledizione che esso porta con sé. Seppellendolo, essa tenta invano di sottrarsi al suo funesto dominio, ma il potere malefico dell'oggetto si rivela più forte del previsto. Quando il Vello viene ritrovato, Medea si arrende al destino e a Creusa invia, insieme al veleno, anche il Vello, simbolo di una necessità ineluttabile.

L'uccisione dei figli, però, non è un atto necessario; la potenza oscura dei malefici non incide sul gesto, e nemmeno il timore, espresso *in extremis*, che i figli abbiano a patire, che debbano vivere come lei, maltollerati e reietti. In quel gesto, puramente "umano"¹⁰¹, c'è già tutto il peso della colpa e la necessità dell'espiazione.

¹⁰⁰ cf. M.G. Ciani, 1999, p.18.

¹⁰¹ cf. M.G. Ciani, 1999, p.19.

Il dramma di Grillparzer non si chiude infatti con l'infanticidio. La vicenda ha un'appendice nuova e insolita nel quinto atto, dove Giasone e Medea, esuli e raminghi, si incontrano per l'ultima volta. Mentre Giasone si abbandona alla disperazione, le parole conclusive spettano a lei, che si accinge, concludendo degnamente la trilogia, a riportare il Vello a Delfi, "restituendo così al dio oscuro ciò che è suo"¹⁰², e a iniziare un solitario cammino di espiazione. Nel salutare colui che ancora considera il suo sposo, Medea lo esorta alla sopportazione perché, se l'antico sogno di felicità e di gloria è per sempre svanito, il dolore è appena cominciato. Dolore, espiazione e quindi pentimento e rimorso, ma nel finale forse anche riscatto e perdono.

Il personaggio di Medea rientra così nei canoni della visione romantica, per eccellenza antitragica e contraria alla concezione del male senza rimedio: dall'orlo dell'abisso Medea si ritrae per iniziare, nell'infelicità, un cammino di speranza.

A conclusione dell'opera è facile notare come sia proprio Medea, la barbara, che pur nel tremendo furore conserva l'amore autentico e genuino. Giasone è invece il prototipo della vanità maschile, che si cura della propria immagine e ad essa tutto sacrifica, con infantile ed inconsapevole cinismo; pavido ed egocentrico, è incapace sia della fermezza sia del profondo dolore di Medea. La greicità rappresentata da Giasone secondo Grillparzer non è solo armonia classica ma anche assoluta malafede.¹⁰³

Con il XX secolo l'antico mito subisce tutta una serie di rielaborazioni e rivisitazioni: fin dal primo incontro tra la psicanalisi e la greicità, il Novecento ha cercato nel mito greco lo specchio delle sue tensioni e le sue crisi.

Il modello di base è quello di una donna tradita che soffre e per vendicarsi infligge sofferenza a chi l'ha tradita, guadagna nel furore del suo gesto l'immortalità e diviene un mito vivente. Naturalmente ogni autore ha fornito a questo modello connotazioni diverse, talvolta stravolgendolo.

3.4 Hans Henri Jahn e Robinson Jeffers

Hans Henry Jahn (1894-1959), autore espressionista tedesco, fautore di un teatro di eccezionale violenza iconoclasta, caratterizzò Medea nella sua diversità ed

¹⁰² cf. M.G. Ciani, 1999, p.19.

¹⁰³ M. Longo, 1994, p.62.

emarginazione scrivendo nel 1926 una *Medea* di colore¹⁰⁴, prefigurando in questo modo la critica della società che avrebbero poi approfondito Brecht e Müller.

Circa un decennio dopo, nel 1937, l'americano Robinson Jeffers (1887-1962) tradusse l'antico dramma in una moderna *Medea* ambientata in un'Indocina invasa dai colonizzatori guidati da Giasone, scritta *ad hoc* per l'attrice Judith Anderson.

Sempre negli Stati Uniti, nello stesso anno, la problematica sociale risulta ancora più marcata: nel dramma *The Wingless Victory* di Maxwell Anderson, sempre di ambientazione contemporanea, il vero motore dell'intreccio è l'odio razzista che circonda Nathaniel, la figura che corrisponde a Giasone, insolitamente positiva; alla fine egli torna pentito da Medea (che anche in questo caso è una principessa orientale), in tempo però solo per lasciare l'America insieme ai cadaveri dei figli e della novella moglie.

3.5 Jean Anouilh

In Francia Jean Anouilh (1910-1987) incentra la sua *Médée* (1946)¹⁰⁵ sullo scontro tra la protagonista e Giasone, “un uomo ed una donna uniti da una passione maledetta e divisi dall'eccesso della passione stessa, degenerata ormai in un rapporto di amore-odio che solo un gesto estremo può risolvere”¹⁰⁶.

Gli eccessi già preesistenti nel carattere di Medea vengono in questa versione ulteriormente accentuati: in questo caso, infatti, dopo aver ucciso Creonte e la principessa, l'eroina della Colchide uccide sé stessa insieme ai figli, come azione polemica nei confronti di Giasone, buttandosi nel fuoco come emblema della passione che la divora. L'amore passionale che caratterizza il personaggio si trasforma repentinamente ed ineluttabilmente in odio assoluto.

Giasone, emblema dell'uomo greco, incarna un desiderio di ordine e pace e lo traduce nella scelta di un nuovo, legittimo legame. Medea “la barbara” rappresenta ancora una volta la trasgressione, la negazione, il disordine, e lo esemplifica nella violenza della sua reazione. Quindi per lei non c'è, non ci può essere pietà, nonostante la sua sventura.

¹⁰⁴ Una Medea nera si trova anche nel recente romanzo di Philippe Everett *For her dark skin*, che rilegge l'intero mito argonautico.

¹⁰⁵ Il testo di Anouilh fu utilizzato anche, nel 1960, come libretto musicale per il compositore A.Kováč.

¹⁰⁶ cf. L.Lanza, 1997, p.95.

3.6 Corrado Alvaro

In Italia *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro (1895-1956) del 1949, tragedia in due tempi scritta su commissione dell'attrice russa Tatiana Pavlova, produce sulla scena una *Medea* che non ha più nulla dell'antica maga e donna malefica dai poteri soprannaturali. Medea è qui semplicemente una straniera, malvista da tutti e sospetta, perseguitata per odio razziale. Essa non tesse trame di morte: i doni che invia a Creusa non sono avvelenati, è la diffidenza di Creonte e il sospetto della sua gente a trasformarli in atto d'accusa.

Di qui nasce la sommossa contro i figli della straniera, portatori dei doni -una scena simile a quella ideata da Anouilh¹⁰⁷- e Medea prende la decisione, improvvisa quanto drastica, di uccidere i propri figli per sottrarli alla furia della folla.

La violenza irrazionale che si scatena contro le vittime innocenti fa un'altra vittima, essa pure innocente: Creusa precipita (o si getta) dall'alto della torre dove era salita, inorridita allo spettacolo della folla di Corinto che assale la casa di Medea.

Le premesse del mito greco sono dunque completamente trasformate: il gesto di Medea è paradossalmente un gesto di salvezza, un gesto di "umanità"¹⁰⁸.

L'intento appare chiaro ed evidente: rimuovere la colpa da Medea per riversarla sui Corinzi, i quali diventano simbolo del pregiudizio e dell'intolleranza portata al limite estremo. Di conseguenza lo stesso personaggio umanizzato perde molto della sua "terribilità arcaica"¹⁰⁹. Medea è la tipica vittima del passaggio da una civiltà alla successiva, vale a dire dalla società patriarcale ed eroica a quella integralmente politica, interamente fondata su concetti e strutture politiche. Il contrasto, l'antitesi che Euripide aveva strutturalmente utilizzato, diventa elemento portante della favola moderna che, dopo la svolta epocale della seconda guerra mondiale, rivisita il dramma di Medea soprattutto come quello della donna "diversa" per razza, educazione, costumi.¹¹⁰

¹⁰⁷ Alvaro conosceva la *Medea* di Anouilh, pur non mostrandosene entusiasta: "Gli anni scorsi, Medea fu in grande voga; ci fu quella scritta da Anouilh scritta alla maniera francese come un fatto marginale ed intellettuale sul mito greco" (C. Alvaro, 1949, p. 115).

¹⁰⁸ Cf. L. Lanza, 1997, p.96.

¹⁰⁹ Cf. M.G. Ciani, 2003, p.18.

¹¹⁰ In un'intervista rilasciata nello stesso 1949, Alvaro dichiara: "Medea mi è parsa un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale, e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi di profughi. Secondo me, ella uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame: estingue il seme di una maledizione sociale e razziale, li uccide in qualche modo per salvarli, in un disperato slancio di amore materno".

Anche Giasone è rappresentato come personaggio moderno, spinto dalla sua stessa ambizione a liquidare il suo passato eroico per assumere un nuovo ruolo politico; quasi un precocissimo esempio di trasformismo.¹¹¹

Abbiamo visto come Grillparzer moduli fin dall'inizio, fin dai tempi della Colchide, una Medea psicologicamente vulnerabile, quasi "predisposta al fallimento e all'infelicità"¹¹², un personaggio coerente nella sua patetica evoluzione verso la sconfitta e la colpa. In quest'ottica egli riesce nell'intento di alleggerire Medea del suo passato e delle relative colpe, restituendole per così dire una nuova innocenza.

Alvaro affronta la questione in maniera completamente differente, aderendo sotto questo aspetto più che Grillparzer al modello euripideo. Egli non cancella e neppure ridimensiona le antiche colpe dell'eroina: l'uccisione di Apsirto e quella indiretta di Pelia, che vengono attribuite alla violenza totalizzante della passione per Giasone. Ma il suo gesto ultimo ed estremo è visto invece come non interamente dipendente da lei, ma piuttosto conseguenza dell'odio razziale e dell'intolleranza umana. Sono significative, a questo proposito, la terza e la quarta scena del secondo tempo, nelle quali Alvaro recupera una scena del dramma euripideo –quella dell'incontro tra Medea ed il re di Atene Egeo– già criticata da Aristotele nella *Poetica* e variamente discussa e fraintesa nelle versioni successive e dalla critica. L'apparente incongruenza dell'apparizione di Egeo nella tragedia di Euripide può essere giustificata in vari modi, tra i quali resta dominante l'intento di celebrare Atene e la sua ospitalità, famosa in tutta la Grecia in antichità. In Alvaro, anche se c'è in comune con Euripide la scena dell'incontro, si riscontra una profonda differenza nell'atteggiamento di Egeo: in questo caso nega a Medea protezione ed ospitalità.

Questa scelta letteraria rappresenta un preciso segnale di quel rovesciamento di prospettiva che chiude a Medea ogni via di scampo. Il destino di Medea nella versione di Alvaro si rivela al pubblico ed al lettore fin dalla scena in cui i figli portano alla nuova sposa del padre i doni nuziali inviati da Medea: la corona ed il velo splendenti d'oro. L'intenzione appare benevola, l'ansia materna di preservare almeno i figli da una vita di peregrinazioni ed esilio. Ma la prevenzione di Creonte nei confronti della "strega" scatena il dramma. Il sospetto si trasforma subito in aperta accusa e l'ira del popolo divampa contro i figli della strega. A questo punto, di fronte alla sicura prospettiva dell'uccisione dei suoi figli da parte del popolo inferocito, Medea preferisce dare da sé la morte alle sue creature. Di fatto decide questo non avendo altra via d'uscita, come male

¹¹¹ Già in Euripide Giasone è rappresentato in un certo senso come personaggio moderno: nel corso della tragedia infatti emergono maggiormente le caratteristiche eroiche di Medea piuttosto che le sue.

¹¹² Cf. L.Lanza, 1997, p.20.

minore. La stessa violenza della folla travolge anche Creusa, che non tollerando la visione del popolo impazzito, si uccide gettandosi dall'alto del palazzo paterno.

Un' ulteriore caratteristica comune alla versione euripidea, infine, consiste nel fatto che i figli di Medea non hanno nome pur rivestendo un ruolo estremamente importante nell'economia della tragedia. Questo sta sicuramente a rimarcare la loro condizione di vittime innocenti, ed in particolare Alvaro, forte di un' esperienza storica più lunga, pone al lettore ed al pubblico un inquietante interrogativo: dal momento che tra le vicende umane gli innocenti sono destinati a essere sacrificati, allora tra il Caucaso delle barbarie e l'Ellade della razionalità (dove si svolge l'azione), dove si trova veramente la giustizia?

3.7 Franca Rame

Nel corso degli anni '70¹¹³, in particolare nel 1977, l'autrice- attrice Franca Rame (nata nel 1929) scrive un monologo di Medea che presenta all'interno di uno spettacolo rivolto alle donne, *Tutti casa, letto e chiesa*. Lo spettacolo, fino a quel punto decisamente brillante e che provocava continuamente la risata nel pubblico, col monologo di Medea subiva un brusco stop alla leggerezza ed alla comicità in favore di una sensazione di inquietudine e di pathos.

La Medea della Rame è una femminista che massakra i figli non per amore del proprio uomo ma perché li ritiene causa della propria schiavitù, il legame che la società le ha imposto per mortificare la sua personalità di donna, arriva a definirli "come basto di legno duro alla vacca... per meglio poterci montare". Il monologo, in dialetto rinascimentale umbro-toscano, come le altre parti dello spettacolo è in esplicita chiave grottesca, "l'unica possibile per affrontare un problema così grave e complesso come è quello della condizione femminile"¹¹⁴ secondo la stessa Franca Rame.

¹¹³ Qualche anno prima (nel 1967) la musica si era riappropriata del personaggio con l'opera musicale Medea di Yannis Xenakis, su libretto di Jean Vauthier, rappresentata con la regia di Jorge Lavelli al Festival de Royan .

¹¹⁴ Cf.intervista a F. Rame di G. Servadio, 15 marzo 1977, La Stampa.

3.8 Heiner Müller

Una versione teatrale assolutamente anomala del mito di Medea è costituita da *Riva abbandonata. Materiale per Medea. Paesaggio con Argonauti* (1983) di Heiner Müller (1929-1995), drammaturgo tedesco caratterizzato da una “poetica negativa della storia”.¹¹⁵ La ricerca di forme teatrali di tipo “aperto”, capaci quindi di generare un ampio ventaglio di scritture e riletture, di spostamenti da un testo all’altro, conduce l’autore nella sua produzione, e in particolare in *Materiale per Medea*, strutture frammentarie, non-finite, quali forme drammatiche che permettono l’interscambio spettatore/testo.

In questa prospettiva l’opera non può essere considerata conclusa in una sua forma definitiva, ma può e deve essere letta come momento di passaggio per altre scritture/riletture.

Nei confronti dei classici (siano essi Euripide come Shakespeare), Müller si comporta da predatore, è una specie di sanguisuga sempre pronta a succhiarne il sangue; in essi non trova solo una fonte di ispirazione e di idee, ma se ne serve anche per segnare uno stacco, per cambiare registro linguistico¹¹⁶, come nel caso di Medea, che in questo caso esprime al lettore la veemenza del suo discorso ed il furore attraverso una totale assenza di punteggiatura e una sconnessione logica di periodi. Talvolta l’operazione di assemblaggio è perfino resa esplicita da dirette citazioni letterarie dell’autore di riferimento.¹¹⁷

Il teatro di Müller postula la partecipazione dello spettatore alla realizzazione del lavoro, ne rivendica il ruolo attivo, lo spazio teatrale è concepito come laboratorio della fantasia sociale.

