

***Processo a Medea:
Accusa, difesa e sentenza
finale. Da Euripide ai
giorni nostri***

Agostino Ferrara

*A mia nonna Maria,
che allora c'era e che ora non è più...*

INDICE

| | |
|--|-----------|
| INTRODUZIONE | 2 |
| Epica, teatro e | 2 |
| Medea, Medee | 2 |
| CAPITOLO I | |
| L’ACCUSA: IL CONFLITTO TRA PASSIONE E RAGIONE | 15 |
| 1. Collera e sapienza | 21 |
| 2. “Donna” dai mille volti | 25 |
| 2.1 La maledizione: “diventerò Medea” | 33 |
| 3. La vendetta: “ora sono Medea” | 36 |
| CAPITOLO II | |
| LA DIFESA: UN PARADOSSO CHE TIENE VIVO IL PÁTHOS..... | 42 |
| 1. Disillusioni eroiche e degrado..... | 48 |
| 1.1 Apologia di Medea..... | 51 |
| 2. “La lunga notte di Medea” | 58 |
| 3. Medea e l’estraneità (nostra)..... | 64 |
| CONCLUSIONI | 71 |
| BIBLIOGRAFIA..... | |

INTRODUZIONE

Figli trucidati da madri. Clara, Eloisa, Rina e Vincenza, donne detenute in un ospedale psichiatrico giudiziario. Un gesto atroce grava su di loro, l'aver ucciso senza pietà alcuna il proprio figlio. Parlano e raccontano le loro storie, tra complessi di colpa e sentimenti di odio/amore, in un vera e propria polifonia al femminile in cui si discute di istinto materno, e ci si chiede se la vera follia oggi non sia mettere al mondo un bambino. Si intitola *Maternity Blues*¹, è un film di Fabrizio Cattani che richiama nel titolo il Baby Blues, la sindrome che colpisce molte donne nei primi giorni dopo il parto, e può degenerare in forme gravi di depressione che a volte portano ad atti estremi come l'infanticidio. Il film nasce da un testo teatrale di Grazia Verasani, *From Medea*, che indubbiamente richiama alla figura della madre assassina protagonista della tragedia euripidea.

Lei, Medea, principessa della Colchide, abbandonata dal marito, è destinata all'esilio con i figli nati dalla loro unione, medita propositi di vendetta, che vengono accresciuti da un incontro-scontro con il « *κάκιστος ἀνδρῶν* »² Giasone. La scena si svolge a Corinto, il giorno in cui sono previste le nuove nozze di Giasone con la figlia del re Creonte. Ottenuta da Egeo re di Atene la promessa di poter trovare asilo, finge di riconciliarsi con Giasone e di accettare di buon grado il suo nuovo matrimonio. Confeziona un abito e una corona stregati che fa inviare in dono alla sposa: quando quest'ultima li indossa il veleno le rode le carni; anche il padre Creonte muore nel tentativo di soccorrere la figlia. Nel frattempo Medea, per completare la vendetta privando Giasone della sua discendenza, uccide i figli e fugge sul carro del Sole comparso *ex machina*. Una scelta condotta con determinazione e razionale ferocia.

¹ *M. B.* è un film italiano del 2011 diretto da Fabrizio Cattani ed interpretato da Andrea Osvárt. Il film è stato distribuito in Italia il 27 aprile 2012, dopo essere stato presentato in anteprima alla 68ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, dove il regista ha ricevuto una menzione speciale in occasione del Premio Lina Mangiacapre.

² Euripide, *Medea* – v. 229 – “Il peggiore degli uomini” trad. di Ester Cerbo, Rizzoli. Milano 2012, p. 26.

ΜΗ. μακρὰν ἂν ἐξέτεινα τοῖσδ' ἐναντίον
λόγοισιν, εἰ μὴ Ζεὺς πατὴρ ἠπίστατο
οἷ' ἐξ ἐμοῦ πέπονθας οἷά τ' εἰργάσω·
σὺ δ' οὐκ ἔμελλες τᾶμ' ἀτιμάσας λέχει
τερπνὸν διάξειν βίοντον ἐγγελῶν ἐμοί·
οὐδ' ἢ τύραννος, οὐδ' ὁ σοὶ προσθεὶς γάμους
Κρέων ἀνατεῖ τῆσδέ μ' ἐκβαλεῖν χθονός.
πρὸς ταῦτα καὶ λέαιναν, εἰ βούλῃ, κάλει
καὶ Σκύλλαν ἢ Τυρσηνὸν ᾧκησεν πέδον·
τῆς σῆς γὰρ ὥς χρὴ καρδίας ἀνθηψάμην.³

(Un lungo discorso potrei prolungare a fronte di queste parole, se il padre Zeus non sapesse che cosa ti ho fatto è che cosa tu mi hai fatto. Tu, dopo aver disonorato il mio letto, non dovevi condurre una vita piacevole, deridendomi; né senza subire danno la tua sposa regale, né colui che ti assegnò le nozze, Creonte, poteva cacciarmi da questa terra. Perciò chiamami pure leonessa, se vuoi, e Scilla che abita il suolo tirrenio. Al tuo cuore ho inflitto il dovuto contraccambio)

Figura ossimorica, lontana e allo stesso tempo vicina, come tutte le figure del mito, Medea è un personaggio sempre vivo, che continua a ispirare ancora oggi poeti, drammaturghi e non solo, basti pensare alla saggistica⁴. Diviene un personaggio matrice, una figura che è un modello e per questo riscrivibile, diventa un tema⁵. Delle molte Medee latine ci resta solo la tragedia di Seneca, che a differenza di Euripide considera fin dall'inizio la donna un mostro e la condanna:

³ Euripide, *Medea* – vv. 1350-1360 – ivi, p. 121.

⁴ Vd. in particolare J. J. Clauss – S. I. Johnston (a cura di) *Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton, 1997; *Atti delle giornate di studio su Medea*, a cura di R. Uglione, Torino, 1997 – *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Venezia, 2000; L. Lanza, *Donne greche (e dintorni). Da Omero a Ingeborg Bachmann*, Venezia, 2001, pp. 87-127.

⁵ Cfr. D. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Strasbourg, 1982.

Medea nunc sum; crevit ingenium malis:
iuuat, iuvat rapuisse fraternum caput,
artus iuvat secuisse et arcano patrem
spoliasse sacro, iuvat in exitium senis
armasse natas. Quaere materiam, dolor:
ad omne facinus non rudem dextram afferes ⁶

(Ora sono Medea, il mio io è maturato nel male: sono lieta, sì, lieta di avere strappato la testa a mio fratello, lieta di averne segate le membra, lieta di aver spogliato mio padre della sua occulta reliquia, lieta di aver dato alle figlie un'arma contro il vecchio genitore. Cercati un oggetto, mio odio: qualunque sia il delitto, non sarà inesperta la mano)

Nella tragedia euripidea invece Medea esprime il dolore e l'umiliazione che la scelta di Giasone le fa subire, Medea agisce appellandosi al codice della giustizia reciprocitaria secondo cui il consorte deve pagare la pena per non avere tenuto fede all'impegno coniugale. Forte di questa concezione, condivisa anche dal Coro, lei applica la *lex talionis*, ma al tempo stesso si rende colpevole di ὕβρις poiché, sfidando le norme sociali e la pubblica opinione, supera la giusta misura coinvolgendo nella vendetta anche vittime innocenti ⁷. È su questo doppio binario che vogliamo soffermarci, e cioè partire dal dramma classico sino ad arrivare alla simulazione processuale. *Processo a Medea*: Madre omicida o moglie tradita? Appare lecito partire dal testo Euripideo. La devastazione dei rapporti familiari, degli affetti più naturali, è al centro di *Medea*⁸: si potrebbe parlare di una tragedia fondata sulla patologia della famiglia e dei sentimenti femminili.⁹ Non è un caso isolato: le tre tragedie più antiche di Euripide che si sono conservate (*Alceste*, *Medea*, *Ippolito*) sono tutte e tre legate a figure di donne che subiscono e/o causano morte e distruzione per una distorsione estrema dei rapporti familiari.