La sostanza è sempre costituita dalla riflessione storico-filosofica, a partire dalla quale il drammaturgo sviluppa un discorso di volta in volta teso alla attualizzazione, alla riletture di materiali mitologici, alla prospettiva del futuro in chiave nichilista.¹¹⁸

¹¹⁵ “Il teatro di H.Müller, il cui epicentro è costituito da una lettura *sui generis* della storia, invita lo spettatore a riflettere sul passato, presente e futuro della vecchia Europa”: E.Niccolini, 1991, p.137.

¹¹⁶ cf. E.Niccolini, 1991, p.140.

¹¹⁷ “Non sono gradita qui”, p.95.

¹¹⁸ Una parallela sperimentazione, più o meno nello stesso momento (1985), avviene in campo musicale con il libretto musicale su Medea di Tony Hamilton *L’opera di sesso della guerra*, commissionato dalla Metropolitan Opera ma tuttora da mettere in scena.

3.9 Christa Wolf

L'esito del conflitto tra il mondo arcaico ed istintuale dei Colchi e quello civile e raziocinante dei Greci, che è legato al mito di Medea fin dal dramma euripideo, vede nella tradizione sempre prevalere la "Grecia illuministica".

L'eccezione a questa tendenza è il romanzo *Medea. Voci* del 1996 di Christa Wolf (nata nel 1929), dove Medea è una donna libera e forte, che i Corinzi chiamano selvaggia perché depositaria com'è di un remoto sapere del corpo e della terra "fa di testa sua".

Rispetto al testo di Euripide, teso ad affermare la superiorità della *ratio* greca rispetto al tenebroso mondo dei barbari, il mito di Medea è stato riletto, soprattutto a partire dal Romanticismo, in funzione di un crescente interesse per la sfera del sentimento, accompagnato talvolta da un certo scetticismo nel caso della *techne* greca (come nel caso di Grillparzer), percepita come espressione di una cinica volontà di dominio. L'operazione della Wolf è però senza precedenti: l'autrice infatti scavalca il testo di Euripide ricongiungendosi a quelle versioni pre-euripidee del mito in cui Medea non figura come infanticida.

L'aspetto caratteristico del mito di Medea, l'assassinio dei figli, viene dunque originalmente e fortemente rifiutato e viene ricreata tutt'altra figura femminile: non certo un'infanticida, bensì una donna generosa e forte, sì tormentata dall'amore ma ancor più da una società intollerante come quella di Corinto che la "emargina e annienta negli affetti fino a lapidarle i figli".¹¹⁹

Una Medea del tutto superiore, dunque. E superiore proprio perché, ricca dell'originario sapere del corpo, possiede altresì un'ancestrale competenza di maga e, assieme, di miracolosa guaritrice, che le consente di addomesticare i serpenti, di sconfiggere la potenza dei tori, di infondere, con filtri fatati, sovrumano vigore agli uomini¹²⁰. Una Medea superiore, di una superiorità che le deriva dalla sua stessa *sophia*, rovesciando in tal modo tutti i parametri valutativi dei Greci, per i quali la *sophia* femminile assume una forte connotazione negativa.

Per dare coerenza storiografica alla sua opera, Christa Wolf rielabora frammenti di mito provenienti da disparate fonti pre-euripidee. Che Euripide avesse manipolato la vicenda per assolvere gli abitanti di Corinto -colpevoli di aver massacrato i figli di Medea secondo il mito originario- emerge infatti dalla storiografia antica, e pare sia giustificato dall'intenzione di presentare meglio Corinto sulla scena teatrale durante le feste di Dioniso del 431.

¹¹⁹ Cf. A. Chiarloni, 1996, p.238.

¹²⁰ cf. C. Wolf, 1996, pp.56-65.

Il merito della Wolf sta nell'aver dissepellito, dopo secoli, gli elementi della mistificazione ai danni di Medea. Per dare corpo alla sua Medea, essa utilizza una struttura a sguardi incrociati: *Voci*, che alterna in undici capitoli l'ottica dei sei personaggi, attraverso una sequenza di monologhi che sembrano ribadire la ricorrente difficoltà di una ragione discorsiva tra le diverse concezioni del mondo. La sua Medea non rappresenta l'oscuro inabissamento nell'irrazionale, al contrario essa rivendica l'archetipo della chiarezza, lo scandalo della ragione. È il suo "secondo sguardo"¹²¹ (l'intuito), che la spinge a cercare Mèrope, regina muta e sepolcrale, consorte di Creonte, fin nelle viscere della casa reale, scoprendo così il segreto murato nel sottosuolo: nel timore di perdere il trono, il re Creonte ha ucciso la loro figlia primogenita, Ifinoe. Quel regno che si pretende vessillo di gesta gloriose, è dunque invece fondato su un crimine. È proprio questa scoperta a travolgere Medea: la popolazione di Corinto reagirà prima con la diffamazione, poi, devastata dalla peste, identificherà in lei, la "donna diversa", il capro espiatorio dei suoi mali, fino a lapidarne i figli. In seguito, solo a causa della ragion di stato Medea sarà colpita dall'accusa di infanticidio.

Anche la vita in Colchide è rappresentata in maniera completamente diversa: Medea viene costretta a lasciare la sua terra natale per avere tentato una riforma politica: una delegazione da lei sostenuta si era presentata al re Eeta chiedendogli di dimettersi, ma il re per reazione aveva restaurato costumi sanguinari, aveva mantenuto con la forza il suo potere ed ucciso il figlio Apsirto, compiendo un misfatto che nell'economia del romanzo istituisce una simmetria di violenza patriarcale tra la Colchide e Corinto. Come Mèrope, anche Idia, madre di Medea, deve subire la violenza regale contro la sua persona, ed è questa stessa ferocia maschile che spinge Medea alla fuga.

Il femminismo della scrittrice, che pervade il romanzo, si evince tra l'altro da uno dei messaggi di fondo del romanzo, ossia che dal matriarcato non possano discendere pulsioni distruttive.

Viene dato invece scarso rilievo alla gelosia coniugale, motivo già sbiadito nelle versioni novecentesche: la Wolf, anzi, aggira il passaggio obbligato del compianto per la donna abbandonata dettato nel mito dal tradimento di Giasone, fornendo a Medea, tutt'altro che folle di gelosia, un secondo, rigenerante amore, nella persona inventata dello scultore cretese Oistros.

Un aspetto che accomuna le versioni del mito di Medea di Alvaro e Christa Wolf è il fatto di vedere Medea come simbolo dell'umanità innocente, vittima delle tragedie della storia o delle forze oscure che abitano dentro l'animo umano.

¹²¹ Cf. L. Lanza, 1997, p.98.

3.10 Michel Azama

Infine una versione recentissima (edita nel giugno 2004), sempre nell'ambito della rivisitazione, del mito di Medea, è la *Medea-Black* di Michel Azama (nato nel 1947), autore considerato il più rappresentativo della drammaturgia contemporanea francese.

Come per altri testi di Azama, che attingono al patrimonio e all'esperienza della nostra civiltà, le coniugano col presente, e allo stesso tempo rivelano un'efficacia drammaturgica che ben tollera le prova con qualsiasi palcoscenico, anche in *Medea-Black* non si perde di vista la condizione dell'uomo contemporaneo e le ingiustizie del mondo di oggi.

I personaggi ed i contesti sono del tutto stravolti, pur mantenendo intatta l'ossatura dell'intreccio, nonché la struttura tipica della tragedia greca, inclusa la presenza del coro qui trasformato in un *ensemble* gospel. L'azione, infatti, si svolge in una metropoli americana dei nostri giorni: Medea è una cantante di colore che si esibisce nei locali notturni, Giasone è un ambizioso commissario di polizia bianco, promesso sposo alla figlia del malvagio Creonte, sindaco della città; viene inoltre recuperata la figura del fratello di Medea, nella mitologia l'Apsirto da lei assassinato prima di fuggire dalla Colchide, nel personaggio di Dean, un giovane spacciatore, e la figura della nutrice è sdoppiata in quella degli zii di Medea, due vecchi neri, che l'hanno cresciuta.

Se già molti anni prima Jahn aveva connotato Medea come donna nera, Azama entra maggiormente nel dettaglio, contestualizzandola in maniera quasi cinematografica. Sono interessanti, gli spunti che l'autore introduce di conseguenza: quelli del razzismo, della droga, dell'omosessualità (che appartiene a Dean per natura ed a Giasone "per interesse") e dell'amministrazione di una moderna città americana secondo gli interessi di chi governa. La tragedia personale di Medea, ripudiata ed umiliata da un uomo arrivista ed amico dei potenti, costretta, per questo, all'estremo gesto di vendetta che conosciamo, diviene così il dramma della società contemporanea, la cui voce ha bisogno di gesti eclatanti per farsi ascoltare, sfidando gli spietati meccanismi di potere che la dominano.

Dopo essere stato per anni attore, Michel Azama possiede la capacità di calcolare facilmente le possibilità di intervento dell'attore nel rispondere alle domande che il testo offre, ed in questo modo, rispetto ad un "puro drammaturgo", rinuncia al controllo totale dell'opera. Il suo recuperare una scrittura in alcuni casi versificata, il suo rinunciare quasi completamente alle didascalie e alla descrizione dei personaggi, lo porta a produrre testi che solo nel loro farsi scenico trovano appieno il loro completamento¹²².

¹²²cf. F.Farina, 2004, p.184

CAPITOLO 4 – ULTIMI ANNI

Medea “madre assassina” stimola l’immaginario di artisti di qualsiasi campo: la leggenda della barbara della Colchide ha sconfinato, anche nella seconda metà del Novecento, in quasi tutti i generi letterari e artistici.

Si intende che sia le riprese odierne della *Medea* euripidea, sia le altre riscritture del mito non hanno sempre come scopo quello di ripresentare il testo antico o le versioni del mito nella loro storicità, bensì di coglierne gli elementi di attualità. Il frutto più interessante di quasi venti secoli di interpretazioni e differenti versioni del mito è, infatti, il modo in cui lo struggimento e la lacerazione interiore della protagonista sono stati utilizzati ed interpretati in maniera differente per esprimere le problematiche di diversi gruppi etnici, età storiche e culture, sino a fare di Medea addirittura il simbolo del diritto alla rivolta di chi è sessualmente, politicamente o razzialmente oppresso o di coloro che, come lei, sono sfruttati e poi distrutti dai propri sfruttatori.

4.1 Messe in scena

In ambito teatrale, in questi ultimi anni in Italia, si sono susseguite numerose rivisitazioni critiche e allestimenti teatrali sia della *Medea* di Euripide¹²³ sia di *Medee* di altri autori.

Nel solo 1996 ci sono stati quattro allestimenti della tragedia euripidea -in ordine, hanno debuttato gli spettacoli diretti da Missiroli per l’Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa; da Bernardi per lo Stabile di Bolzano, da Vantini per Argilla teatri, infine da Luca Ronconi, con la geniale intuizione di affidare il ruolo di Medea ad un attore (Franco Branciaroli), dando così figura alla complessità contraddittoria del personaggio - una *Medea* di Grillparzer diretta da Cristina Pezzoli e una *Medea* di Alvaro diretta da Carniti¹²⁴.

Anche all’estero le rielaborazioni, talvolta sconcertanti, non mancano. Per fare due esempi tra i tanti, il regista americano Robert Wilson, celebre per le sue “regie col

¹²³ La *Medea* di Euripide ha interessato anche l’Opera Nazionale cinese che l’ha rappresentata adattandola alle proprie convenzioni espressive, secondo lo stile dell’opera di He Bei, in uno spettacolo giunto in Italia nei primi mesi del 1993.

¹²⁴ cf. A. Beltrametti, 2000, p.62.

tecnigrafo”¹²⁵, nel corso della sua carriera, ha diretto più messe in scena di *Medea*¹²⁶: il denominatore comune è la lentezza, quasi da pantomima, con cui inscena gli infanticidi. Sempre dello stesso regista, nel caso della mia analisi, è da segnalare il collegamento che egli attua tra l’infanticidio ed il tranquillo *ménage* familiare precedente, rappresentato in particolare dal rito quotidiano della colazione in famiglia¹²⁷ nel film del 1970 *Lo sguardo dell’uomo sordo*.

Nel 1998, Brendan Kennelly ha ambientato il dramma nella Dublino contemporanea contrapponendo l’irlandese Medea all’inglese Giasone, il quale con vanto rivendica il valore e la disciplina che l’Inghilterra protestante ha introdotto nella cattolica barbarica Irlanda¹²⁸.

Riveste particolare importanza, nel contesto delle rielaborazioni, il progetto “Madri assassine”, intrapreso nel 2003 e portato a termine nel febbraio 2004, di Teatrino Clandestino, compagnia di autentica ricerca teatrale ed interdisciplinare nata nel 1990. La formazione bolognese, il cui logo è una croce rossa su fondo bianco, immagine di presentazione forte e dissacrante come l’emozione che pervade ogni loro produzione, è guidata da Pietro Babina (regista, drammaturgo, scenografo, ideatore delle partiture sonore) e Fiorenza Menni (attrice, aiuto-regista, costumista, capocomico), e costituisce uno dei gruppi più innovativi della scena teatrale italiana, che si muove agevolmente tra linguaggi espressivi diversi, a seconda del progetto, declinando il proprio lavoro attraverso la performance, l’installazione, il video ed il cinema.¹²⁹

Il progetto “Madri assassine”, come i precedenti della compagnia, va nella direzione del rimaneggiamento radicale e della reinterpretazione formale e contenutistica di un alto modello letterario occidentale, in questo caso la *Medea* nelle versioni euripidea e senecana.

Secondo la compagnia, se la tradizione tende alla mistificazione dell’opera ed alla sua conseguente morte, “la bestemmia la discende dal suo altare riportandola alla vita, alla contemporaneità, alla sua necessità nel qui e ora”¹³⁰. Per questa ragione, attraverso questo progetto essa intende rapportarsi sempre alla tradizione per trarne dialetticamente

¹²⁵ Termine con cui, in ambito teatrale, si allude all’estrema precisione ed al rigore delle sue regie.

¹²⁶ Da ricordare, in particolare, il prologo di *Medea* del 1980 e l’ouverture del 1982.

¹²⁷ Questo motivo sarà ripreso, come si vedrà più approfonditamente nelle pagine successive, nel corrente 2004 dalla compagnia Teatrino Clandestino.

¹²⁸ Cf. B. Gentili, 2000, p.7.

¹²⁹ Dal 1999, con *Si prega di non discutere di casa di bambola*, Teatrino Clandestino ha intrapreso un percorso di ricerca e sperimentazione sullo stare in scena dell’attore e sull’uso dell’immagine digitale che lo hanno portato a realizzare gli spettacoli *Otello*, *Hedda Gabler*, *Iliade*. Teatrino Clandestino ha inoltre realizzato diversi lavori in video, R.A.P., *Psyche*, *Tempesta*, oltre che i film digitali per gli spettacoli citati, e il lungometraggio *2 volte a te*.

¹³⁰ Cf. www.teatrinoclandestino.org.

un dibattito vivifico, per trarne materiale da manipolare per la sua lancinante attualità, che secondo quest'ottica necessità di essere reso maggiormente fruibile ed attuale in termini formali e di linguaggio. La poetica della compagnia è quella di un teatro di evocazione, dove la potenza dell'immagine riconduca di continuo ad altri significati, né definiti né definibili ma sempre aperti a più interpretazioni.

Nello specifico, il tema affrontato tenendo come modello *Medea* è quello delle madri assassine. La madre assassina si propone nella sua insondabile violenza, nel suo insondabile maligno e devasta perché il suo atto non è concepibile, perché sembra rappresentare l'impossibile che si fa possibile mettendo in crisi tutte le nostre strutture logiche e morali, rimettendo in discussione tutti i nostri rapporti con la società, ci toglie la terra da sotto i piedi.

Partendo da questa tragedia, la compagnia ha voluto compiere attraverso lo strumento del teatro un'indagine sul valore morale di questo gesto, sul suo potere allarmante. Tutto il progetto che Teatrino Clandestino ha sviluppato sul tema delle madri assassine ha lo scopo di realizzare lo spettacolo *Madre Assassina*, presentato come conclusione del percorso nel febbraio 2004 presso il Teatro delle Passioni a Modena.

Il calendario, rispettato in ogni sua parte, prevedeva:

-23/25 gennaio 2003: presso il Teatro di San Leonardo a Bologna, '*Prima l'immagine e poi il titolo*', la prima tappa del progetto nonché evento speciale realizzato per Netmage 2003, il festival internazionale di '*Creative and Innovative Images of Art, Media and Communications*';

-5 giugno 2003: in Francia, al Theatre Garonne di Toulouse, presentazione di *Prima l'immagine e poi il titolo* e anteprima de *La Bestemmiatrice*, seconda tappa del progetto;

-luglio 2003: presentazione al festival 'Santarcangelo dei teatri' di *La Bestemmiatrice*;

-febbraio 2004: a Modena, presso il Teatro delle Passioni, debutto di *Madre e assassina*;

La prima tappa del progetto, *Prima l'immagine e poi il titolo*, è di fatto un esercizio tecnico formale, che racchiude in soli 15 minuti un'agghiacciante crudeltà visiva e sensoriale, in cui si cerca di riprodurre (non tanto come copia quanto come impressione), il processo visivo della decisione di una moglie e madre qualsiasi di uccidere i propri figli. La drammaturgia è qui secondaria rispetto alla tecnica perché così doveva essere in questo esperimento, decisamente shockante per qualsiasi tipo di pubblico, l'intento è quello di portare ad un punto di convivenza e confusione estremo il

reale nel suo elemento umano e l'irreale nel suo elemento di immagine proiettata, spingendo così il teatro verso la bidimensionalità e le proiezioni verso la tridimensionalità.

Il regista di Teatrino Clandestino, Pietro Babina, asserisce riguardo questa tappa: "Si usa comunemente il termine illuminare intendendo l'accesso ad una nuova visione, alla capacità di vedere ciò che prima era oscuro, nelle tenebre. Forse può apparire inconsueto, ma ho sempre trovato più visioni nell'oscurità, è al buio che mi si illuminano i soggetti che poi ho cominciato a portare con me in teatro. Nel buio non sono le immagini luminose del mondo esterno a venire verso di te, nel buio appaiono le immagini che tu proietti nel mondo; di questo modo di procedere si può dire che non è naturalista o non è realista, ma è già più difficile definire cos'è. In questo piccolo mondo di paure e visioni percepisco un'affinità, per la qualità della paura, con il tema delle madri assassine e con Medea che ne è il prototipo."

Per la sua fortissima carica innovativa, nel male ma soprattutto nel bene, *Prima l'immagine e poi il titolo* ha fatto parlare molto di sé; il riscontro si è concretizzato nella gran quantità di articoli e recensioni apparsi dopo la sua presentazione, il 24 ed il 25 gennaio 2003 con tre repliche ogni sera.



Figura 1

Babina gioca a confondere le parti (e gli spettatori) con una scena filmata proiettata su di un fondale nero che dona tridimensionalità all'azione, nell'oscurità velata, doppiata però dal vivo dagli interpreti. E' un quadretto di vita domestica, madre e due figli raccolti

attorno al tavolo della colazione mattutina, come potrebbe proporre uno spot pubblicitario soprattutto per i dialoghi, dai toni fittizi e grotteschi, se non fosse per quel grigiore avvolgente, per il commento musicale metallico ed inesorabile, per quel sentore di minaccia che si avverte nei toni della madre e nelle frasi più banali scambiate dai personaggi. Infatti questo senso di attesa inquietante si prolunga in un onirico gioco di ombre che carica di una durezza espressionista il gesto della madre assassina, ingigantito sul velo di proscenio d'improvviso privo di trasparenza. Il luogo domestico diviene dunque, da rifugio, teatro di morte: nella scena dell'uccisione, delle ombre e delle grida della madre e dei bambini circondano a trecentosessanta gradi il pubblico, una tensione fortissima, la furia della madre diviene forza brutta, violenza cieca che si traduce in un delitto efferato. Nell'ultima scena (l'unica *in live*) la furia si placa e cede il passo come ad un sentimento di vuoto, di sospensione: la donna (l'attrice Fiorenza Menni) siede su una seggiola, in grembo è ancora sporca del sangue dei propri figli, ha lo sguardo perso, con gesti minimi e lenti beve un tazza di the, incapace di fare altro.

Nell'utilizzo combinato di recitazione *in live* e di immagini virtuali si attua un continuo sconfinamento di piani, dove risulta impossibile distinguere il reale dalla sua simulazione. La partitura sonora amplifica questo momento di sospensione in cui la donna sta per prendere coscienza dell'accaduto.

Nel luglio 2003 è stata presentata al festival Santarcangelo dei teatri la seconda tappa del progetto, *La Bestemmiatrice*, che non si basa su un testo preesistente, ma parte dove finisce *Prima l'immagine e poi il titolo*, e consiste nell'immedesimazione da parte del pubblico nella madre assassina della prima tappa, nel percorso mentale ed emozionale di questa donna nel momento in cui prende coscienza di quello che ha fatto.

L'idea dunque è quella di lavorare sul "dopo", in un momento di sospensione del tempo. L'infanticida è posta in uno spazio di assoluta solitudine, in rapporto con un discorso morale che esce da una logica di bene e male e ne propone un'altra, molto più spietata. Lo spettacolo pare svolgersi "dentro" di lei; infatti anche la disposizione non è frontale, ma il pubblico (che non può superare le cinquanta unità) è dentro un cilindro di tulle ed ha una visione panoramica, praticamente a trecentosessanta gradi, dove i personaggi si muovono tutto intorno. Il pubblico, dunque, è collocato al centro, e talvolta vengono utilizzate alcune proiezioni.

Sia per durata (40 minuti circa) che per intreccio questa seconda tappa si presenta in maniera più "teatrale" rispetto alla precedente; anche dal punto di vista dei personaggi, oltre alla madre (sempre l'attrice Fiorenza Menni, che interpreta l'infanticida per tutte le tappe del progetto), interagiscono tra loro e con questa il Diavolo (Mauro Milone) e Gesù

Cristo (Andrea Fidelio), o per definirlo con le parole di Pietro Babina “una rappresentazione da santino di Cristo”. Entrambi i personaggi, nella loro eccezionalità, acquisiscono alternativamente l’uno più importanza dell’altro, ed a vicenda influenzano la madre assassina, la quale passa da momenti di furia rabbiosa ad una disperazione dirompente fino, al termine, ad una fredda apatia di fronte alla consapevolezza del crimine compiuto. Lo spettacolo è anche il percorso con cui la protagonista si pone al di fuori di questa dicotomia, non identificandosi nel male inteso come una scelta del maligno, né nel bene inteso in senso cristologico.

La bestemmia a cui si allude nel titolo, dunque, non è tanto da intendersi nell’accezione classica del termine, ossia verso Dio, la divinità buona, ma si rivolge anche verso il male, esprime un rifiuto totale, un senso più ampio e figurativo: la bestemmia di una donna contro i tradizionali legami familiari e la consanguineità. Il suo gesto si astraie da questa logica, si pone su un piano completamente diverso, in questo senso bestemmia tutto, su tutti i piani. Nel finale, infatti, il messaggio che emerge è la totale solitudine, fisica ma soprattutto morale, di questa donna, che prende coscienza del suo gesto e delle conseguenze che porta, al di là di ogni volontà di “fare retorica o poesia” sopra un’azione che esula da qualsiasi commento.

Lo spettacolo tenta di esprimere e mettere in scena l’interruzione logica che c’è tra l’infanticidio e quello che noi, “gente comune”, ci aspettiamo dalla vita. L’infanticidio, infatti, è un evento che si propone nella sua inspiegabilità, e la ricerca di questa seconda tappa parte proprio dal tentativo vano di porci una spiegazione. Uno degli elementi portanti è il terrore di non capire, il fatto di non riuscire ad afferrare e vedere questa figura, che sulla scena si incarna in una donna che rifiuta certi parametri con delle bestemmie figurate.

La bestemmia è sicuramente un gesto forte, un rifiuto di forma, “il gesto di una madre che uccide i propri figli fa come il vuoto d’aria di una bomba, lascia una cosa inspiegabile e fa emergere un interrogativo molto forte: che questo è inconcepibile moralmente ma è possibile, perché c’è e tu lo devi guardare perché quella è una cosa reale, anche se pensi sia inammissibile.”¹³¹

Nel febbraio 2004 al teatro delle Passioni di Modena ha debuttato *Madre e assassina*, la terza tappa del progetto “Madri e assassine” e lo spettacolo più teatralmente compiuto dei tre. Come per le tappe precedenti non possiede un testo preesistente come modello, ma semplicemente un richiamo a Medea ed il riferirsi ad autentiche deposizioni di donne infanticide, che traducono il tentativo di spiegare alla società un gesto folle.

¹³¹ Così ha risposto P.Babina, da me intervistato nel dicembre 2003.

In *Madre e assassina* si racconta di una donna più che normale, Maddalena Sacer, e la sua famigliola felice anni cinquanta. Lo spettacolo inizia come un film, proiettato sullo schermo che chiude lo spazio scenico. Una lunga panoramica di un esterno giorno nebbioso, in viaggio con lo sguardo tra cieli di campagna e case di un' anonima periferia urbana. Ma subito lo schermo viene bucato in trasparenza da una scena teatrale, l'interno di una sala parto dove si assiste alla nascita di una bambina; ed ecco la famiglia che all'uscita della maternità sale in macchina per tornare a casa. Appare una didascalia, dice: quattro anni dopo. Li ritroviamo seduti a tavola, in un quadretto di perfetta armonia domestica, convenzionale come il tono recitativo della conversazione.¹³² In realtà anche queste ultime scene sono filmate, proiettate su un fondale nero che dà una credibile tridimensionalità all'azione, doppiate però dal vivo dagli interpreti, così da restituire all'evento la qualità essenziale del "qui e ora".

Questo si colloca all'interno del percorso di ricerca della compagnia emiliana, che mira ad approfondire l'intreccio tra la dimensione umana della presenza scenica e quella puramente virtuale dell'immagine riprodotta, ed ha toccato in questo spettacolo un esito importante.



Figura 2

¹³² G.Manzella, *Il Manifesto*, 22 febbraio 2004.

In questo spettacolo c'è un deliberato parallelismo tra una madre che un mattino uccide i suoi due figli, ed una ricerca artistica che “uccide gli attori”¹³³ e li sostituisce con i loro fantasmi, corpi smaterializzati.

Tutta la prima parte è un succedersi di apparizioni a sorpresa e immagini di assoluta perfezione formale che slittano dall'interno domestico ad un giardino verdeggianti, alla corsa immobile (in quanto proiettata) della rassicurante berlina familiare.



Figura 3

Perché Maddalena uccide i suoi bambini, cosa scatena in lei questo gesto estremo? Nello spettacolo ancora una volta una spiegazione non viene data, non si assiste neppure ad una ricostruzione veramente logica dei fatti per giustificare un tale gesto. Sempre nella prima parte, un'amica d'infanzia della protagonista, ecologista *ante litteram*, le insinua il dubbio che a pagare il prezzo della dilagante industrializzazione saranno le generazioni a venire; Maddalena, consultandosi preoccupata con il marito, non viene presa sul serio. E' evidente che questa digressione non vuole essere intesa come ragione del successivo infanticidio, a mio parere è piuttosto una trasposizione scenica del carattere ansioso e psicolabile, seppur in apparenza tranquillo ed equilibrato, di una possibile madre assassina.

¹³³ Forma usata dallo stesso regista per definire la tecnica innovativa con cui viene messo in scena questo progetto, che allude al dubbio naturale che si pone davanti a questi spettacoli il pubblico, dall'apparenza con “attori in carne ed ossa”, in realtà immagini proiettate con suoni doppiati dagli “attori veri”.

Inspiegabilmente, dunque, all'improvviso, si assiste al misterioso incrinarsi di una felicità che rivela tutta la sua fragile inconsistenza, qualcosa si rompe; in una successiva colazione, mentre i bambini raccontano alla madre un incubo notturno di morte, la follia scoppia come una bomba, paragone più volte utilizzato dal regista, che lascia attorno a sé un vuoto devastante. L'incubo viene tradotto in gesto reale, e tornano per alcuni minuti le folgoranti immagini di *Prima l'immagine e poi il titolo*, perlopiù giochi d'ombre sullo schermo colorato rosso. L'esplosione della violenza è un grosso effetto misterico, spezzato in diversi momenti e supplito al suo verificarsi da simboliche proiezioni con un *surround* che si fa agghiacciante nella somma di urla e colpa e nella registrazione postuma.¹³⁴

La seconda parte dello spettacolo fa svaporare definitivamente ogni illusione realistica, accentuata nella prima parte da una drammaturgia ingannatrice che voleva far credere al pubblico di trovarsi davanti ad una *tranche de vie*, raccontata in parte con mezzi cinematografici.

Il pubblico con l'infanticidio viene bruscamente "riportato in teatro", in un teatro simile a quello barocco, dove bisogna diffidare da ogni immagine come illusoria: dopo il trambusto infernale dell'omicidio, si assiste ad una provvisoria ma inquietante tregua di quiete: Maddalena Sacer è seduta scompostamente, imbrattata di sangue, e come nelle due tappe precedenti svolge, come in *trance*, il rito del tè.

La scena successiva è radicalmente differente e scuote ancora una volta lo spettatore: un'intervistatrice petulante e di aspetto marcatamente neogotico palesamente in carne ed ossa e reale rispetto alle figure precedenti volutamente ambigue, tormenta l'assassina con un domandare impietoso e molto televisivo, cerca di capire e di far capire al pubblico le ragioni del suo gesto, mentre gli sfondi si fanno carichi di colori violenti e delle fiamme baluginano in primo piano. Uscita dalla propria vita ed incapace di rientrarvi, la donna deve infine confessare. Come in altri lavori precedenti, anche in questo caso Teatrino Clandestino apre le porte sull'inferno intimo del personaggio per poi richiuderle senza soluzione¹³⁵.

La catarsi non c'è; rimane solo la condanna per la fiducia nell'illusione. Nell'ultima sequenza, condotta nella completa oscurità, l'attrice è finalmente fuori dalla sua prigione, percepibile fisicamente ma invisibile per mancanza di luce, quasi a significare che il mistero resta tale, e lì il senso del tragico.

In *Madre e assassina* viene posto l'accento sulla rottura che sta tra la normalità del prima e l'estremismo del dopo; proprio da quel "passaggio oscuro" sembra uscire la forza del tragico. La narrazione di una storia, visto che rispetto alle prime due tappe qui ci

¹³⁴ Cf. F. Quadri, La Repubblica, 16 febbraio 2004.