⁶ Seneca, *Medea* – vv. 910-915 – Rizzoli – Milano, 1989. Da questa edizione è tratta la traduzione di Alfonso Traina che seguirà le citazioni.

⁷ Gennaro Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*. Università degli Studi di Trieste, 2010, p. 13.

⁸ *Medea* (Μήδεια, Médeia) è una tragedia di Euripide, andata in scena per la prima volta ad Atene, alle Grandi Dionisie del 431 a.C. La tetralogia tragica di cui faceva parte comprendeva anche le tragedie perdute *Filottete* e *Ditti*, ed il dramma satiresco *I mietitori*. Benché l'opera sia considerata uno dei capolavori di Euripide, si classificò soltanto al terzo posto, dietro un'opera di Sofocle, vincitore, e di Euforione (figlio di Eschilo), secondo classificato, i cui titoli non ci sono stati tramandati.

⁹ Euripide, *Medea*, a cura di Angelo M. Buongiovanni, Milano, Paravia, 2002

Tutte e tre le protagoniste di queste tragedie vivono nella contraddizione tra i loro sentimenti e le strutture della famiglia e del mondo maschile. Esse ne hanno accettato ed interiorizzato i valori, i ruoli, perfino le costrizioni; e proprio da questo, pur con tutte le differenze tra i vari testi, nasce il meccanismo tragico.

Se Alcesti non fosse così intimamente sottomessa al marito non accetterebbe per amor suo di affrontare la morte:

Χο. ἴστω νυν εὐκλεῆς γε κατθανουμένη
γυνή τ' ἀρίστη τῶν ὑφ' ἡλίῳ μακρῶι.
Θε. Πῶς δ' οὐκ ἀρίστη; τίς δ' ἐναντιώσεται;
τί χρὴ λέγεσθαι τὴν ὑπερβεβλημένην
γυναῖκα; πῶς δ' ἂν μᾶλλον ἐνδείξαιτό τις
πόσιν προτιμῶς ἢ θέλουσ' ὑπερθανεῖν;¹⁰

(C. - Allora sappia Alcesti che la sua morte le darà gloria: lei è di gran lunga la migliore di tutte le donne.

Te. - La migliore, certo: chi direbbe il contrario? Come chiamare una donna tanto straordinaria? Ha voluto morire per il suo sposo: poteva onorarlo di più?)

Se Medea non ponesse la fedeltà coniugale prima di ogni cosa, all'abbandono di Giasone non conseguirebbe la catena di morti che distrugge l'intera famiglia:

Μη. Χώρει· πόθῳ γὰρ τῆς νεοδμήτου κόρης
αἰρῇ χρονίζων δωμάτων ἐξώπιος.
Νύμφευ'· ἴσως γάρ – σὺν θεῷ δ' εἰρήσεται –
γαμεῖς τοιοῦτον ὥστε σ' ἀρνεῖσθαι γάμον.¹¹

(Vattene! Sei tutto preso dal desiderio della fanciulla appena sposata, se rimani ancora un po' di tempo lontano da casa. Goditi le tue nozze; ma forse, sia detto con il favore del dio, hai fatto un matrimonio tale da dovertene pentire)

Se Fedra non fosse convinta che la sua passione adulterina è colpevole e vergognosa, non avrebbe la necessità di uccidersi e di causare la morte del suo amato:

¹⁰ Euripide, *Alcesti* – vv.150-155 – trad. di Davide Susanetti.

¹¹ Euripide, *Medea* – vv. 623-626 – trad. di Ester Cerbo, Rizzoli. Milano, 2012, p. 60.

τὸ δ' ἔργον ἤδη τὴν νόσον τε δυσκλεᾶ,
γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὕς' ἐγίγνωσκον καλῶς,
μῖσημα πᾶσιν. ὥς ὄλοιτο παγκάκως
ἥτις πρὸς ἄνδρας ἤρξατ' αἰσχύνειν λέχη
πρώτη θυραίους.¹²

(Sapevo che questa azione e questo male sono disonorevoli: e inoltre, essendo donna, non ignoravo di essere odiosa a tutti. Fosse perita malamente colei che per prima disonorò il talamo con altri uomini!)

Ovviamente non si possono spingere le analogie oltre un certo limite. Alcesti è interamente passiva; Fedra affida la difesa della propria integrità al suicidio ed è anche lei sostanzialmente vittima di scelte altrui; Medea invece si ribella, è lei a manovrare gli altri personaggi e a dominare l'azione, fino alla distruzione di quel sistema di rapporti e di valori di cui inizialmente era stata la vittima: è sicuramente la più estrema, la più radicale delle tre donne di queste prime tragedie euripidee e non a caso è anche l'unica barbara, l'unica non integrata nel sistema di valori greci.

Nel portare in scena le tensioni che sconvolgono le strutture familiari Euripide concentra la sua attenzione specialmente sulle donne, perché sono le figure più esposte alle contraddizioni, le meno protette dalle convenzioni sociali, e perciò quelle costrette a scelte e comportamenti più conflittuali. È nella condizione delle donne che si rivela più facilmente la natura tragica della realtà quotidiana, che Euripide indaga usando il mito come un velo ormai trasparente¹³. In questo senso appare fondata la frequente notazione critica secondo cui Euripide spoglia il mito di ogni solennità, trattando i suoi personaggi alla stregua di uomini e donne comuni. Appaiono allora, criticamente infondate tanto le antiche polemiche sulla misoginia euripidea (basterebbe una figura come Alcesti a smentirle definitivamente), quanto le parallele e speculari rivalutazioni moderne in chiave di un presunto femminismo *ante litteram*: ciò che interessa a Euripide è la possibilità, che l'universo femminile offre più prontamente, di rappresentare

¹² Euripide, *Ippolito* – vv.405-410 – trad. di Ettore Romagnoli.

¹³ Cfr. Anna Beltrametti, *Immagini della donna, maschere del logos*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, vol. II, Einaudi, Torino 1997, pp. 897-935 (sulla rappresentazione della donna nel teatro greco e in generale per la comprensione della civiltà greca classica).

tensioni e concetti tragici, non polemizzare sulla malvagità delle donne o sull'infedeltà della loro condizione. Il contrasto fra la rappresentazione di Euripide e la tradizione più diffusa è evidente ed è uno degli strumenti che l'autore utilizza per sorprendere le aspettative del pubblico, per costruire un personaggio profondamente inquietante.

Sarebbe comunque limitativo ridurre *Medea* a una tragedia imperniata sulla distruzione dei legami familiari: vi si scorgono infatti altre tematiche che ritornano frequentemente nell'opera di Euripide, a cominciare da quella della vendetta. Un testo a noi contemporaneo, che capovolge questa idea è *Tutta casa, letto e Chiesa* (1977) di Dario Fo e portato sulle scene da Franca Rame. È il racconto di Medea, che aiuta Giasone a conquistare il vello d'oro. I due convivono e hanno due figli. Col passar del tempo, Medea invecchia, e il suo diventa il destino di tutte le donne: quando invecchiano il loro uomo si sente autorizzato ad abbandonarle per andare a vivere con una più giovane. In questo caso, Giasone sposa la figlia del re.

Medea si ribella, la trova una ingiustizia, ma tutti la invitano ad accettare il destino comune: ci sono due figli da allevare, d'altra parte Giasone è un uomo e agli uomini tutto è permesso. Ma Medea non ci sta. Capisce che i figli, che pure lei ama spasmodicamente, sono il giogo che l'uomo mette sul collo della donna per costringerla a subire la sua volontà. E allora prende la decisione atroce: uccide i due bambini, liberandosi da quel giogo e vendicandosi di Giasone. Poi su un carro alato si alza e si dilegua nel cielo.