¹³⁵ Cf. M. Marino, Tuttoteatro n. 7, 20 febbraio 2004.

si trova davanti proprio ad una vicenda compiuta, non ha comunque il fine di fare in modo che lo spettatore si chieda perché, ma piuttosto intende interrogare il pubblico sul perché ci si domanda con tanta ossessione come una tale realtà possa trovare collocazione.

Madre e assassina ci racconta in modo semplice un dramma che si annida in mezzo a noi, che quando esplode ci ricorda, con impietoso realismo, di come il nostro potere sulla vita sia vano.

Secondo l'attrice Fiorenza Menni, da me più volte incontrata, un argomento da portare in scena lo si può scegliere perché la sua realtà è la più lontana immaginabile dalla nostra. In questo caso si porta in teatro un punto interrogativo, una domanda che il regista e la compagnia si pone e vuole porre al pubblico, una domanda che si esprime per l'appunto come drammaturgia. Le due cose si influenzano a vicenda: la drammaturgia penetra la domanda dandole forma organica, e la domanda penetra la drammaturgia scegliendone la genetica.

Quello a cui si assiste in *Madre e assassina* è il teatro, cioè la sua pura forma. Ci troviamo di fronte al tentativo (a mio parere riuscito) di far convivere, accanto alle forme tradizionali del teatro e delle messe in scena, che è giusto che esistano e continuino ad essere punti di riferimento, forme di "teatro alternativo" che puntano al medesimo messaggio delle precedenti forme teatrali utilizzando però strutture e tecniche innovative, che proprio in virtù di questo tendono ad accattivarsi nuove fette di pubblico, perlopiù giovane.

Altra interessante messa in scena di *Medea* di questo 2004, che si è, infatti, in breve imposta all'attenzione della critica e del mondo teatrale come uno degli eventi fondamentali della passata stagione, è *Indagine su Medea* per la regia di Emma Dante, giovane originale autrice e regista, normalmente legata alla compagnia Sud Costa Occidentale di Palermo.

Il suo adattamento della tragedia di Medea prosegue idealmente un percorso iniziato con la lettura scenica del testo di Euripide curata da Iaia Forte e Tommaso Ragno, che in *Indagine su Medea* interpreteranno rispettivamente Medea e Giasone. Allestita con scene, costumi e un coro che ha funzione di baricentro su cui, come nella tragedia greca classica, poggia l'azione, questa *Medea* sviluppa nuovi aspetti drammaturgici e spettacolari sostenendo un'angolazione maggiormente 'in difesa' di Medea, per comprenderne meglio le ragioni dell'operato. Là dove questa storia comincia

Medea è maga potente, discendente dal Sole e colpita dall'amore; dove finisce è ancora maga potente ma barbara, esiliata, tradita dallo stesso amore.¹³⁶

Medea in questo allestimento è profetessa e guaritrice, il suo sapere le conferisce un'arcana familiarità con la vita e con la morte. E' sempre per amore che si avvicina alla morte, amore che inoltrandosi nella storia tramuta in odio, un amore folle e tragico. In una vicenda in cui c'è un intreccio di amore, gelosia e tradimento e da un epilogo velenoso e feroce, Medea sarà sempre condizionata da ciò che è: una barbara che non conosce altra autorità se non quella del proprio istinto. Per lei è rassicurante pensare di essere libera, di poter scegliere il proprio destino, di poterlo costruire o disfare con le proprie mani. La sua appartenenza ad un gruppo familiare limita la sua libertà, perché Medea si sente straniera ovunque. Quando lascia la patria per seguire l'amore in terra lontana fa sfoggio della sua diversità senza sottomettersi mai al conformismo imperante degli altri individui del gruppo. La sua vera tragedia consiste proprio nella difficoltà di mantenere coscienti le sue pulsioni primitive, lottando perché non si trasformino mai in regole da rispettare.

La tragedia nasce in seno all'eroe come conflitto insanabile ed inspiegabile, installato da una forza superiore che spinge verso un gesto di inevitabile rovina. Come per ogni eroe la tragedia di Medea nasce dentro di lei.



Figura 4

¹³⁶ In un'intervista all'inizio di questo lavoro, Emma Dante ha asserito: "Medea compie un viaggio lungo anni ed in questo viaggio, che è un'opera d'amore, la sua natura si modifica, cresce grazie alla sofferenza. La sua vicenda è un intreccio d'amore, gelosia e tradimento e l'epilogo velenoso e feroce sposta l'attenzione sul fatto che un individuo non può esistere al di fuori del suo ambiente che lo condiziona sempre interamente a essere ciò che è. La diversità di Medea da cui partirò in questa indagine sui suoi pluriomicidi ha a che fare con il travaglio del parto, con la sua innata capacità di generare e perpetuare la specie in un paese abitato soltanto da un popolo maschile, sterile e inadatto a sviluppare il seme. Questo sarà il vero delitto con cui Medea punirà Corinto, negandogli i figli".

Nel desolante microcosmo delimitato da quattro persiane fatiscenti e dal portone di una chiesa si muove una Medea incinta che, elegante e colta, si trova catapultata in uno sparuto villaggio siciliano abitato da un prete-padre, da cinque donne sterili (interpretate da uomini) e da un lascivo re obeso. Coro e personaggi minori parlano puro dialetto palermitano, solo Medea e Giasone parlano un perfetto italiano. Le voci straniare e le melodie ancestrali dei Fratelli Mancuso, menestrelli collocati al limitare della scena, fanno eco alle vicende di Medea proiettandole in una poetica dimensione quasi fiabesca. Alternativamente la protagonista ride e piange, schiaffeggia e bacia, urla e sussurra, ama e odia, e rimarca continuamente la sua capacità di procreare, preziosissima nella Corinto di questa messa in scena. Nel microcosmo di questa peculiare Corinto l'unica che può avere figli non li vuole, ed in una delle prime scene si pugnala il grembo con un cucchiaino usato dalle donne del coro per imboccarla.

Memorabile, tra le scene, l'arrivo di Giasone, l'arricchito: catena al collo e codino, valigia piena di giocattoli per i figli, portafoglio gonfio per la ex moglie e abbondante retorica.

Il secondo atto appare ancora più delirante, a tratti onirico rispetto al primo, sembra sganciarsi dalla matrice classica e volgersi ad un tipo di cinema che mescola a reminiscenze pasoliniane il colorismo di un Fassbinder e i dogmi di un Von Trier¹³⁷.

Arrivato il momento in cui Medea partorisce cinque gemelli, uno da cullare per ogni "donna" del coro, la dolce atmosfera della maternità viene bruscamente interrotta dall'infanticidio, in concreto l'azione, da dietro le quinte, di Medea che annega i suoi neonati nella stessa acqua del battesimo.

Questi neonati sono anche eredi negati alla città di Corinto, perché nel frattempo è morta assassinata anche la futura regina e nuova sposa di Giasone. Il ventre di Medea torna simbolo della capacità di generare della donna, del tempo che continua a scorrere attraverso le generazioni e che per Corinto ora, privata di ogni ventre di donna, si interrompe, si congela intorno al dolore di Giasone.

Frutto di tre anni di lavoro, lo spettacolo è studiato nei minimi dettagli e denso di suggestioni etniche. Tuttavia è da notare il fatto che, nel corso della messa in scena, la Dante abbandona a tratti il contatto con Euripide perdendosi in altri spunti ed altre atmosfere. Preso spunto dal testo greco, ella ha adottato Medea pensandola come personaggio e mito autonomo rispetto ad Euripide, ed ha tessuto un elaborato saggio intellettualistico e viscerale, tra psicanalisi ed antropologia, delle proprie mitologie e idiosincrasie; di conseguenza ha perso per strada –volutamente- la tragicità del testo.

¹³⁷Cf. G. Tonelli, www.delteatro.it, 6 febbraio 2004.

Tra le messe in scena di *Medea* più recenti, infine, ne emerge una decisamente più aderente al testo euripideo, sia per quanto riguarda l'ambientazione che i riferimenti della vicenda.

In occasione del XL ciclo di spettacoli classici organizzati dall'INDA, *Medea* è tornata in questo 2004 ancora una volta al Teatro Greco di Siracusa.

Il regista tedesco Peter Stein ha disseminato l'intero spettacolo di segni premonitori, affidando al coro delle donne di Corinto il compito di esplicitarli attraverso il canto¹³⁸, la danza, la riflessione a voce alta.

Lo spettacolo calza come un guanto sull'attrice principale, Maddalena Crippa, che fin dall'inizio annuncia al pubblico il suo dolore con grida disumane e che, vestita di nero e con la pelle del volto più scura rispetto ai volti bianchissimi degli altri personaggi, fin dall'inizio si pone come madre amorevole, ma tragicamente spinta dalla propria natura ad azioni abominevoli.



Figura 5

Per il finale Stein ha ideato un enorme carro che si libra nell'aria, a vertiginosa altezza, sopra le teste degli spettatori, sorretto da una poderosa gru, mentre un enorme sole costituito da centinaia di lampadine inonda la protagonista di una luce prodigiosa e abbagliante. Con questa scelta, che non è una banale trovata pensata per stupire, ma che trova al sua necessità proprio nel personaggio di *Medea*, il regista intende esplicitare il ruolo di quest'ultima non solo come maga e straniera, ma soprattutto personaggio la cui misura è la dismisura, la quintessenza della donna come poteva apparire al misogino Euripide.

¹³⁸ In questa messa in scena, come nel mondo classico, il coro canta delle melodie.

4.2 Versioni cinematografiche- televisive

Nella riflessione tra cinema e letteratura può essere fecondo l'esame della trasposizione cinematografica di un testo teatrale fondamentale per la letteratura e, in generale, per tutto il mondo culturale occidentale. Ciò è una testimonianza della profonda capacità del testo euripideo di comunicare col mezzo cinematografico, e dell'abilità di quest'ultimo di trasmettere il messaggio antico in tutta la sua modernità.

Sempre in Italia, ma in tempi ancora più recenti (1970), Pier Paolo Pasolini dedica alla mitica principessa uno dei suoi migliori film.

Tutta l'opera pasoliniana si può facilmente schematizzare in una serie di opposizioni binarie che ruotano attorno ad un'opposizione primaria, biografica: quella tra il mondo (amato) della madre, e il mondo (odiato) del padre¹³⁹. Una polarità di questo genere anima anche il rapporto con il mondo greco, che oscilla tra una lettura viscerale e barbarica (senz'altro dominante) e una lettura ideologica e didascalica.

Secondo Pasolini la forma più adatta per una contemporanea rilettura della tragedia greca è un cinema apertamente primitivo, basato sulla fissità ieratica dei primi piani, sull'impianto figurativo delle inquadrature frontali, sull'uso insistito di campi e controcampi, sulle lunghe panoramiche e soprattutto sull'uso di attori non professionisti e sul rifiuto della ricostruzione del set in favore della ripresa in luoghi esotici.

Un cinema, dunque, che oscilla tra una tendenza onirica ed una documentaristica, e che può dunque servire come espressione del mito e del sacro.

La novità pasoliniana sta nella convinzione che il cinema, proprio in quanto arte giovane, poco codificata e codificabile, possa, ancora più della poesia, giungere al mistero ontologico delle cose: il mito è la realtà stessa nel suo aspetto più vero e profondo, e la via migliore per recuperarne gli aspetti primigeni è il cinema.

Questo "ritorno alle origini"¹⁴⁰, ritorno al mito attraverso il cinema, è la chiave per comprendere *Medea*, dove non a caso prevale un linguaggio non verbale. In quest'ottica la Grecia è una terra barbarica, in quanto rifiuta ogni idealizzazione neoclassica, ogni immagine di equilibrio razionale.

Medea è il film del definitivo abbandono del fertile terreo dell'azione storica in favore della regressione alla preistoria dell'uomo: Pasolini esalta il mondo arcaico come

¹³⁹cf. M. Fusillo, 1996, p.86.

¹⁴⁰G. Ieranò, 2000, p.182.

un mondo dotato di una sua diversa temporalità, ed instaura una contrapposizione tra i luoghi (la Colchide, Corinto) che diviene simbolo del “contrasto tra lo spirito religioso e spirito laico, atteggiamento contemplativo e volontà di conquista, logica e fede”¹⁴¹.

Il contrasto trova espressione visiva nella diversità tra le due terre, quella di Giasone “piatta, malinconica e realistica”, dominata dalla parola, desacralizzata e pragmatica, e quella di Medea, “tra i folti calanchi, le rupi mostruose, le terrazze labirintiche”¹⁴².

La Colchide è il mondo sacro, atemporale, legato ai riti naturali, ai sacrifici cruenti ma innocenti, un mondo in cui la razionalità non ha ancora decodificato e tolto valore alle credenze antiche, un mondo che racchiude in sé anche la violenza primitiva, che si esprime non con la parola ma con il grido rituale. Nella Colchide fantastica e selvaggia, dai colori violenti, dagli acuti profumi, Maria Callas alias Medea è nella piena sacralità di sacerdotessa, legata a riti solari e lunari. La sua “conversione alla rovescia”¹⁴³ è il suo essere passata di colpo, solo per effetto di un eros tutto fisico, da un mondo magico ad un mondo pragmatico. La sua è l’unica presenza viva del film, l’unica a rischiare e a pagare di persona.¹⁴⁴

Tutto il contrario di lei Giasone, che riesce a contaminare e distruggere quanto esiste di sacro, tanto nella Colchide quanto in Medea, con la sua aggressione colonialista, dettata da un cinico pragmatismo.¹⁴⁵ Il suo errore consiste nel non riconoscere l’amore smisurato che Medea prova per lui, e di conseguenza non comprendendo la sua condizione di donna emarginata. Allargando la riflessione ad un livello antropologico, l’errore della attuale società razionalistica rappresentata da Giasone consiste nell’eliminare il sacro dalla nuova dinamica sociale. L’antitesi che scaturisce dal confronto di questi due mondi diventa incisiva quando questi entrano in contatto.

Medea rappresenta, con coerenza assoluta, il punto di arrivo dell’itinerario nell’antichità di Pasolini in quanto si svolge interamente nell’ atemporalità del mito e segna l’approdo di una costante profondamente radicata in tutto l’universo pasoliniano, la “sfiducia nel *logos*”, che serpeggia nel corso di tutta la sua opera.

Rispetto al modello euripideo, che peraltro tiene presente attraverso motivi e citazioni dirette inseriti nel film in un sapiente ritmo di contrappunti, Pasolini applica una tecnica di estensione che consiste nell’ampliamento per aggiunta di episodi: viene così

¹⁴¹ cf. L. Lanza, 1997, p.96.

¹⁴² cf. L.Lanza, 1997,p.97.

¹⁴³ Per rendere questa “conversione alla rovescia” Pasolini aveva appositamente scelto come interprete Maria Callas, colpito dal contrasto tra la sua natura barbarica e contadine e la formazione borghese(cf. M. Fusillo, 1996).

¹⁴⁴Cf. S.Pretaglia, 1974, p.102.

¹⁴⁵ cf. M. Fusillo, 1996, p.130.

recuperata tutta la preistoria del mito. Quest'estensione serve a universalizzare le polarità psichiche, culturali e politiche dei "due mondi" Giasone e Medea, seguendone le tappe dalla preistoria alla conclusione tragica nella loro totalità narrativa.

Dalla tragedia di Euripide Pasolini riprende, associandoli ed in parte modificandoli, specifici gruppi di versi. La solennità del testo greco serve a sottolineare la trasfigurazione di Medea da "figura tapina" a "figura regale" e tuttavia moderna, nella sua padronanza di sé e della realtà.¹⁴⁶

La figura di Medea nella letteratura occidentale è sempre stata paradigma della potenza distruttrice dell'*eros*, figura tra l'altro strettamente legata all'emarginazione sociale.

Affrontando il mito dell'eroina colchidea i poeti antichi e moderni hanno in genere utilizzato tre motivazioni di base¹⁴⁷:

1. il carattere soprannaturale del personaggio;
2. il conflitto tra civiltà occidentale e civiltà orientale ("Medea barbara");
3. la violenza devastante dell'amore ("Medea innamorata").

La *Medea* di Pasolini si inquadra nella seconda tipologia, incentrata sul confronto ed il conflitto tra differenti culture, come in letteratura aveva fatto anni prima Grillparzer ed in generale come faranno altri autori ed altre interpretazioni di Medea nel Novecento. Con la rigorosa bipolarità antropologica di Pasolini, il film si inserisce pienamente in questa tendenza novecentesca: 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.

L'inizio presenta dunque questi due mondi in antitesi, con un prologo costituito da due serie simboliche di eventi, l'educazione di Giasone ed il rito officiato da Medea(il sacrificio del fratello Apsirto). L'incontro tra i due protagonisti pone in evidenza la forza dirompente della passione amorosa, che distrugge l'equilibrio preesistente.

A livello espressivo la vicenda viene vista attraverso l'ottica di Medea, come aveva fatto Apollonio Rodio narrando l'episodio del suo innamoramento per Giasone; ma per il poeta alessandrino il punto di vista di Medea è di tipo psicologico e introspettivo, in quanto rappresenta il conflitto interiore tra la fedeltà al padre Eeta e la pulsione amorosa, per Pasolini invece il punto di vista recupera il suo significato letterale come sfiducia nella comunicazione verbale.

¹⁴⁶ cf. G. Ieranò, 2000, pp.183 e ss.

¹⁴⁷ Motivazioni enucleate da Albrecht Dihle.

Per quanto riguarda il racconto del fratricidio, Pasolini sceglie come riferimento la versione ovidiana, in cui Apsirto viene fatto a pezzi per bloccare l'inseguimento di Medea da parte di Eeta, versione di grande forza espressionistica, che infatti sarà ripresa anche in seguito da Jahn e Heiner Müller.

Con questa disposizione narrativa, Medea innamorata e in fuga dalla Colchide con Giasone appare già in preda ad una forza inconscia, che non conosce motivazioni verbali o razionali ma solo la logica fisica dell'emozione. Ella trova nell'amore un sostituto della religiosità perduta, nell'esperienza sessuale il perduto rapporto sacrale con la realtà.

La tradizione posteriore a Euripide ha schematizzato tutta la dinamica psichica di Medea nei termini un po' angusti del conflitto tra passione e ragione; in realtà la Medea euripidea possiede per l'intera tragedia una straordinaria consapevolezza della sua condizione emotiva, una condizione in cui si scontrano l'amore materno ed il potente desiderio di vendicarsi contro Giasone, eliminando l'oggetto simbolico del loro rapporto, i figli¹⁴⁸.

Pasolini si accosta genuinamente al pensiero euripideo rispetto agli altri autori di *Medee* novecentesche, in quanto non dissocia Medea tra razionale ed irrazionale, ed elimina inoltre ogni forma di conflittualità monologica; non c'è conflitto di istanze sentimentali ma conflitto culturale: la colpa di Giasone è il non aver sentito e il non essersi adeguato alla diversità culturale di Medea.¹⁴⁹

Per questi motivi, l'azione simbolo dell'innaturalità, l'uccisione dei figli, viene presentata con la calma naturalità del rito che ripete, stravolgendolo, il sacrificio umano dell'inizio del film.

L'infanticidio è la conseguenza inevitabile dello sradicamento di Medea dal suo ambiente sacro, della sua "perdizione sessuale" per Giasone.¹⁵⁰ Per questi motivi, l'azione che da sempre è stata riconosciuta come paradigma di in naturalità abnorme, l'uccisione dei propri figli, viene rappresentata da Pasolini con la calma naturalità di un rito, che ripete, stavolta stravolgendolo, il sacrificio umano visto all'inizio del film.

Nelle immagini del film non ci è dato di vedere né il tradimento di Giasone, né la breve, effimera, maternità di Medea, così come non vi è traccia dell'amore tra Giasone e Creusa: tutti gli affetti presentati normalmente nel mito vengono azzerati, restano solo come ricordo nello sguardo di Medea. L'amore, la morte, la disperazione, tutto si

¹⁴⁸Cf. M.Fusillo, 1996, p.98.

¹⁴⁹ Tuttavia Stefano Murri sostiene che "l'idea del film, al quale Pasolini lavorava da diversi anni, non era tanto quella di narrare la storia di Medea attraverso gli eventi della tragedia euripidea, quanto di ricondurre in immagini *Le Visioni di Medea* (titolo provvisorio del film), frutto della lacerazione della protagonista di fronte al rapporto irrisolto tra passato e presente, che coincidono con due fasi differenti della stessa civiltà"(S.Murri, 1994, p.119).

¹⁵⁰ cf. M.Fusillo, 1996, p.100.

consuma in una strana, allucinatoria aura di freddezza. L'amore di Medea non è sentimento che rasserena ma conflitto irrisolvibile tra ciò che si sente e ciò che è ammesso sentire, ciò che si è e ciò che si diventa abbandonando la propria identità.

Il tema della sessualità si concretizza nella sequenza che ritrae l'ultimo rapporto fisico di Medea e Giasone, innovazione tipicamente pasoliniana dell'intreccio originale, dopo la quale viene ripresa la vendetta di Medea anticipata dal sogno-visione.

Con altrettanta radicalità di quando si è liberata delle sue origini fallocratiche uccidendo il fratello, Medea può vendicarsi di Giasone solo infliggendo la morte ai frutti dell'amore falso e materiale che l'ha unita a lui, a quei suoi figli che sono traccia vivente di qualcosa di morto. Un gesto di odio, dunque, ma perpetrato con la tenerezza di un amore materno, che assieme ai figli toglie ogni possibilità di sopravvivenza anche al suo mondo arcaico e genuino.

Tentando di "far scomparire la trovata registica dell'immagine"¹⁵¹, Pasolini prosciuga la tragedia del dramma. *Medea* è un film visto con gli occhi del Terzo mondo, un Terzo mondo ideale e idealizzato, che per questo suo modo di essere svuota di spettacolarità cinematografica ogni passo del mito euripideo, mirando dunque ad una sua essenzializzazione.

Una peculiarità della versione cinematografica pasoliniana di Medea è il fatto che vengano fornite allo spettatore due possibilità di azione, in sostanza uguali, per uno stesso fatto, ossia la vendetta di Medea nei confronti di Giasone, da percepirsi una come sogno e l'altra come realtà vissuta. Questa duplice versione è realizzata nella tecnica attraverso la ripetizione e di un lungo tratto di pellicola, che corrisponde ad una serie di momenti pregnanti della tragedia euripidea (Medea che espone al coro il suo progetto di vendette, il dialogo tra Giasone e Medea con la finta riconciliazione, la morte di Creonte e Creusa narrate dal messaggero) ed in concreto con l'esposizione prima del sogno di Medea e poi della sua realizzazione concreto. Attraverso ciò è possibile comprendere la bipolarità che caratterizza l'intero film.

Come in Euripide, anche in Pasolini il finale è costituito dal dialogo tra Giasone e Medea, che costituisce l'unico dialogo tra i due del film, proprio "quando le parole non servono più a nulla"¹⁵². Nella tragedia Medea appare in alto sulla scena come un *deus ex machina* sul carro trainato dai draghi alati, mentre Giasone tenta invano di scardinare la porta di casa per seppellire i figli senza poter avere un contatto diretto con Medea; la scena di fatto si svolge dall'alto in basso. Nel film la prospettiva rimane identica: il

¹⁵¹ cf. S. Murri, 1994, p.124.

¹⁵² cf. S. Murri, 1994, p.129.

dialogo si svolge dall'alto della casa di Medea, dove la stessa è imperiosamente stagliata tra le fiamme e inveisce contro Giasone che è situato più in basso.

La figura di Egeo, con cui Euripide aveva predisposto la salvazione di Medea, e che aveva suscitato critiche di inverosimiglianza da diversi fronti, a partire da Corneille¹⁵³, è stata invece completamente cancellata da Pasolini, secondo una tendenza comune nelle *Medee* novecentesche (Jahn, Anouilh, Müller).

Il finale di Pasolini non è né trionfale come in Euripide (nella tragedia del quale assistiamo alla “salvazione” di Medea), né pessimistico-esistenzialista come quello di Anouilh (che descrive il suicidio finale di Medea), si tratta piuttosto di un finale in sospeso, in pieno accordo col “pessimismo semiotico” dell'autore.¹⁵⁴ Dal conflitto tra cultura arcaica e moderna Pasolini non vuole far trionfare la prima, irrimediabilmente perdente, né demonizzare la seconda, ma solo mostrare l'unilateralità ingenua di una società che crede di aver superato il sacro, di avere sotto controllo le passioni.

Medea racconta in definitiva l'origine mitica dell'alienazione borghese.

Giusto due anni dopo l'uscita del film pasoliniano, nel 1972, emerge, ed a mio parere riveste un ruolo peculiare, il lungometraggio di Paolo Benvenuti *Medea*¹⁵⁵, probabilmente il film più interessante di tutta la sua produzione. Si tratta di un filmato di una rappresentazione del teatro del maggio¹⁵⁶ del paese di Buti, in Toscana, basata su un testo ottocentesco di Pietro Freudiani. E' una produzione per i programmi sperimentali della Rai, gli attori non sono professionisti ma contadini, ed è soprattutto un documento di forza impressionante, che dimostra come il mito di *Medea* sia radicato anche nella cultura contadina.

La macchina da presa è posizionata per tutto il corso del lungometraggio (45 minuti circa) frontalmente rispetto allo spazio della rappresentazione¹⁵⁷; in questo modo la disposizione a triangolo dei personaggi sulla scena, tipica anche delle manifestazioni agresti-folkloriche che si svolgono nel mese di maggio a Buti, è rapportabile al triangolo che ha come vertici la macchina da presa stessa e i due margini del campo di ripresa.

¹⁵³ Corneille aveva cercato di motivare meglio la figura di Egeo, facendolo innamorare di Creusa.

¹⁵⁴ Cf. M. Fusillo, 1996, p. 109.

¹⁵⁵ Presentato con grande successo al Festival di Berlino del 1972, poi portato come spettacolo teatrale al Festival di Nancy.

¹⁵⁶ Il teatro del maggio è tutto cantato seguendo una monodia uniforme, che si appoggia su strofe di ottonari. Il testo di Freudiani si rifà probabilmente alla *Medea* di Piccolini.

¹⁵⁷ “Avevo bisogno di leggere il testo: volevo che la cinepresa non fosse semplicemente un occhio impersonale e anonimo ma che fosse in grado di leggere in modo dialettico la realtà senza snaturarla. Allora, tenendo inchiodata a terra la cinepresa (la cui altezza era calcolata sull'occhio di uno spettatore seduto sul pavimento –posizione naturale per il pubblico dei Maggi), cambiavo gli obiettivi a seconda della drammaturgia: grandangolo per le situazioni in cui erano in molti, normale se erano in due, teleobiettivo se era solo” (cf. Paolo Benvenuti, 1995, p. 46).

Nonostante un uso molto parco del montaggio (in totale 23 inquadrature), conseguenza di questa tecnica, non si può tuttavia parlare di “teatro filmato”¹⁵⁸; il mantenimento di un unico punto di vista dà dunque luogo, più che ad una registrazione cinematografica della rappresentazione teatrale, ad un’originale fusione dei concetti di “punti di vista” di pittura, teatro e cinema.

Ancora più di recente, nel 1988, si colloca un’ interessante versione televisiva della tragedia, *Medea* di Lars von Trier. Nell’opera del regista danese, la vicenda si sposta dalla Grecia al Medioevo danese, assumendo le caratteristiche di una leggenda nordica; il film è, oltretutto, la ripresa e la rielaborazione da parte di von Trier di una sceneggiatura, mai girata, di Carl Th. Dreyer, il “padre” del cinema danese.¹⁵⁹ La storia può essere interpretata come la contrapposizione tra l’anima più arcaica e autentica del popolo danese, la cui vita è a stretto contatto con l’elemento acquatico, e Giasone, che tradendo quindi non solo Medea ma lo spirito del suo stesso popolo, vuole staccarsi da questo elemento vitale per spostarsi verso la terra. Non a caso il palazzo di Creonte, di cui Giasone diventa “nocchiero”, si trova in una tetra cavità sotterranea.¹⁶⁰ In questa versione prendono corpo le figure, in altre versioni spesso soltanto nominate, di Creusa e di Egeo.

Nella sequenza dei preparativi delle nozze tra Giasone e Creusa, quest’ultima viene rappresentata particolarmente ingenua ed innocente; la sua presenza nel film è di breve durata, di lì a poco, infatti, morirà a causa della corona avvelenata inviatole da Medea.

Il re di Atene, invece, compare come dal nulla sulla sua nave, proprio quando Medea è distesa in riva al mare in preda ad un dolore profondo, dopo essere venuta a conoscenza dei progetti di Giasone. Da lui Medea otterrà una promessa di ospitalità e una rinnovata forza per affrontare il futuro che la attende.

La maggior parte degli elementi che saranno nella sceneggiatura di Dreyer e che von Trier porterà sullo schermo li portava già in sé il testo euripideo: innanzitutto l’eterna ed insolubile opposizione tra reale e trascendente¹⁶¹, che già nel dramma greco vede prevalere l’elemento umano, e quindi Medea, col suo dibattersi tra razionalità ed irrazionalità, lucidità e insensatezza. L’eroina, nell’antichità come nel film, è caratterizzata da un isolamento spirituale che si sublima con la consapevolezza del

¹⁵⁸ cf. M.Fusillo, p.35, 1986.

¹⁵⁹ Carl Th. Dreyer aveva scritto il copione pensando a Maria Callas nel ruolo di Medea, cosa che effettivamente avvenne nel film di Pasolini del 1970 (cf. De Berardinis, 1999, p.83).

¹⁶⁰ cf. E.Angiolini, www.almapress.unibo.it/numero3/libri/medea.htm.

¹⁶¹ Questa opposizione, in ambiente cinematografico, era già stata messa in luce dal film di Pasolini del 1970.

proprio progresso interiore, nella realizzazione della propria personalità, non più oppressa.¹⁶²

Va poi notato che anche nel film sono presenti i due elementi contrapposti del sole e dell'acqua, ma con ruoli inversi; se infatti nella tragedia antica Medea era nipote del dio Sole, qui è l'acqua¹⁶³ l'elemento che la rappresenta, che la soccorre nel preparare misture letali per mettere in atto la sua vendetta e che la porta lontano, sulla nave vichinga di Egeo. L'eroina, quindi, invade la sfera semantica di Giasone, in origine domatore dei mari e costruttore della nave Argo, il quale è invece condannato a morire sotto il sole, perso nell'infinita pianura dove ha trovato i figli, che si erano lasciati docilmente uccidere dalla madre, impiccati a un albero. Gli elementi naturali, il vento, le maree, gli arcobaleni, la pioggia, la nebbia, le nuvole assumono la funzione di un coro impalpabile ed evanescente che, in perenne agitazione, filtra gli umori dei personaggi e testimonia l'inevitabile.