In questo caso Medea uccide i figli non per vendetta, per gelosia o rabbia ma come presa di coscienza. Vale a dire:

...e per meglio tenerci sotto a noi altre femmine, ci avete legato al collo i figlioli, incatenati come basto di legno duro alla vacca, perché si resti mansuete, per meglio poterci mungere e montare...è necessario che sti figlioli miei debbano morire, perché tu Giasone e le tue leggi infami possiate schiattare! ¹⁴

¹⁴ Tratto dal prologo dell'opera teatrale *Tutta casa, letto e chiesa* di Dario Fo e Franca Rame (1977).

Franca Rame recita nel modo classico che le appartiene, riuscendo a dare ai monologhi un'atmosfera di fresca ironia. Nella presentazione ci avverte che il tono è quello della satira, il contenuto quella della tragedia della sottomissione femminile. Ma è proprio la comicità dell'espressione che fa prendere coscienza allo spettatore della tragicità dei contenuti. È la stessa Rame a citare nella introduzione allo spettacolo Molière:

Quando vai a teatro e vedi una tragedia, ti immedesimi, partecipi, piangi, piangi, piangi, poi vai a casa e dici: come ho pianto bene questa sera! E dormi rilassato. Il discorso politico ti è passato addosso come l'acqua sul vetro. Mentre invece per ridere ci vuole intelligenza, acutezza. Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello e nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione!¹⁵

È chiaro che nel caso della Medea di Fo-Rame si tratti di una allegoria: una doppia morte, quella dei frutti delle proprie viscere, che permette di far rinascere una nuova vita, quella della donna/madre, costretta come tante a stare sotto l'uomo, che si riabilita con tale sacrificio umano. La Medea umbro-toscana strappa via questo "*basto di legno duro*" per diventare donna consapevole e libera. Tutto ciò rappresenta uno spostamento della parabola euripidea in una dimensione sociale di emancipazione femminile, un'opera che permetteva ad una sola attrice di interpretare tutti i ruoli previsti. Cosicché ironia, farsa e giochi di parole, caratteristiche di quel teatro comico di cui sono interpreti i due attori suddetti, garantivano il sorriso e le simpatie degli spettatori, anche di fronte al "figlicidio". Questo è un caso di difesa di Medea.

¹⁵ Aforisma libero di Molière che Franca Rame inserisce nel prologo di *Tutta casa, letto e chiesa* (1977).

EPICA, TEATRO E...

Nell'epica omerica, tre secoli prima di Euripide, gli uomini erano protagonisti indiscussi delle vicende narrate, mentre i caratteri di donna servivano principalmente come oggetti delle ricerche maschili, nel loro essere d'aiuto o di intralcio:

I poemi omerici, si pensi all'Iliade e all'Odissea, anche se frutto della fantasia di Omero, ritraggono comportamenti di personaggi le cui regole etiche e norme sociali dovevano essere verosimili e rispecchiare la società greca e la considerazione della donna tra la fine della civiltà micenea e l'VIII secolo a. C. La condizione della donna in quel tempo era ovviamente diversa da quella vissuta nell'età classica, nella πόλις, e dalle pagine omeriche se ne ricava un'immagine dominante nelle vicende narrate, sebbene riproponendo il paradigma della sua sottomissione ad un potere maschile, persino della madre sottomessa al figlio, come è il caso di Penelope e Telemaco¹⁶

Nelle drammaturgie ateniesi, invece, esse acquistano risonanza e considerazione, nelle loro apparizioni e imprese spesso in contrasto rispetto a quelle degli uomini. Le eroine classiche generalmente interrompevano "il normale" ciclo della vita, con le loro parole e le loro azioni; raccontando bugie, causando disordini pubblici, violando i costumi, sfidando le leggi, e talvolta macchiandosi di abominevoli crimini quali l'assassinio. All'interno di questa complessità esistenziale, Medea, l'oscura e ambigua principessa colca, è stata percepita, sin dalle origini del suo mito, come l'Altro assoluto, per natura e per spirito diversa non soltanto dagli uomini ma anche dalle sue compagne. Rifacendoci alle parole di Jameson, è la Straniera dagli "occhi selvaggi", espressione di una *physis* elementare, trascinante i margini della convenzionalità greca.

¹⁶ Fiammetta Ricci, *I Corpi Infranti – Tracce e intersezioni simboliche tra etica e politica*. Edizioni Nuova Cultura, Roma 2013, p. 124.

Se noi scegliamo di affermare l'identità dell'oggetto alieno con noi stessi... la nostra apparente comprensione di questi testi alieni deve essere costantemente ossessionata dal sospetto di essere rimasti intrappolati, per tutto il tempo, nel nostro presente... Inoltre se, come risultato di tale dubbio iperbolico, noi decidessimo di sostenere la radicale Differenza da noi stessi dell'oggetto alieno... ci troveremmo scollegati per l'intero destino della nostra cultura, da oggetti di culture dogmaticamente chiamate "Altre" e così irrimediabilmente inaccessibili.¹⁷

Le esperienze passate, Medea, rappresentano l'alterazione tra "Identità" e "Differenza". Ecco a cosa serve la riscrittura o l'adattamento di un testo classico: affermare il dramma e cioè la sua Identità, smussando le incrostazioni, le alterità della Differenza. Così è possibile reinterpretare idee e motivi "alieni" (come uccidere i propri figli) con una lente capace di leggere e comprendere la contemporaneità; convinti che quegli elementi propri di una cultura "altra", inconcepibili e lontanissimi dalla nostra visione attuale, non sporcheranno mai i significati profondi che i testi classici ci hanno tramandato.

Sul concetto di alterità/differenza e sull' altrettanto importante concetto di identità, ci si è soffermati a lungo. Simone de Beauvoir¹⁸, in una prospettiva esistenzialistica e laica, rifiuta le spiegazioni biologiche, psicoanalitiche e marxiste della subordinazione della donna, che diventa soltanto per mera costruzione "secondo sesso" rispetto ad un "primo sesso", cioè quello maschile; Altro rispetto al Soggetto, all'Assoluto. In pagine di grande acutezza intellettuale analizza il carattere unico della condizione di inferiorità della donna, non assimilabile ad altri tipi di oppressione e subordinazione. Ebrei, negri e proletari, possono lottare e vivere anche eliminando i loro sfruttatori, la donna non può farlo «neanche in sogno la donna può sterminare i maschi [...] Essa è l'Altro nel seno di una totalità, i cui due termini sono indispensabili l'uno all'altro»¹⁹. Qui sta il punto secondo de Beauvoir, la donna ha scelto l'immanenza impostale dall'uomo, l'uomo ha scelto la trascendenza, la donna è "Altro" rispetto all'uomo, significa quindi accettazione di un ruolo di dipendenza. La donna in qualche modo, anche

¹⁷ Frederic Jameson, *The Ideologies of Theory*, Vol. II, University of Minnesota Press, Minnesota 1988, p. 152.

¹⁸ Simone de Beauvoir, una delle più grandi pensatrici del XX secolo che hanno affrontato la tematica delle donne.

¹⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1949), il Saggiatore, Milano 1984 [1961], pp. 18-19; 27; 325.

se condizionata ma non costretta dalle circostanze in cui ha dovuto scegliere, è stata e continua a essere “complice” dell’uomo nel mantenere invariata tale posizione: «Donna non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l’aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell’uomo; è l’insieme della storia e della civiltà ad elaborare quel prodotto....che chiamiamo donna»²⁰.

Ma quella scelta può essere ribaltata, in condizioni, quali quelle offerte nel nostro tempo, in cui è possibile realizzare la liberazione della donna da quello che non è il suo “destino” mediante le lotte collettive, diventare “altro” soltanto. Lotte che portino a una società (socialista secondo l’autrice) nella quale la parità fra i sessi sia non solo forma ma sostanza e porti a una «riconciliazione» con gli uomini che mantenga le «differenze» ed elimini le gerarchie. Ecco perché Medea può essere un modello (naturalmente tralasciando il gesto estremo): lei fa una scelta importante, non subisce le decisioni dell’uomo, ma si oppone/impone, non come oggetto ma come soggetto.

D'altronde nel panorama tragico non è la sola, oltre alle già citate eroine, vi è l'eroina sofoclea Antigone, che contravvenendo alle leggi dello stato e dello stesso Creonte, decide di seguire le leggi del cuore, e seppellisce il fratello Polinice, pagando consapevolmente con la propria vita. L'eroina euripidea, in particolare, differisce dalla maggior parte degli eroi tipici dei miti greci, monolitici nel loro percorso drammatico. Odisseo, per esempio, nell'affrontare infinite avventure e peripezie, mantiene salda la propria risolutezza e astuzia, sia durante che dopo il ciclo troiano. Senza dubbio le figure mitologiche più affascinanti, controverse e ambigue, come Medea, disobbediscono a questa descrizione e a questa sorta di schema fisso. Direbbe Teresa de Lauretis²¹, è necessaria una certa “eccentricità”, ovvero allontanarsi da un posto che è sicuro, che è “casa”, porsi fuori dal centro per avere uno sguardo a tutto tondo. Nel cercare di comprendere il potere che Medea ha esercitato nelle nostre

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Le opere di Teresa De Lauretis sono in buona parte tradotte in italiano (i suoi testi sono apparsi quasi sempre in inglese). Un suo ultimo volume apparso da noi, una raccolta di saggi pubblicati originariamente negli Stati Uniti tra il 1987 e il 1998, dalla titolo *Soggetti eccentrici* (Feltrinelli, Milano 1999) contiene un lungo saggio di grande utilità per le informazioni e valutazioni relative alla confluenza del pensiero femminista nei *cultural studies*. La posizione eccentrica è, per la nostra pensatrice, necessaria al pensiero femminista.

immaginazioni per quasi tre millenni, sarà necessario prendere in considerazione questa sua complessità e catarticamente liberarla, nella speranza di svelare il segreto della sua lunga longevità. *Accusa, difesa e sentenza finale, da Euripide ai giorni nostri.*

MEDEA, MEDEE

Il testo di Euripide vede riscritture e rivisitazioni già negli anni immediatamente successivi alla sua prima messinscena. Tra il V e IV secolo sono di gran numero le tragedie intitolate *Medea*, attribuite (con maggiore o minore attendibilità) a Sofocle, Melantio, Morsimo, Diogene, Neofrone, Euripide il Giovane e tanti altri; nello stesso periodo risultano autori di *Medee* comiche Cantaro, Dinoloco, Antifane ed Eubulo. Di tutti questi testi non sopravvive che il titolo o qualche frammento. In assoluto, la prima Medea post-euripidea di cui abbiamo piena coscienza, è quella dell' *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Medea vi compare soltanto nei due libri conclusivi, il III il IV, con caratteristiche molto diverse da quelle dell'eroina euripidea: scomparsa completamente la caratterizzazione come barbara, viene invece presentata, con il gusto tipico dell'autore per il meraviglioso, per la sua natura di maga e di sacerdotessa di Ecate. I modelli di Euripide e di Apollonio condizionano le *Medee* della letteratura latina. Il testo più antico è una *Medea* di Ennio, i cui pochi frammenti rivelano una stretta fedeltà all'originale greco. Nel I sec. A.C. le *Argonautiche* di Apollonio vengono trasposte in latino con una certa libertà stilistica ma una fedeltà sostanziale dal poeta nuovo Varrone Atacino.

In età augustea è Ovidio a riprendere il mito, in tre momenti successivi: quasi nulla è rimasto del primo, una tragedia lodata da Quintiliano (10.1.98)²² e dall'autore del *Dialogo sugli Oratori* (12.6). Possiamo invece leggere la dodicesima delle *Heroidum Epistulae*, in cui Medea abbandonata si rivolge a Giasone, in un racconto delle varie avventure molto vicino al modello delle *Argonautiche*. Dopo l'età augustea, bisogna registrare una perduta *Medea* lasciata incompiuta da Lucano, ma soprattutto quella composta da suo zio Seneca, che

²² «Mi sembra che la Medea di Ovidio mostri quanto egli avrebbe potuto essere eccellente, se avesse preferito controllare il suo ingegno anziché abbandonarglisi»

invece è giunta integra fino ai giorni nostri. Qui Medea è rappresentata come il male: «Medea nunc sum; crevit ingenium malis»²³

Ma troviamo ancora Medea in età Flavia, con Valerio Flacco. Un mito eterno quello della nipote del Sole, la vitalità della cui leggenda, non si perderà neppure nel Medioevo. Il mito penetra attraverso Ovidio nella tradizione romanzesca. Geoffrey Chaucer (XV sec.), in *Legend of the Good Women* tratteggia una Medea e un Giasone filtrati attraverso l'ideale cortese e con i tratti tipici dei personaggi del romanzo cavalleresco o del *fabliau*.

Medea tornerà di grande attualità drammaturgica tra il Cinquecento e il Seicento, periodo in cui la tragedia conosce nuova fortuna nell'ambito di quel passaggio dalle *divinae litterae* alle *humanae litterae*. Sarà Pierre Corneille (1604-1684) l'autore più importante a rielaborare il mito di Medea in questo periodo, attraverso la tragedia *Médée*, rappresentata per la prima volta nel 1635. Questo è invece un esempio concreto di accusa dell'eroina colca.

E tante altre saranno le Medee, una fortuna la sua che continuerà anche tra Seicento e Settecento, sino ad arrivare a inizio Ottocento con Franz Grillparzer, primo autore a dare molto spazio all'umanità di Medea, al suo essere *outsider*, al suo essere donna in una società patriarcale, e barbara in una Grecia civilizzata. L'eroina è talmente innamorata da lasciare la propria terra e la propria famiglia, arriverà a sacrificare addirittura il proprio lignaggio. Nonostante ciò è tradita da Giasone, e quasi in una climax ascendente si assisterà al suo completo annullamento sociale. In questo caso vi è un "addomesticamento" del mito.

Fuori dall'ambito teatrale, si deve almeno citare il romanzo *La Medea di Portamedina* di Francesco Mastriani (1819-1891), prolifico scrittore napoletano di romanzi d'appendice che denunciava nelle sue opere le condizioni di povertà e arretratezza in cui viveva il popolo di Napoli. In questa direzione si comprende perché l'autore ravvisasse le somiglianze tra la storia di Medea e quella di Coletta Esposito, una trovatella "figlia della Madonna" costretta a sposare un uomo molto più anziano di lei; macchiatasi dell'uccisione dei figli nati dal matrimonio, Coletta venne decapitata, e la sua testa rimase appesa alle mura di Castel Capuano.

²³ Seneca, *Medea* – v. 910 – «Ora sono Medea, il mio io è maturato nel male» trad. di Alfonso Traina.

Mastriani fonde così il ricordo classico con il racconto cupo e partecipe di un fatto di cronaca nera.

Il mito di Medea non ha influenzato soltanto tragediografi e drammaturghi ma ha esteso la sua fascinazione anche nel mondo della musica. La più famosa Medea dell'opera fu quella di Luigi Cherubini, *Médée*, opera in tre atti, su libretto in francese di Francois Benoit Hoffman da Euripide e Corneille, rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1797.

Tante altre sono le rivisitazioni in musica della nostra eroina tragica, ma la fortuna di Medea, come preannunciato, continua anche nel secolo da poco concluso, anche se muta di segno: nel Novecento la maga della Colchide è oggetto di radicali e affascinanti rivisitazioni che fanno del mito soprattutto un simbolo dello scontro tra culture diverse, e tendono prevalentemente ad attenuare se non ad annullare la colpa di Medea.