Non va infine dimenticata, da parte di Dreyer e di von Trier con lui, l'immissione di un elemento cristiano nell'interpretazione del mito, percepibile al punto che parte della critica è arrivata a parlare di "una lettura in chiave cristologica di Medea"¹⁶⁴. Se in Euripide l'eroina agisce sola, praticamente ignorata dagli dei, nel film, posta l'autonomia decisionale della donna, sussistono tuttavia evidenti reminiscenze cristiane nella rassegnazione alla morte del figlio maggiore e, figurativamente, nella forma a croce che assume Medea, riversa sulla sabbia a braccia spalancate, nella prima inquadratura, e, di nuovo, nella croce che viene a rappresentare, nel finale, l'albero a cui sono impiccati i due bambini.

¹⁶² Cf. G. Carrara, 1999, pp. 73-78.

¹⁶³ Elemento che sarà di centrale importanza anche, in ambito teatrale, nella messa in scena di E. Dante del 2004 (cf. pp. 12 e ss.).

¹⁶⁴ cf. G. Carrara, 1999.

CAPITOLO 5 – ICONOGRAFIA SU MEDEA

Medea non è un personaggio spesso raffigurato nell'iconografia antica, la sua presenza è numericamente piuttosto esigua e discontinua, meglio attestata nella ceramografia greca dal VII a.C. agli inizi del III d.C., piuttosto che in altri generi artistici: il soggetto non fa evidentemente parte del repertorio della scultura monumentale e celebrativa, genere pubblico ed ufficiale, ma si addice di più ad un genere privato e domestico.

La sua iconografia è testimoniata anche in ambito italico -soprattutto etrusco- per la sua connotazione positiva; dopo la pausa della cultura figurativa medievale, riprenderà a circolare presso gli intellettuali del secondo Cinquecento, per trovare in seguito, anche nel XIX sec., ulteriori interpretazioni sempre ricche di suggestione.

Nel corso della stessa tragedia euripidea, l'immagine che emerge di Medea è alternativamente quella di "donna buona-normale" e di "donna cattiva"; nel primo monologo appare già come "diversa" in quanto straniera, innamorata a livelli pericolosi di Giasone, e responsabile della morte di Pelia di cui aveva ingannato le figlie. Le vicende successive la presentano però come donna normale: compie un viaggio e diverse traversie assieme a Giasone, e arriva ad essere compatita da parte del coro ai vv.17-29, in cui viene presentata come disonorata dal marito. Ma nei vv. 31-35, il riferimento al tradimento della famiglia e della patria richiama il fratricidio di Apsirto e la pone ineluttabilmente "donna cattiva". Nel verso 36 non si ha che la conferma di questo: Medea sente addirittura ripugnanza per i suoi stessi figli in quanto frutto del suo rapporto con Giasone.¹⁶⁵ Il lettore ne è inorridito, l'iconografia non potrà che reagire di conseguenza.

La storia di tale iconografia inizia tuttavia con la raffigurazione positiva di Medea, come divinità, ereditata dalla lontana tradizione cretese della notissima dea dei serpenti.

¹⁶⁵ cf.Ch. Sourvinou-Inwood, 1997, pp. 254-255.

5.1 Medea-dea

Prima che vendicatrice crudele e madre assassina, Medea è sacerdotessa dell'età primordiale, alla stregua di una dea, capace di ringiovanire e addirittura far rinascere, tipica capacità tra l'umano ed il divino delle grandi dee matronali¹⁶⁶. Questa ricezione positiva del mito si riscontra in epoca arcaica in generale in Occidente, soprattutto in ambiente etrusco.



Figura 6

Un'olpe in bucchero a decorazione incisa (inv. 110976, conservata presso il Museo Archeologico di Cerveteri) databile attorno al 630 a.C., ritrovata in una tomba principesca a Cerveteri lo testimonia: al centro è collocato il calderone, probabilmente con la figura di Giasone che esce. E' da sottolineare il ruolo positivo e centrale di Medea, in collegamento con il calderone.

Durante l'epoca delle grandi raffigurazioni mitologiche, iniziata attorno al 580 a.C., mancano raffigurazioni delle imprese degli Argonauti, e quindi anche le vicende di Medea¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Per Medea come divinità cf. Esiodo, *Teogonia* v.956; Pindaro, *Pitica* 4,11; Alcmane, fr. 163 Davies

¹⁶⁷ cf. E.Doniselli, www.teatrincorso.com/progettomedee.html.

Nella seconda metà del VI sec. a.C. Medea, invece, compare nella ceramica attica su una *lekythos* a figure nere (Londra, British Museum, E 224) datata intorno al 530-525 a.C., in cui si differenzia dalle Peliadi che sono rappresentate assieme a lei perché indossa un *polos*, il tipico copricapo associato alle divinità.

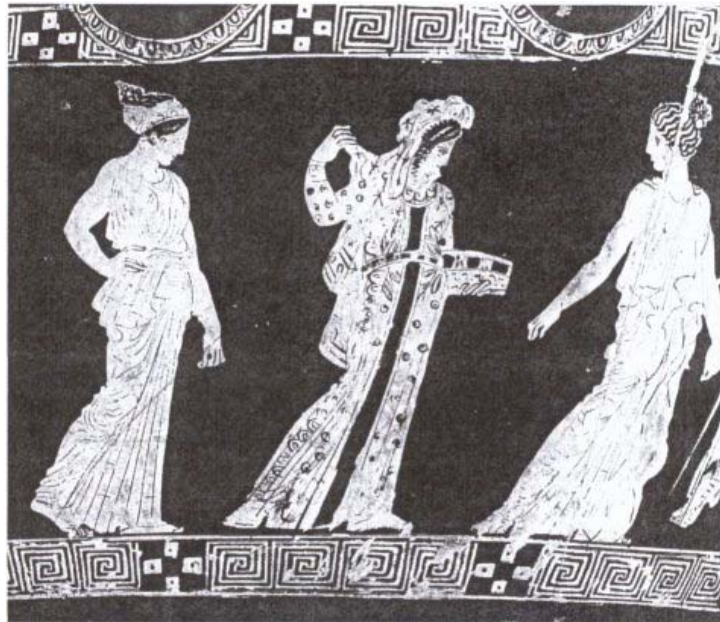


Figura 7

Altre *lekythoi*, tutte datate fino al secondo venticinquennio del V sec., presentano una Medea soprannaturale rappresentata come busto di divinità, con una fascia in capo ed una collana, tra due serpenti: questa è la più antica raffigurazione attica, la cui dimensione divina le attribuisce quei poteri magici che le permettono appunto di dominare i serpenti, nello stesso modo in cui ricorreva nella mitologia cretese. (come, per esempio, quella attica a figure nere conservata a Londra, BM 1926.4-171.1).



Figura 8

Medea esaurisce la sua metamorfizzazione da dea a donna, da buona a cattiva, non con l'avvento del pensiero razionale ma con l'affermarsi definitivo del pensiero dogmatico, l'estinzione della religione antica.

5.2 Medea-maga

Un'altra diffusa interpretazione presenta Medea come maga: quale prova delle sue arti, il mito narra che aveva ringiovanito miracolosamente Esone, il padre di Giasone, con una speciale miscela di erbe trasfusa nel vecchio, dopo averlo privato del sangue; in seguito aveva tramutato un vecchio ariete in agnello, per convincere le Peliadi a fare a pezzi il vecchio padre per poterlo ringiovanire, cuocendolo con ingredienti magici.

Rappresentazioni di altri ringiovanimenti, come quello di Giasone, sono rare; si tratta perlopiù di evoluzioni delle varie versioni del calderone che bolle visto nelle immagini che descrivevano le Peliadi. Alla magia, dunque, si allude nei seguenti soggetti iconografici: Medea ed Esone, Medea e le Peliadi, Medea ed il drago colco, Medea e Talos, Medea e Teseo.

Medea quale prototipo classico della rappresentazione in forme umane della magia ricorre poi in diversi sarcofagi ellenistici, accanto a Giasone posti ai lati

dell'albero con il Vello. L'accento della rappresentazione è posto sulla magia di Medea, vestita alla greca e con strumenti magici in mano (brocca e fiala che simboleggiano il veleno), mentre Giasone dovrebbe avere bastone ed elmo, come nella celeberrima statua dello scultore danese Bertel Thorvalsen (1827)¹⁶⁸.

Con l'inizio del V sec.a.C. su un frammento di una *kylix* firmata da Euphronios (Malibu, Museo P.Getty) è presente nel medaglione il calderone da cui emerge l'ariete, circondato da figure femminili. Ipotizzando che questa *kylix* sia stata ritrovata a Cerveteri, si spiega l'anomalia del pezzo, cioè la presenza del calderone miracoloso di Medea su una coppa attica di lusso, destinata ad un simposio etrusco. A Cerveteri, oltre due secoli dopo l'olpe in bucchero, Medea continuava ad essere recepita non come maga malefica ma come prototipo divino della sacerdotessa, un particolare del quale gli artigiani della ceramica ateniese erano coscienti.¹⁶⁹

La grande epoca delle raffigurazioni mitologiche comincia intorno o poco dopo il 520 a.C. con alcuni vasi del pittore della Gorgone e di Sophilos, per raggiungere un primo apice con il celebre cratere Francois datato verso il 570 a.C.

Con l'intensificarsi della produzione di anfore intorno al 560 a.C., probabilmente determinata dalla richiesta del mercato etrusco¹⁷⁰, le immagini mitologiche aumentano sensibilmente per numero e varietà dei soggetti. Le tradizioni mitologiche greche circolavano già in epoche remote tra la Grecia e l'Occidente e i ceti colti in Etruria erano in grado, non meno dei loro contemporanei in Grecia o Magna Grecia, di interpretarle e utilizzarle adeguatamente per le proprie necessità.

Dopo il 520 a.C. ricorrono immagini incentrate sul calderone di ringiovanimento da attribuire all'episodio tessalo nel mito di Medea. Il calderone è un oggetto significativo sotto diversi aspetti: la sua presenza rimanda all'età arcaica quando vigeva ancora, tra uomini e dei, commensalità comune. Secondo il pensiero mitologico questa fase era entrata in crisi e la commensalità comune tra uomini e dei si era conclusa con l'uso blasfemo, cannibalico, del calderone da parte di personaggi mitici come Procne e Tàntalo. A complemento di questo uso perverso la mitologia riferisce però di una funzione opposta del calderone: non solo per cuocere e dare in pasto persone umane ad altri esseri umani o dei, ma per ridare vita, o addirittura l'immortalità. Il calderone evoca dunque demarcazioni cosmologiche fondamentali: tra età primordiale ed età presente, tra mondo divino e mondo umano.¹⁷¹

¹⁶⁸ Cf. E. Doniselli, 2004.

¹⁶⁹ Cf. M. A. Rizzo, 1995, pp.15-50.

¹⁷⁰ Cf. T. H. Carpentier, 1986, p.35.

¹⁷¹ cf. C. Isler-Kerenyi, 2000, pp.120-121.

La formula è essenzialmente la seguente: al centro dell'immagine si trova un calderone su tre piedi posto sul fuoco. Dal calderone emerge un ariete o un ragazzo; quando compare l'ariete, la scena viene identificata con l'episodio che prelude alla morte di Pelia, provocata da Medea, come conferma la presenza del vecchio seduto nelle realizzazioni più ampie sull'anfora e sull'idria. Quando invece a emergere dal calderone è il ragazzo, si tratterà del mito del ringiovanimento di Giasone a opera di Medea.

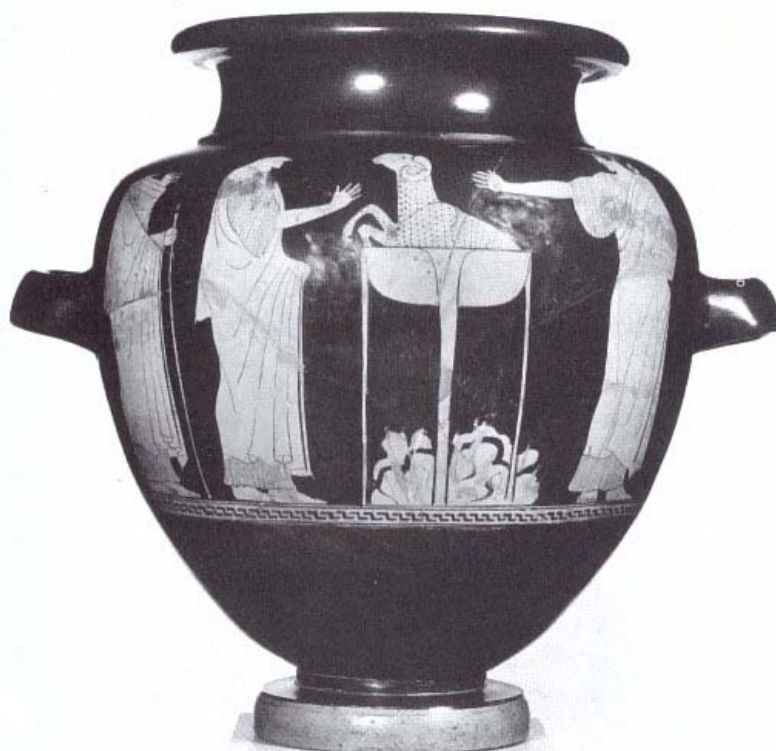


Figura 9

I soggetti attinenti al calderone si trovano in alcune anfore, in un'idria a figure nere di datazione tarda, cui fanno seguito una decina di *lekythoi* sempre a figure nere per il mercato greco, datate fino al secondo venticinquennio del V sec.: dal calderone esce l'ariete vivo, azione che si colloca tra due figure stanti. Continua quindi la connotazione positiva del mito di Medea, da collegare probabilmente alla destinazione femminile di questo tipo di vaso.

Intorno alla metà del V sec. a.C. il soggetto si trasferisce sui vasi a figure rosse del periodo severo, e ha una presenza sporadica anche sui vasi da simposio: siamo a conoscenza di due crateri, uno attribuito al pittore di Kleophone conservato a Christchurch, in Nuova Zelanda, l'altro attestato da un esiguo frammento, e di due *kylikes* con questa raffigurazione. Mentre nei crateri lo schema era rimasto il medesimo di prima (il calderone al centro dell'immagine da cui sporge l'ariete), sulle due *kylikes* compare uno schema nuovo e diverso il calderone si trova in una posizione decentrata, come un

qualsiasi elemento dell' episodio, e ciò è sintomatico del nuovo aspetto narrativo di queste versioni del soggetto, dovuto alla doppia ispirazione, simposiale e teatrale, delle figurazioni¹⁷².

Il motivo possiede, inoltre, un'interessante persistenza su crateri monumentali ed in generale su vasi italoti, addirittura in aumento verso la metà del V sec. a.C.