Il mutamento iniziato nel Novecento continua nel nostro secolo: In *Medea e l'elefantessa. Corrado Alvaro e la lunga notte del mito*²⁴ di Salvatore Ferlita, l'eroina si spoglia delle sue vesti terribili e si apre a una *humanitas*, in cui modernità e greicità si fondono. Ne *La violenza del sacro il disordine del dolore. Il mito di Medea secondo Pasolini* di Andrea Rabbito²⁵ invece, si discute criticamente sulla trasposizione cinematografica della tragedia realizzata dall'autore di *Ragazzi di Vita*, nella quale vengono messe in luce le oscure ragioni di un sapere sentito come troppo lontano.

Processeremo Medea, ma ciò significherà confrontarsi principalmente con le proprie emozioni e le proprie debolezze, alla scoperta di ciò che è dietro l'ordine che imponiamo a noi stessi. Qualcosa di straordinario si nasconderà.

²⁴ Fabio La Mantia, Salvatore Ferlita, Andrea Rabbito, *Il dramma della straniera – Medea e le variazioni novecentesche del mito*. Franco Angeli, Milano 2012, pp. 73-106.

²⁵ Ivi, pp. 107-158.

CAPITOLO I

L'ACCUSA: IL CONFLITTO TRA PASSIONE E RAGIONE

Μη. Φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὥς τάχιστα μοι
παῖδας κτανούσῃ τῇσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,
καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα
ἄλλῃ φονεῦσαι δυσμενεστέρα χερί.
Πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρή,
ἡμεῖς κτενοῦμεν, οὔπερ ἐξεφύσαμεν.²⁶

(Amiche, la mia azione è decisa: al più presto uccidere i miei bambini e partire da questa terra, e non consegnare, indugiando, i miei figli ad un'altra mano più ostile perché li ammazzi. E' assoluta necessità che essi muoiono; e poiché è necessario, li ucciderò io che li ho generati)

Medea ha confessato di essere l'autrice di questi delitti, consumandoli davanti a molti testimoni. E d' altra parte, ella ha rivelato i suoi propositi ancora prima di realizzarli.

Ma chi è Medea? Nipote di Helios in quanto figlia di Eeta, re della Colchide²⁷ e della oceanina Idia, ovvero «colei che sa» (lo stesso nome greco Μήδεια si lega il verbo μῆδομαι «escogito, penso»), Medea ha in comune con la zia Circe il dominio sulle arti magiche. All'arrivo degli Argonauti in Colchide, si innamora di Giasone e lo assiste con le sue arti nella conquista del Vello d'Oro; fugge poi con il suo uomo in Grecia, accompagnandolo dapprima a Iolco presso il re Pelia, che fa uccidere con uno stratagemma dalle figlie, e successivamente a Corinto, dove è ripudiata da Giasone che le preferisce una nuova sposa, figlia del re della *polis*. Giunse a Corinto già colpevole, perché macchiata del sangue di suo fratello che ella uccise, smembrò e disperse nelle acque del Ponto per frenare la corsa di suo padre e la corsa dei suoi concittadini ai quali ella aveva rubato il Vello d'Oro. Ma ora Medea ha mutato in odio l'amore che provava per Giasone e ha consumato con arti magiche una vendetta atroce: Medea ha ucciso Creùsa, la figlia del re, con

²⁶ Euripide, *Medea* – vv. 1236-1241 – trad. di Ester Cerbo – Rizzoli, Milano 2012, p. 111.

²⁷ Regione del Ponto collocata dai più a ridosso del Caucaso.

l'inganno di doni imbevuti di veleni e in quelle stesse fiamme inestinguibili ella ha incenerito Creonte, proprio quel re che l'aveva accolta nel suo regno e aveva fatto dei suoi figli i suoi stessi figli. E infine il delitto più atroce: Medea ha colpito con la spada i suoi fanciulli²⁸, soffocando, con volontà perversa, quei legami di affetto che legano perfino le bestie a coloro che esse hanno generato. Creusa non ha colpa, se non forse quella di avere ceduto a quello stesso amore dal quale Medea per prima era stata vinta. La colpa di Creonte è quella di avere accolto con generosità l'esule, gli esuli nella sua terra. E poi i suoi figli: la loro grande colpa è quella di essere nati da una madre immemore e snaturata.

E altro ancora si può dire per Giasone. Anch'egli è colpevole e le sue colpe sono gravi: fu Giasone colpevole del furto del Vello d' Oro, che sottrasse al re del Ponto, ed è lui a portare il peso del sangue che lo seguì dalla Colchide a Iolco e da Iolco a Corinto.

Giasone usò Medea per i suoi scopi, fu l'istigatore di quelle condotte, rendendola strumento dei suoi crimini e per poi ripudiarla legandosi a Creusa, la figlia del re di Corinto. È responsabile per essere venuto meno al patto d'amore con Medea, ritenendo che il calcolo della ragione possa domare l'impeto passionale dell'amore femminile. Giasone si legò a Creusa probabilmente per un calcolo di convenienza o per amore. E se fu amore, non possiamo di quell'amore fargliene una colpa.

Ma qualunque sia la colpa di Giasone, essa non potrà mai giustificare i delitti di Medea. Se dunque Medea fu condannata all' esilio, la responsabilità ricade anzitutto su lei stessa: fu lei a costringere Creonte a bandirla da Corinto con le sue minacce e con i suoi propositi di vendetta, rivolti a persone che non avevano alcuna colpa. Dunque adesso Medea non può invocare la solidarietà delle donne di Corinto e non può arrivare ad accusare Creonte di ingiustizia, proprio lei che tradì la sua patria e che, nonostante i suoi crimini, in Creonte trovò un padre dotato di ospitale generosità.

²⁸ È a partire da Euripide che è documentata la versione che fa di Medea una madre assassina intenzionale. La vicenda sembra per altro modellata sul noto mito attico di Procne e Tereo: anche in questo caso la moglie tradita si vendica sul marito uccidendo il figlio nato dal matrimonio; potrebbe essere un indizio del fatto che la versione del mito che attribuisce a Medea l'assassino dei figli e in realtà nata ad Atene, e non a Corinto.

Μη. Κακῶς πέπρακται πανταχῇ· τίς ἀντερεῖ;
ἀλλ' οὔτι ταύτη ταῦτα, μὴ δοκεῖτέ πω.
ἔτ' εἴς' ἀγῶνες τοῖς νεωστὶ νυμφίοις
καὶ τοῖσι κηδεύουσιν οὐ μικροὶ πόνοι.²⁹

(Va male sotto ogni aspetto: chi lo negherà? Ma non è affatto finita così, non credetelo, ci sono ancora prove per i novelli sposi, e per chi li ha promessi non piccoli dolori)

E come ha potuto Medea, al tempo stesso, chiedere in ginocchio protezione al re e nello stesso tempo meditare nel suo animo la vendetta?

Δοκεῖς γὰρ ἂν με τόνδε θωπεῦσαι ποτε,
εἰ μή τι κερδαίνουσιν ἢ τεχνωμένην;
οὐδ' ἂν προσεῖπον οὐδ' ἂν ἠψάμην χεροῖν.
ὃ δ' ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο,
ὥστ' ἐξὸν αὐτῷ τᾶμ' ἐλεῖν βουλευμάτων
γῆς ἐκβαλόντι, τήνδ' ἀφῆκεν ἡμέραν
μεῖναί μ', ἐν ἧ τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροὺς
θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν.³⁰

(Credi forse che quello io l'avrei mai lusingato, se non per guadagnarci o per macchinare qualcosa? Non gli avrei rivolto parola e nemmeno l'avrei sfiorato con le mani. Ma è arrivato a un tal punto di follia che, potendo disfare i miei disegni cacciandomi dal paese, mi ha permesso di restare questo giorno, in cui ammazzerò i tre dei miei nemici, il padre e la figlia e mio marito)

²⁹ Euripide, *Medea* – vv. 364-367 – trad. di E. Cerbo, p. 39.

³⁰ Ivi – vv. 368-375.