Un caso a parte è costituito dal rilievo con Medea e le Peliadi,¹⁷³ copia romana in marmo da un originale attico, databile verso la fine del V sec., probabilmente 420-410 (Roma, Musei Vaticani) che testimonia ancora il ruolo di Medea come maga. In una composizione dall'andamento tripartito vi appare in vesti barbare, con la cassetta magica tra le mani; sulla testa porta una tiara¹⁷⁴, sotto il petto indossa un chitone a maniche corte¹⁷⁵, ma elemento che caratterizza la sua provenienza. Dalla spalla pende la lunga manica del manto persiano (*kandys*). Appare, quindi, come donna di Persia, progenitrice dei Medi¹⁷⁶. Lo sguardo sembra diretto alla maggiore delle Peliadi, di fronte, ancora esitante: questa è raffigurata con la spada già sguainata nella destra, sorreggendo al tempo stesso la testa, ma ancora in profonda meditazione. Viene raffigurata la meditazione sull'azione che si sta per compiere, il contrasto etico tra il freddo calcolo della maga persiana e una delle sorelle, viene scelto il momento di massima lotta interiore¹⁷⁷.

Un'altra testimonianza del mito del ringiovanimento si trova sul cratere a campana a figure rosse, conservato nel Museo Archeologico di Ancona e datato al 450 a.C.: Medea, dalle lunghe chiome brune, vestita di un lungo chitone dagli uniformi drappaggi longitudinali, muove decisa verso un tripode con vasca a calderone, portando con sé un vecchio sileno dalla coda equina, che avanza con passo incerto e capo chino, puntellandosi col bastone. Si tratta della trascrizione figurativa dei momenti centrali dell'opera eschilea, il dramma satiresco *Le Nutrici di Dioniso*, in cui, dopo l'immersione nel tripode, il sileno riacquista l'esuberante vitalità di un satiretto, grazie all'intervento di Medea.

¹⁷² Cf. C.Isler-Kerényi, p.127, 2000.

¹⁷³ Il tema delle Peliadi ricorre, inoltre, su sarcofagi romani, nella pittura pompeiana ed in miniature bizantine.

¹⁷⁴ Copricapo a forma di cono, di tessuto o di pelle, in uso tra i popoli dell'Asia, dei quali era un segno distintivo.

¹⁷⁵ Abito orientale, confezionato con telo di stoffa leggera cucito come un sacco senza fondo, stretto alla vita e fermato alle spalle con due fibbie, corto per gli uomini e lungo per le donne.

¹⁷⁶ L'associazione di Medea coi "nemici persiani" è dimostrabile in concreto leggendo Erodoto (VII, 62), e ci sono buone ragioni per credere che fosse così già da prima. Quello che può rendere perplessi è il fatto che solo da una certa data in poi (430 a.C.) Medea viene rappresentata in abiti orientali; si ipotizza che questo accadesse perché prima del 430 a.C., da un punto di vista iconografico, gli abiti greci davano esplicitamente un'idea di donna cattiva.

¹⁷⁷ Cf.E.Doniselli, www.teatrincorso.com/progettomedee.html.

Dopo il 430 a.C. Medea maga compare in casi isolati nella ceramografia attica: la figurazione più recente si trova su una pisside rinvenuta a Eretria¹⁷⁸, tipo di vaso a destinazione prevalentemente femminile, al quale ben si adatta la vicenda delle Peliadi, che attesta l'accezione ormai completamente tragica del calderone.

La scena del calderone compare un'ultima volta nell'arte greca, in genere e formato diversi, sulle copie romane di un rilievo che faceva parte di un monumento ateniese degli anni tra 420 e 410 a.C. Di nuovo il calderone è collocato al centro, circondato da tre personaggi femminili: da sinistra a destra Medea, una delle Peliadi che si china sul calderone, una seconda Peliade con il coltello in mano, in atteggiamento di lutto e apprensione.

Come per gli altri soggetti, la scena della morte di Talos, il gigante/corridore che sorveglia le coste dell'isola di Creta per impedire che gli stranieri vi sbarchino e che muore annientato dallo sguardo magico di Medea, è rappresentata più volte in forme diverse, ed in particolare è l'unica in cui Medea viene esplicitamente presentata come aiutante degli Argonauti.¹⁷⁹

Un esempio è la voluta del cratere attico di Talos datato 425-400 a.C., conservato presso il Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia e restaurato nel 1993 (ARV 1338). In quest'immagine Medea è appena visibile, nel costume barbarico e con la cassetta magica, sull'estrema sinistra; la scena è incentrata sui Dioscuri a cavallo che affiancano e trattengono per le braccia Talos, che sta spirando. Il vaso è un autentico capolavoro per la straordinaria suggestione narrativa, carica di pathos, e la raffinatezza del disegno anatomico e prospettico, elementi che fanno facilmente supporre l'origine del soggetto nella pittura parietale attica.

Altro esempio è un cratere recentemente scoperto a Benevento, databile tra il 430 ed il 420 a.C., in cui non si percepisce ancora l'influenza della messa in scena della tragedia euripidea in quanto Medea indossa ancora abiti greci.

Medea inseguita da Teseo armato, con evidenti intenzioni non erotiche¹⁸⁰, dopo che quest'ultimo è stato riconosciuto dal padre ed è stato vittima del tentato avvelenamento da parte della stessa Medea, rappresenta un diverso aspetto del mito di Medea-maga, ricorrente in numerose testimonianze su vasi attici a figure rosse¹⁸¹ databili intorno alla metà del V sec. a.C.

¹⁷⁸ Cf. C.Isler-Kerényi, 2000, p.129.

¹⁷⁹ cf. D.Del Corno, 2001, pp.142 e ss.

¹⁸⁰ Cf. C.Sourvinou Inwood, 1979, pp.29-47; la tesi è stata più volte in seguito ribadita dall'autrice.

¹⁸¹ Oltre trenta.

Nelle testimonianze di questo soggetto Medea viene rappresentata iconograficamente come una “donna qualsiasi”, non come la donna esotica presentata nella ceramografia attica precedente; a questo proposito è stato però dimostrato che la foggia esotica del soggetto appartiene alla sua iconografia post-euripidea, probabilmente ispirata proprio dalla rappresentazione teatrale.¹⁸²

Due importanti esempi iconografici sono il cratere Adolphseck AV 278 e quello Leningrad W205: nel primo Egeo sta esaminando una spada, il segno attraverso cui riconoscerà il figlio, mentre quest’ultimo versa una libagione accanto a Medea, nel secondo Egeo e Teseo sono in compagnia di due donne, di cui una all’altare è Medea, e in questo caso si evince che il segno di riconoscimento è rappresentato da un paio di sandali. Questo può suggerire che le due immagini derivano da differenti messe in scena teatrali, una probabilmente dall’ *Egeo* di Sofocle, l’altra dalla *Medea* di Euripide. In entrambe le testimonianze Medea indossa abiti greci.¹⁸³

In questo caso Medea viene rappresentata vestita con abiti orientali, mentre in altri esempi veste alla greca: un cratere frammentario a campana, opera del pittore Dino di Gela, mostra Medea ed Egeo in abiti orientali alla partenza della nave che conduce Teseo a Creta. Questo non rappresenta una versione divergente dal mito, per cui Medea se ne sarebbe andata dall’Attica nello stesso momento in cui Teseo sarebbe partito con la spedizione contro il Minotauro, piuttosto si tratta di una “creazione iconografica”¹⁸⁴, comune all’epoca.

Nell’anfora attica ora conservata a Basilea (Antikenmuseum und Sammlung Ludwig) Teseo ha domato il toro di Maratona, e Medea fugge dalla scena con i tipici attributi della magia, la *phiale* e la brocca, in quanto ormai smascherata. La figura di Teseo armato che insegue Medea può avere implicazioni politiche e propagandistiche nel momento in cui si va ad ipotizzare un legame mitologico tra Medea ed i Medi, ovvero i Persiani: è infatti ateniese la massima diffusione dell’iconografia negativa di Medea, in funzione anti-persiana¹⁸⁵. Questa accezione del mito cesserà con l’avvento del Cristianesimo.

¹⁸² Cf. C.Isler-Kerenyi, 2000, p.132.

¹⁸³ cf. Ch.Sourvinou-Inwood, 1997, p.268.

¹⁸⁴ cf. Ch.Sourvinou-Inwood, 1997, p. 273.

¹⁸⁵ A riguardo è particolarmente interessante l’argomentazione di Ch.Sourvinou-Inwood,1979, secondo cui Medea iconograficamente è percepita come nemica di Teseo e consecuenzialmente simbolo dei persiani, e ancora di conseguenza “donna cattiva”. Secondo l’autrice, come le donne cattive sono una minaccia costante per l’uomo, così lo erano i nemici orientali per Atene.



Figura 10

Un'ulteriore testimonianza dell'identità di maga di Medea è la sua raffigurazione con il drago colco, che protegge il Vello d'oro. Si tratta di un bassorilievo a stucco d'età romana, conservato nella basilica sotterranea a Porta Maggiore a Roma, che mostra Medea in vesti barbariche che porge al serpente-drago la pozione soporifera, come narra Apollonio Rodio (IV, 145 s.)¹⁸⁶.

Dopo un'assenza più che millenaria, un'interessante interpretazione cinquecentesca del mito del ringiovanimento si trova nello Studiolo di Francesco I de' Medici, in Palazzo Vecchio a Firenze: il ciclo decorativo, il cui programma iconografico venne realizzato dalla collaborazione di Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini tra il 1570 e il 1572, consiste in trentaquattro dipinti che sviluppano il rapporto tra natura ed "arte", intesa come trasformazione compiuta dall'uomo dei quattro elementi naturali. Tra i soggetti mitologici sono presenti *Medea ed Esone* di Girolamo Macchietti, uno dei pittori della cerchia vasariana.

¹⁸⁶ Cf. S Aurigemma, 1961.



Figura 11

La nitida impostazione del tema mitologico sembra allontanarsi dalle tendenze intellettualistiche della Maniera, nella scelta equilibrata tra naturalezza ed astrazione, nel rigoroso spazio scenico e nell'attenta individuazione dei tipi umani. Esone osserva l'azione di Medea da una posizione rilassata, ben caratterizzato nel tipo del vecchio. La maga, raffigurata in un morbido nudo appena velato, mostra una dolcezza e un fascino positivo assenti nella precedente iconografia: Macchietti, infatti, la presenta ingentilita da un lieve soffio di brezza che le scompone velo e chioma mentre è intenta alla preparazione della pozione del ringiovanimento. Tutto l'episodio è narrato con cura

raffinata negli accordi compositivi e senza tensioni, riuscendo a interpretare al meglio lo spirito cortese e raffinato del committente.¹⁸⁷

All'interno del ciclo delle Storie di Giasone in Palazzo Fava a Bologna, eseguito dai fratelli Annibale ed Agostino Carracci e dal loro cugino Ludovico tra il 1583 e il 1584 nel salone del piano nobile, vari sono gli episodi –tra i diciotto complessivi- che vedono anche la presenza di Medea. In questa interpretazione del mito viene identificato in Giasone il saggio che conosce la medicina e che interviene a vantaggio dell'uomo, mentre Medea rappresenta il *consilium*, l'artificio o la macchinazione con cui si raggiunge l'effetto progettato o voluto.

Da sottolineare l'alto valore artistico del ciclo, in quanto costituisce una novità assoluta nel panorama dell'arte italiana: i tre lavorarono in una solidale collaborazione, e questa interscambiabilità operativa porta a rivedere la tradizionale nozione di stile.¹⁸⁸

L'incontro tra Giasone e Medea, attribuito dalla maggior parte della critica ad Annibale per l'intonazione poetica, inizia il fregio sulla parete occidentale del salone, affiancato da due divinità, a destra Pan e a sinistra la Speranza, che appoggia Medea. Si tratta di una scena emblematica, in cui magia ed eros sostituiscono i più consueti eroismo e virtù, svelando all'eroe i segreti poteri della natura. Il bosco separa la festa nella reggia di Eeta dal colloquio, bosco del quale è noto il contenuto emblematico del potere soprannaturale di Medea, ma anche luogo dell'iniziazione, riferito in questo all'inizio delle molte prove di Giasone. Mentre Cupido bendato suggella l'unione tra i due amanti ai piedi della statua di Ecate, Medea consegna un vaso a Giasone, l'unguento di Prometeo di cui si servirà per sconfiggere il drago che sorveglia il Vello. Annibale mette tutte la sua giovanile esultanza in questa Medea concitata, arrossata in volto.

¹⁸⁷ Cf. A. Ottani, 1966, pp.118 e ss.

¹⁸⁸ Cf. A. Emiliani, 1984, pp.21 e ss.

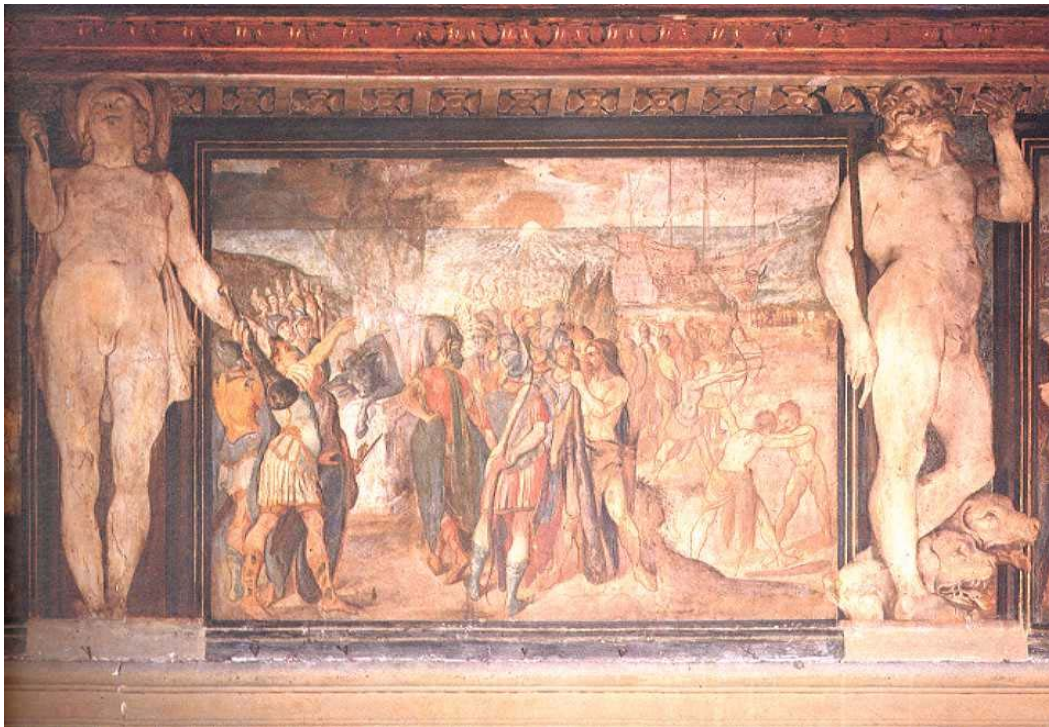


Figura 12

Sulla parete settentrionale *Gli Incanti di Medea* precedono il ringiovanimento del vecchio padre di Giasone ed i due episodi insieme costituiscono la fase stilistica più elevata, nell'originalissima invenzione. L'inquietante atmosfera, tipica del gusto di Ludovico, contribuisce al tono già lirico del racconto, giovato sulla simultaneità narrativa che colloca Medea in diversi momenti della vicenda: in primo piano mentre si bagna ritualmente, nello sfondo mentre attraversa il cielo sul carro trainato dai draghi alati, a sinistra mentre edifica due altari e compie riti propiziatori. Il testo delle *Metamorfosi* di Ovidio risulta rispettato puntualmente e la versione affrescata costituisce il trionfo pittorico di Medea.

Di seguito il *Ringiovanimento di Esone* in cui Medea ritorna nuda in stretta continuità temporale con la scena precedente, coi lunghi capelli sciolti, senza emozione e morbida ma decisa nel gesto, che recide la gola ad Esone, anch'egli nudo e supino tra le ricche vesti. Il calderone di rame mostra già in ebollizione sul fuoco il suo magico contenuto, che cola a terra in un sottile rivolo; nello sfondo l'ambasciata greca con Giasone si allontana per non osservare l'arte segreta, ai lati sono situati Giove e Saturno, in quanto il secondo, divoratore dei propri figli, è presagio del destino di madre di Medea. Il nudo di Medea, di una seducente fragilità, è spinto teatralmente in primo piano, dominando l'ambiente severo dello sfondo.

A concludere la parete settentrionale, *L'Inganno delle figlie di Pelia e l'uccisione del re*, episodio giocato in un ambiente vasto che colloca in primo piano il momento della magia e dell'inganno, con Medea elegante e solenne che opera le sue arti di maga estraendo l'agnellino dal calderone e non più il vecchio ariete, davanti alle attente figlie di Pelia; a destra, in secondo piano, tra le colonne del palazzo reale, si consuma il delitto e Pelia finisce a pezzi nel calderone. Il ciclo si chiude dunque con il contrasto tra i visi dolci delle figlie ed il chiarore del mattino, tecnicamente attribuito ad Annibale, e la cruenta fine di Pelia¹⁸⁹.

Nel 1868 l'inglese Frederick Sandys dipinse un'affascinante Medea (olio su tavola) attraverso il minuzioso realismo della ricerca preraffaellita. Egli, probabilmente quello con maggior talento per il disegno tra i preraffaelliti, mostra infatti i tratti tipici della poetica del gruppo nei suoi lavori, ovvero un intenso e meticoloso naturalismo nell'accostare la tematica letteraria. Questo olio –in cui la protagonista viene rappresentata come maga, di aspetto malizioso e sessualmente ammiccante, assorta nella preparazione di una pozione ed immersa in una miriade di dettagli- appartiene alla serie di ritratti dei maggiori personaggi della letteratura, realizzata dal pittore verso il 1880 per gli editori Mac Millan¹⁹⁰.

¹⁸⁹ cf. A.Emiliani.

¹⁹⁰ cf. E.Doniselli, www.teatrincorso.it/progettomedee.html.



Figura 13

5.3 Medea-infanticida

Il culto ateniese della bellezza, che aveva come suo tema supremo “il bel ragazzo”, subisce con l’influenza di Euripide una brusca virata: l’aureo sole apollineo viene infatti sostituito con una luna striata di sangue. In particolare Medea è il peggiore incubo femminile di Atene; è la vendetta della natura, l’oscura replica euripidea al “bel ragazzo”.¹⁹¹

Con l’impressione suscitata dalla tragedia di Euripide nel 431 a.C., l’iconografia di Medea si incentra quasi esclusivamente sull’infanticidio, che ne diventa l’immagine canonica.

A confronto con la tragedia euripidea spicca il fatto che in alcune testimonianze l’infanticidio si svolge presso un altare, mentre in Euripide Medea uccide i figli dentro casa. L’interpretazione della Sourvinou-Inwood è che l’altare serva fondamentalmente ad accrescere l’efferatezza del misfatto; secondo invece la Isler-Kerenyi l’importanza dell’altare è data dal richiamo alla divinità nello svolgersi di un’azione disumana come l’infanticidio, e rimanda inoltre in forma moderna a ciò che rappresentava il motivo del calderone: Medea, prima di diventare maga, era stata sacerdotessa divina. L’altare ricompare, in ogni caso, anche nella successiva iconografia di Medea, come per esempio in quella dei sarcofagi romani.

Si possono citare diversi esempi di pittura vascolare attica, di ceramica italiota del IV sec. e, in età imperiale, di pittura parietale e dei sarcofagi. Mentre della produzione artistica attica si sono conservate scarsi esemplari, i vasi italioti attestano più volte l’infanticidio e la successiva fuga di Medea sul carro del Sole, o entrambe le situazioni in sequenza.

Un esempio è costituito da un cratere, conservato al Museo Nazionale della Siritide (LCS 58), del pittore di Policoro, autore di vasi lucani della fine del V sec., che ritrae Medea in fuga sul carro magico inviatole dal nonno Elio e guidato da draghi alati, con ai lati Eros ed Afrodite, che, in questo caso, hanno la valenza negativa delle Erinni, mentre abbandona i cadaveri dei figli che ha appena ucciso e viene minacciata invano da Giasone che impugna una spada, a terra. Si risente sia degli insegnamenti della pittura parietale, sia dell’influenza del teatro, per quello che riguarda la spazialità nello scorcio del carro¹⁹².

¹⁹¹Cf. C.Paglia, 1981,p.15.

¹⁹² cf.E.Doniselli, www.teatrincorso.com/progettomedee.html.

In un altro cratere a campana lucano, della stessa epoca e di autore sconosciuto, conservato al Museo di Cleveland, Medea è in alto, sul carro, rinchiusa in un grande cerchio che pare voler rappresentare il Sole; l'accento è posto sulla distanza tra lei e le altre figure, che infonde alla scena un effetto soprannaturale. I cadaveri dei bambini sono adagiati sull'altare, e questo permette di datare l'esemplare nell'epoca delle prime messe in scena della tragedia euripidea.

Sia nell'esemplare di Policoro che in quello di Cleveland è evidente più che altrove l'impotenza di Giasone¹⁹³. Nel primo caso, i cadaveri dei bambini sono a terra e concorrono all'idea di distanziare, anche psicologicamente, Medea dagli altri personaggi della scena; nel caso del secondo, invece, i cadaveri sono posti su un altare. Questo si spiega paragonandolo ad un vaso apulo conservato a Monaco (J 810-3296), che rappresentando l'infanticidio include perfino la rappresentazione del fantasma del padre di Medea, che ovviamente indossa abiti barbari-orientali, pone quest'ultima con il cadavere di un figlio a terra, in procinto di uccidere l'altro, che è sopra un altare, afferrandolo per i capelli.



Figura 14

¹⁹³ Cf. Taplin, 1978..

Il paragone può essere esteso anche ad un'anfora campana conservata al Louvre (K 300), opera del Pittore di Issione originario di Capua, che rappresenta l'infanticidio molto vicino ad un altare, in particolare nei pressi del santuario di Apollo, sempre immortalando la scena tra l'omicidio del primo figlio, compiuto anche se non è visibile il cadavere, ed il secondo che sta per compiersi tra le suppliche del bambino. Lo stile è morbidamente pittorico, e ciò è in netto contrasto con il forte senso drammatico della scena¹⁹⁴. Quest'immagine, peraltro, è universalmente considerata tra quelle che meglio descrivono l'infanticidio: l'azione, anche se non è in atto ma sta per compiersi, è carica di pathos: il fanciullo, nel momento prima di morire ha un'articolazione iconografica di rari terrore ed impotenza. Vi è qui dunque la riprova di come le rappresentazioni iconografiche del mito si esprimessero in maniera più diretta rispetto alle messe in scena.



Figura 15

¹⁹⁴ cf.Ch.Sourvinou-Inwood, 1997, pp.270 e ss.

Diversi vasi italoti presentano Medea in paragone ad Eracle, presentando il suo crimine come frutto del delirio e rappresentandola, dunque, ancora in buona luce. Un esemplare recante questo soggetto è il cratere di una voluta apula conservata al Museo d'Arte di Cleveland: Medea, descritta in abiti greci, è all'interno di un edificio in compagnia di un anziano pedagogo, in un altare vicino a loro stanno seduti due bambini. Alla destra dell'Altare si intravede Eracle, sopra di lui due divinità eleusine; dall'altro lato del tempio, in una posizione corrispondente, si stagliano Atena, Nike ed i Dioscuri che impugnano torce eleusine. Schmidt ha ipotizzato, addirittura, che i bambini non fossero figli di Medea ma di Eracle, in accordo con la tradizione per cui lei li avrebbe guariti dalla pazzia dopo la morte del padre. Si tratta, quindi, della rappresentazione dell'epoca in cui forse Medea viene vista sotto luce maggiormente positiva.

Tuttavia, a causa della diffusione ideologica dell' opposizione tra supremo eroe maschile e donna mostruosa che ha luogo nel IV secolo nel territorio del Sud Italia, queste rappresentazioni sono al di fuori della principale tendenza.

Nella pittura parietale Medea non ricorre mai nell'atto di uccidere, ma è raffigurata nel travaglio spirituale che precede tale azione; di certo l'ubicazione domestica ha preferito scegliere la tipologia psicologica meno cruenta di Medea.

Nella Casa dei Dioscuri, a Pompei, appare la Medea di Euripide nel monologo, in piedi con le mani sull'elsa della spada, che guarda diagonalmente i figli che giocano mentre sulla porta il pedagogo osserva. Si tratta di un'espressione di tristezza, sentimento che nel dipinto di Medea nella Casa di Giasone è espresso dalla posizione del protagonista: mentre con la sinistra stringe la spada, siede su una panca di pietra, con la testa appoggiata sulla mano destra, postura della persona in lutto ricorrente nei rilievi sepolcrali.



Figura 16

Il frammento di Ercolano, risalente al I sec. d.C., che appartiene ai più importanti resti della pittura figurativa del quarto stile, ripropone la figura in piedi. Medea torna a proporsi come frutto dei rapporti che si erano instaurati tra il teatro e le arti figurative dopo la grande stagione ateniese: statuaria, intensamente drammatica ed esitante nella figura serrata, tiene la spada non per l'impugnatura, ma tra le dita intrecciate, con i pollici premuti l'uno contro l'altro. Le labbra socchiuse, lo sguardo minaccioso dagli occhi sbarrati, le sopracciglia dolorosamente contratte, indicano inequivocabilmente il dissidio tra l'amore materno ed il proposito di vendetta, corrispondente alla recita del monologo dei vv. 1021-1080. L'infanticida appare tragicamente prigioniera del suo stesso progetto di morte.



Figura 17



Figura 18

La Medea di Ercolano e quella della Casa dei Dioscuri mostrano sostanzialmente la stessa figura frontale che già era diffusa in epoca ellenistica, una Medea ombrosa ed inquietante, con una spada in mano mentre ai suoi piedi i bambini giocano e quindi potrebbero derivare entrambe da un famoso dipinto ellenistico su tavola, che non si è conservato fino a noi ma di cui abbiamo testimonianza, opera probabilmente del pittore Timomachos di Bisanzio (I secolo A.C.).

Nella Casa del Centenario a Pompei, nelle scene del fregio compare una scelta condensata dell'opera di Euripide: i pedagoghi tornano con i due figli dal corridoio del Palazzo di Creonte e Medea è rappresentata con la spada sguainata.

L'iconografia di Medea "madre assassina" è riscontrabile anche su opere di scultura provinciali minori, come nel caso della statua di Arles (Bernoit n.145): frutto del connubio teatro-arte, era originariamente collocata per l'appunto all'interno del teatro di Arles, in piedi accanto ai due figli, che si attaccano all'orlo della veste, mentre sta sguainando la spada, analoga nell'atteggiamento al dipinto di Ercolano.¹⁹⁵

Il Rinascimento non toccò spesso il tema dell'infanticidio, preferendo narrare le magie del personaggio, ed in specie quelle che riguardano il ringiovanimento di Esone, ma sempre più, in seguito, comparve l'icona ossessiva della madre assassina.

In epoca ormai moderna (1870, Monaco, Neue Pinakothek) il pittore tedesco Anselm Feuerbach diede un'originale e rara interpretazione iconografica di Medea, dipingendola in atteggiamento amorevole ed affettuoso nei confronti di un figlio, come un *topos* cristiano della maternità.¹⁹⁶

Anche Eugène Delacroix, non è indifferente al fascino del personaggio: nel periodo in cui decora la sala nel palazzo de Luxembourg, per Versailles dipinge una "Medea furiosa", accanto alla Battaglia di Taillebourg e Gli ossessi di Tangeri. Questo tema viene in seguito ripreso in due opere dal pittore (una a Berlino, Staatliches Museum, olio su tela del 1856; una a Parigi, Louvre, olio su tela del 1862) in seguito al successo ottenuto con la prima versione esposta al Salon nel 1838 (Lilla, Musée des Beaux Arts, olio su tela).

¹⁹⁵ Cf.E.Doniselli, www.teatrincorso.com/progettomedee.html.

¹⁹⁶ Della già citata conferenza di L.Scarlini al foyer del Teatro delle Passioni di Modena "La madre cattiva: modelli di Medea tra mito e storia", 21 /2/2004



Figura 19

Delacroix presenta l'intensità dell'imminente tragedia nel moto della figura femminile, nel contrasto tra le tenere membra dei fanciulli e del seno materno da un lato, vibranti di luce viva, e la fredda lucentezza del pugnale collegata allo sguardo teso dall'altro lato; è evidente la ricerca di effetti luministici, centrale in questo periodo di produzione di Delacroix.

Successivamente è senz'altro da citare l'olio su tela del 1865 *Medea e Giasone*, conservato a Parigi al Musée d'Orsay, di Gustave Moreau. L'artista francese, che a inizio carriera era rimasto affascinato dalla pittura romantica ed aveva eletto come suo maestro Delacroix, aveva in seguito trovato lo stimolo più adatto alle sue inclinazioni nella sintesi tra pittura accademica e romantica, tra disegno e colore. Mescolando le esperienze dello

studio dei maestri del Cinquecento e Seicento e delle miniature persiane, indiane e giapponesi, trasse i motivi per creare un'archeologia immaginaria, e mescolando epoche e religioni, giunse ad un' iconografia rinnovata degli antichi miti, che dava spunti allegorici diversi da quelli della pittura neoclassica, e del tutto opposti a quelli del nascente impressionismo.



Figura 20

Nello stile approdò ad una tecnica che lo rese precursore del simbolismo, che sarebbe dilagato in Francia e successivamente in tutta Europa nell'ultimo decennio del secolo.

Sempre su modello di Delacroix, ma da un fronte nettamente impressionista, operano William Turner, in alcuni dipinti del 1828 conservati a Londra alla Tate Gallery, che rappresenta una Medea meditabonda, e Paul Cezanne che la rappresenta nei suoi acquarelli (1880-1885) conservati al Kunsth Museum di Zurigo.

Arrivando quasi ai nostri anni, Alphonse Mucha nel 1894 conclude con Sarah Bernhardt l'accordo, destinato a durare sei anni, per la realizzazione dei manifesti per il Théâtre de la Renaissance: tra gli altri soggetti, *Medea* fu un'opera che gli garantì una notorietà internazionale, per l'evoluzione del suo stile, che va sottolineando con forza crescente il ritmo dei profili e delle capigliatura, esasperando le dissonanze cromatiche.

All'iconografia dell'infanticida si aggiunge quella della dea, come indica il serpente attorcigliato sul braccio sinistro.

Infine, nelle arti plastiche, sono degni di nota il gesso *Medea* del 1865 di Auguste Rodin, conservato a Filadelfia al Rodin Museum, e, nella sua totale atipicità ed eccentricità, la scultura *Medea* dell'artista pop inglese Eduardo Paolozzi, costituita da una struttura di pertiche che poggia su una base di tubi di bronzo dentro ai quali scorre acqua. L'artista intende presentare al pubblico con fredda, inumana precisione, “una macchina animata da passione femminile”.¹⁹⁷

¹⁹⁷ cf. S.I.Johnston, 1997, p.5.