Di fronte a una situazione che pare disperata (il coro l'aveva definita, ai vv. 362-363, ἄπορον κλύδωνα κακῶν, «gorgo insuperabile di mali», e lei stessa aveva dichiarato, al v. 364: κακῶς πέπρακται πανταχῇ, «va male sotto ogni aspetto»), l'eroina reagisce con uno scatto d'orgoglio e con l'elaborazione del suo ormai inarrestabile disegno di vendetta.

L'atteggiamento conciliante e supplichevole nei confronti di Creonte, come lei stessa rivela, è stato un inganno, volto a trarre vantaggio dalla situazione (κερδαίνουσιν, v.369). Anche se il pubblico ha già avuto modo di intuirlo nel modo in cui Medea ha abilmente ottenuto ciò che desiderava, è soltanto ora che la doppiezza della donna viene apertamente rivendicata. Non si tratta soltanto del ricorso continuo, martellante a termini che rimandano all'inganno e alla macchinazione: Medea si spinge a delineare apertamente il suo piano di vendetta, in un crescendo di definizione e determinazione. Dapprima si tratta soltanto della generica dichiarazione che per i suoi avversari ci saranno ancora ἄγῶνες e πόνοι³¹ (vv. 366 e 367).

Ma poco dopo, la minaccia si concretizza con la promessa di un triplice omicidio: quello di Giasone, della nuova sposa e di Creonte (vv. 374-375). E' un procedimento particolarmente interessante sul piano psicologico che questa decisione di Medea non sia quella definitiva: non vi è ancora traccia della scelta di uccidere i figli (pur adombrata nel prologo³²), mentre Giasone qui designato come vittima sopravvivrà e Creonte morirà soltanto per caso. Evidentemente l'intento dell'autore è proprio quello di mostrare per così dire *in fieri* il processo di decisione che porterà ai delitti. Tanto è vero che inizialmente nemmeno l'arma è stabilita: appiccare il fuoco alla casa degli sposi oppure eliminarli con la spada tendendo loro un agguato nella stessa stanza nuziale (vv. 376-380): solo la considerazione del rischio di essere catturata e della derisione che gliene sarebbe venuta (vv. 381-383)³³, spinge Medea verso la soluzione più "naturale", il veleno (vv. 373-375).

³¹ Cfr. Trad. alla nota 17.

³² MEDEA: *Ahi, ahì, Soffro, lo capite che soffro, patimenti che strappano le urla. Maledetti figli di una madre odiosa, possiate crepare, voi e vostro padre, e che questa casa precipiti in rovina.* Euripide, *Medea* – vv. 110-114 – op. cit., p. 15.

³³ Cfr. Roberto Gazich, *Il potere e il furore. Giornate di studio sulla tragedia di Seneca*. Vita e Pensiero. Milano, 2000, p. 6. Il tema della derisione pare fondamentale nelle motivazioni di

Assistiamo perciò gradualmente al maturare del piano di Medea, ne possiamo registrare i dubbi, le decisioni, le paure e le certezze. Tutto ciò sottolinea la natura problematica, non monolitica del carattere della donna: Medea è decisa alla vendetta, ma nello stesso tempo ha paura, non sa esattamente che fare e come comportarsi; preordina le sue azioni, ma finisce per affidarsi anche alla sorte e alle circostanze, tra contrasti, oscillazioni e perfino incoerenze. Assistendo per così dire in presa diretta al processo decisionale, comprendiamo un aspetto essenziale del personaggio di Medea: la sua capacità di affrontare e risolvere problemi, di piegare a proprio favore le circostanze, la razionalità fredda e lucida che la rende implacabile e invincibile di fronte agli altri personaggi.

Parallelamente però, a sottolineare ancora una volta l'intima complessità del personaggio, e insieme la sua "colpevolezza", la razionalità convive con una forte caratterizzazione malvagia e oscura: Medea è colei che per natura è abile soprattutto con i veleni (vv. 384-385), anche se è capace di uccidere in molti modi (v. 376); progetta di compiere il suo delitto con l'inganno e in silenzio (v. 391); venera particolarmente una dea inquietante come Ecate³⁴ (vv. 395-397); giunge infine a rivendicare, in un completo rovesciamento di valori, la particolare abilità femminile a fare del male:

ἐπίστασαι δέ· πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν
 γυναικες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται,
 κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται.³⁵

Medea, accanto a quello dell'ingiustizia subita: oltre che in questi versi, cfr. vv. 404-405 "*Non devi essere oggetto di riso, tu che sei nata da nobile padre e dal Sole*". Medea agisce soprattutto per vendicare la perdita del proprio ruolo sociale. Cfr. *Ai.*367,382 ecc. La paura della derisione è peculiare della "civiltà della vergogna", in cui il controllo sociale, esercitato attraverso la pubblica stima (τιμή), condiziona fortemente il comportamento di un individuo. Anche in Ovidio sarà così, diversamente da Seneca che sottolinea le caratteristiche di maga più che di donna.

³⁴Claudio Simeoni, *La stirpe dei Titani. La Teogonia di Esiodo nel pensiero religioso della religione pagana*. Youcanprint Self-Publishing, 2015. Esiodo, nella sua *Teogonia*, dedica a Ecate un Inno, dove Zeus concede alla Dea gloria e potere supremo sulla terra, sugli inferi e sul cielo, concedendole allo stesso tempo i diritti originari come discendente delle divinità primordiali, fra cui quello di accordare o negare ai mortali ciò che desiderassero. Il richiamo ad Ecate nei vv. 395-397 evoca le capacità magiche di Medea.

³⁵ Euripide, *Medea* – vv. 407-409 – op. cit., p. 42.

(Tante cose tu conosci; e inoltre noi siamo donne, assai inette per le nobili azioni, ma di ogni male artefici assai esperte)

Vi è quindi una caratterizzazione di Medea con i tratti che le diverranno più abituali da Seneca in poi, quelli della donna violenta e malvagia, versata nella stregoneria e priva di qualunque scrupolo affettivo o morale. Tuttavia questa caratterizzazione paurosa di Medea giunge nella tragedia euripidea solo quando sia il coro che il pubblico sono stati ormai indotti a considerarla come vittima ingiustamente esposta alle prepotenze dei più forti. La reazione di rifiuto e di condanna è pertanto impossibile – tanto è vero che il coro, immediatamente dopo, coglie le parole di Medea come spunto per una vera e propria glorificazione il valore delle donne:

Χο. ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί, [στρ.
καὶ δίκαια καὶ πάντα πάλιν στρέφεται.
ἀνδράσι μὲν δόλῳ βουλαί, θεῶν δ'
οὐκέτι πίστις ἄραρε·
τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι·
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·
οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικῆς ἔξει.³⁶

(All'indietro tornano le sorgenti dei sacri fiumi, e l'ordine e tutto è rovesciato; gli uomini hanno pensieri ingannatori e la fede degli dei non è più salda. Ma i racconti cambieranno la mia vita, così che avrà una buona nomea: viene onore alla stirpe femminile, non più una fama che suona ingiuriosa graverà sulle donne)

Resta il fatto, essenziale per la comprensione del disegno drammatico, che il coro e il pubblico sono indotti a provare simpatia e compassione per una figura di cui non vengono affatto nascosti aspetti sinistri e negativi³⁷. Medea è in questo senso un personaggio radicalmente diverso da molti altri eroi euripidei, da Ippolito a Eracle a la stessa Fedra, la cui figura morale è assolutamente univoca, perfino nel momento dell'errore o della follia.

³⁶ Ivi – vv. 410-420 – pp. 43-44.

³⁷ *Poiesis: bibliografia della poesia greca*. Istituti editoriali e poligrafici internazionali 2005, Volume 5, Parti 1-2.

1.1 COLLERA E SAPIENZA

La Medea euripidea a è una donna «tremenda», δεινὴ (v. 44): il suo animo è «violento» (v. 38), il suo sguardo ha la stessa ferocia di un «toro» o di una «leonessa» (vv. 186-187), le sue «viscere» sono tumide di collera (v. 109) e il cuore pulsa stravolto ed eccitato (v. 99). Medea «oltraggiata» e «offesa» - colpita nella sua τιμή, e nelle sue prerogative coniugali – non può che invocare la morte su di sé e si propri nemici, chiamando gli dei a testimoni della sua sorte di «sposa infelice» (v. 150). Ma lungi dall’attendere che la divinità stessa provveda a fare «giustizia» dei «giuramenti» infranti da Giasone, Medea assume in prima persona, con la singolare «audacia» che la caratterizza, il compito cruento della vendetta:

γυνὴ γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα
κακὴ τ’ ἐς ἄλκην καὶ σίδηρον εἰσορᾷ·
ὅταν δ’ ἐς εὐνὴν ἡδικομένη κυρῇ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μαιφονωτέρα.³⁸

(Una donna infatti, quanto al resto, è piena di paura e vile di fronte alla forza e alla vista di un’arma: ma quando le capita di subire ingiustizia per il letto, non c’è altra creatura più sanguinaria)

Una vendetta quasi condivisibile nei confronti del fedifrago e dei suoi nuovi parenti, il coro di donne dirà «è tuo diritto fargliela pagare» (v. 267); ma allo stesso tempo una vendetta inaudita e impensabile, che versando il sangue dei figli isolerà il personaggio da qualsiasi possibile solidarietà³⁹:

³⁸ Euripide, *Medea* – vv. 263-266 – op. cit., p. 29.

³⁹ Cfr. Davide Susanetti, *Favole antiche. Mito Greco e tradizione letteraria europea*. Carocci, Roma 2005, pp. 219-224.

Χο. ἀλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα τολμήσεις, γύναι;

Μη. Οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθεῖη πόσις.

Χο. Σὺ δ' ἂν γένοιό γ' ἀθλιωτάτη γυνή.⁴⁰

(CORO Oserai dunque uccidere il tuo seme, o donna?

MEDEA È soprattutto in questo modo che mio marito sarà morso.

CORO Ma tu diventerai la più infelice delle donne)

Il suo temperamento, il suo orgoglio, deve trovare sfogo dell'ira ed elevare infine il trionfale «canto di vittoria» (v. 45). Come un eroe virile, e quanto una donna può esserlo, Medea intona un canto che ha il sapore della rivincita e della rivalsa dalla sua condizione di straniera, di esule, di barbara e di donna sola in un paese che la respinge e la pone al bando. *Páthos* ed eccitazione che si traducono in incoerenza.

Quando Medea esce dalla sua casa per dialogare con le donne della città, le sue parole si dispiegano nei toni controllati, razionali, di un'argomentazione lucida, ed è questo l'altro volto della donna terribile: la «fredda determinazione di un soggetto capace di recitare come un attore la parte che l'esecuzione dei suoi piani richiede».⁴¹ Il modo è terrificante e quasi ipnotico, la capacità di Medea di misurarsi con un proprio sé sdoppiato.

Di rado Medea si concede di esternare la sua invettiva, la sua ἔχθρα, ovvero la sua inimicizia dinanzi ai tradimenti, molto più spesso la sua strategia vendicativa la conduce a simulare pentimento, arrendevolezza e a esibire la sua presunta debolezza femminile:

Μη. Αἰαῖ· πανώλης ἡ τάλαιν' ἀπόλλυμαι.

ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων,

κοῦκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις.⁴²

⁴⁰ Euripide, *Medea* – vv.816-818 – op. cit., p. 77.

⁴¹ Davide Susanetti, op. cit., Carrocci, Roma 2005, p. 220.

⁴² Euripide, *Medea* – vv. 277-279 – op. cit., p. 31. Le metafore marine dei vv. 278-79 (cfr. Eur. *Her.* 837, *Troad.* 94; Aristoph. *Eq.* 756; Plat. *Prot.* 338a) sono particolarmente adatte ad esprimere l'azione incalzante dei nemici di Medea e la solitudine attuale della protagonista.

(MEDEA Ahimé! Sono distrutta, io sventurata, sono perduta. I miei nemici ormai allentano ogni gomina e non vi è un approdo di facile accesso per scampare alla mia sciagura)

πάντων δ' ὅς' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν.⁴³

(Tra tutti quanti sono animati ed hanno intelletto noi donne siamo la specie più sventurata)

Tutto ciò la porta a richiedere concessioni che sembrano innocue ma in realtà fondamentali per i suoi fini sanguinosi, tra suppliche, adulazione e finzione.

Convince Creonte («Anche ora, o donna, mi accorgo di commettere un errore, pur tuttavia otterrai quello che desideri» v. 350), e allo stesso modo fingendo di biasimare la sua «collera», la sua «follia» muliebre («Sciagurata, perché continuo a comportarmi da folle e ad essere ostile a coloro che rettamente decidono? Perché mi sono resa nemica ai sovrani di questa terra e al mio sposo [...]» vv. 373-376), riesce a raggirare Giasone, ponendo le premesse per l'annientamento della sua nuova sposa. E così ancora, lei, tanto diversa rispetto alla misura comune del femminile, ottiene la complicità delle donne corinzie, filando la tela della universale infelicità del sesso debole sottoposto al dominio degli uomini «giacché preferirei stare tre volte presso lo scudo piuttosto che partorire una volta sola»⁴⁴ dirà.

Medea esibisce dunque la potenzialità della terribile σοφία, della «sapienza» che tutti le attribuiscono⁴⁵. Una σοφία che si esplicita essenzialmente nella capacità di progettare e decidere (βουλεύουσα καὶ τεχνωμένη, v. 402).

Nulla arresterà il corso dei suoi sinistri «propositi», se non le esitazioni che per qualche istante sembrano intravedersi quando sta per uccidere la propria prole

⁴³ Ivi – vv. 230-231 – p. 27.

⁴⁴ Ivi – v. 250 – p. 29. Si ha nei vv. 230-251 il rovesciamento di teorizzazioni antifemminili, del tipo di quelle formulate da Esiodo nella *Teogonia* e da Semonide. In tragedia una posizione antifemminile era stata sostenuta, in particolare, da Oreste in *Choep.* 904-30 e una connotazione nella sostanza antifemminile aveva il I stasimo delle *Coefore*. Di fronte a questa tradizione il personaggio di Medea sembra essere in solitudine, ma esso ha la forza di rivelare una realtà fino ad allora misconosciuta e in tal modo realizza un collegamento non solo con le donne del Coro, ma con tutte le donne in quanto tali.

⁴⁵ Vincenzo Di Benedetto in Euripide, *Medea*. Introduzione e premessa al testo di V. Di B. Traduzione e appendice metrica di Ester Cerbo. Milano, 1997, p. 168.

(v. 1021 ss)⁴⁶ dinanzi allo sguardo languido e alla “pelle tenerella” dei figli la sua freddezza vacilla, tuttavia come in un corto circuito, la vendetta torna ad imporsi come necessità: «bisogna che muoiano, li devo uccidere io che li ho generati» (vv. 1236-1241). Nell’uccisione della prole, l’azione vendicativa della sposa tradita colpisce Giasone in ciò che per l’uomo greco è di più essenziale nell’orizzonte della vita sociale: la continuità del nome e della discendenza, la trasmissione dei beni e del prestigio familiare. Distruggendo le più evidenti conseguenze della sua unione, Medea si ribella a quella logica androcratica⁴⁷ – ribadita precedentemente dall’*Oresteia* di Eschilo – secondo cui i figli sono solo del padre e la madre conta unicamente come ricettacolo generativo:

Eschilo spiega che il vincolo che conta di più è quello che lega il figlio al padre perché la donna, nel concepimento, funge da ricettacolo del seme paterno. Questa teoria, che, come si è visto, fu accolta e approfondita in epoche di poco successive, ha qui la sua prima esposizione. È evidente che le motivazioni che le sostengono sono di natura ideologica e non sperimentale. Se la donna fosse generatrice allo stesso titolo dell’uomo, il dilemma di Oreste resterebbe insolubile, egli dovrebbe subire o la persecuzione delle Erinni paterne, o quella delle Erinni materne. Riconoscere soltanto l’origine paterna significa, da un punto di vista politico, escludere la donna dalla gestione del potere [...] Da un punto di vista psicologico, rifiutare l’origine femminile della propria nascita, significa riconoscere soltanto l’aspetto virile, culturale, razionale della personalità [...] La donna è esclusa dal vincolo di consanguineità: le nuove generazioni sono legate alle antiche solo per via maschile perché questo legame deve essere garanzia di continuità, di

⁴⁶ «Creature, creature mie, ormai avete una città, una casa dove abiterete per sempre, senza vostra madre, che resta abbandonata nella sua sventura. Io me ne andrò esule in un altro paese, prima di godere di voi, di vedervi felici, di festeggiare il vostro matrimonio, la sposa, di allestire i lavacri nuziali, di levare in alto le fiaccole accese. Il mio maledetto orgoglio mi sta rovinando. Vi ho allevato inutilmente, figli, inutilmente ho penato, mi sono macerata di fatiche, dopo avere sopportato gli aspri dolori del parto. Quante speranze avevo riposto in voi, un tempo; mi immaginavo, povera disgraziata, che mi avreste assistito nella mia vecchiaia, che da morta mi avreste seppellito pietosamente con le vostre mani; una sorte invidiabile agli occhi della gente. Ma è svanita l’illusione che accarezzavo. Priva di voi, condurrò una vita triste e angosciata. Non rivedrete più, davanti agli occhi, vostra madre: voi passate a un altro tipo di esistenza. Ma perché, perché mi guardate in questo modo? Perché questo sorriso, questo estremo sorriso? Che dolore! Cosa devo fare? Mi perdo di coraggio, amiche, quando vedo il volto sereno dei miei figli [...]» Euripide, *Medea* – vv.1021-1041 – pp. 95-97. Trad. E. Cerbo.

⁴⁷ Androcrazia è un termine che deriva dall’unione delle parole greche *άνήρ* (“uomo”), genitivo *άνδρός*, e *κράτος* (“governo”) e lo si intende come governo dei maschi. Si tratta di una forma di governo in cui i governanti sono uomini. Al di là del suo significato letterale, il termine include l’esercizio del potere maschile in generale non soltanto non condiviso con la donna, ma con questa quale soggetto subordinato. Cfr. Riane Eisler, *The Chalice and The Blade: Our History, Our Future*. Harper & Row. Partnership Glossary. New York, 1987.

conservazione; soltanto un motivo irrazionale, di ordine emozionale (e quindi inaccettabile) potrebbe indurre un giovane a ribellarsi a questo principio.⁴⁸

Giasone le aveva brutalmente detto: «Che bisogno hai tu dei figli» (v. 565). Medea a quel punto ribadisce il senso e il diritto di quell' *éros* che era stato un tempo la radice prima della sua unione, quando, con «μαιομένῃ καρδίᾳ» («il cuore folle»), aveva seguito l'eroe greco nel viaggio marino verso la Grecia, prestando fede alle sue promesse.

1.2 “DONNA” DAI MILLE VOLTI

Nessuna donna greca, secondo le aspettative di un ordine costituito dai maschi, si sarebbe mai comportata come Medea; nessuna moglie-madre, come affermerà lo stesso Giasone, avrebbe mai compiuto l'atrocità di un infanticidio:

οὐκ ἔστιν ἥτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνὶς γυνή
ἔτλη ποθ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίουεν ἐγὼ
γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί,
λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος
Σκύλλης ἔχουσιν ἀγριωτέραν φύσιν.⁴⁹

(Non c'è donna greca che avrebbe mai tanto osato, e a preferenza di esse pensai bene di sposare te, connubio per me odioso e funesto, te leonessa, non donna, che hai un' indole più selvaggia della tirrenia Scilla)

La σωφροσύνη⁵⁰, la moderazione e la castità prescritte dal costume a ogni sposa, avrebbe impedito a Medea di arrivare a tali eccessi omicidiari. L'eroina della Colchide esce così dai confini dell'umano e, al pari dell'omicida Clitennestra, domina nel finale tragico come una creatura mostruosa o un essere infero; cessando di essere una donna, Medea recupera il suo *status* divino di

⁴⁸ Anna Maria Storioni Piazza, *Padri e figli nella Grecia antica*. Armando Editore. Roma, 1991, pp. 119-120.

⁴⁹ Euripide, *Medea* – vv.1339-1343 – op. cit., p. 119.

⁵⁰ Al riguardo si veda in particolare di L. Lanza, *ΣΟΦΙΑ e ΣΩΦΡΟΣΥΝΗ* alla fine dell'Atene periclea, «SI FC» 36, 1964, pp. 172 -188.

nipote del Sole e come un *deus ex machina* teatrale, chiude lo spettacolo, allontanandosi da Corinto con un carro trainato da serpenti alati.

Medea è “colei che non piange”, una sorta di Filumena Marturano⁵¹ ante litteram: «non una volta il tragediografo greco ce la mostra in lacrime: è la grandezza del popolo greco, l’ostinazione e la determinazione con cui si va incontro al proprio destino per quanto terribile esso sia»⁵². Questo peculiare aspetto è preso in considerazione da Cesare Pavese nei *Dialoghi con Leucò* del 1947. Lo scrittore piemontese pone al centro del dialogo, re Iasone, un uomo avanti negli anni e depauperato di quella tracotanza e sicurezza che contraddistinse la sua giovinezza; dall’altro lato c’è Mélita, una ninfa, «una piccola donna marina», che vede in lui, non i segni del tempo che passa, ma la grandezza eroica del passato:

(Iasone): I giovani hanno sempre chi li ricorda. Si ripensa volentieri a chi è giovane. E gli dèi, non sono giovani? Per questo tutti li ricordiamo e li invidiamo.

(Mélita): Li serviamo, re Iasone. E anch'io servo la dea»⁵³

La memoria delle imprese passate, le vittorie, il mare violato e i mostri distrutti, il focus di questo dialogo a due voci, è rappresentato senza dubbio dagli argonauti, giovani coraggiosi, capeggiati da Giasone e paragonabili agli dei. “Giovinezza”, un termine questo che si ripete anaforicamente e in polittoto ben

⁵¹ *Filumena Marturano* è una commedia teatrale in tre atti scritta nel 1946 da Eduardo De Filippo e inserita dall'autore nella raccolta *Cantata dei giorni dispari*. È uno dei lavori di Eduardo più conosciuti e apprezzati dal pubblico e dalla critica internazionale. Riporto qui la parte iniziale in lingua napoletana (con mia traduzione) che interessa ai fini critici: DOMENICO *Avesse visto maie na lagrima dint' a chill'uocchie! Maie! Quant'anne simmo state nzieme, nun ll'aggio vista maie 'e chiagnere!* (Avevvi visto mai una lacrima nei suoi occhi! Mai ! Da quanti anni siamo insieme, non l’ho vista mai lacrimare)

FILUMENA *Saie quanno se chiagne? Quanno se cunosce 'o bbene e nun se pò avé! Ma Filumena Marturano bene nun ne cunosce... e quanno se cunosce sulo 'o mmale nun se chiagne. 'A suddisfazione 'e chiagnere, Filumena Marturano, nun l'ha pututa maie avé!* (Sai quando si piange? Quando si conosce il bene e non si può avere! Ma F. Marturano non conosce il bene...e quando si conosce solo il male allora non si può piangere. Questa soddisfazione F. M. non l’ha mai potuta avere!)

⁵² Nike Francesca Del Quercio, *Medea, il mito eterno*. Grado zero – rivista culturale online – 2015.

⁵³ Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, 1947. Iosone e Mélita, p. 1.

sette volte nel testo, e in antitesi rispetto a “vecchiaia”, termine che ha una accezione negativa, significa qui, apatia e disinteresse .

Noi partimmo da Iolco una mattina come questa, ed eravamo tutti giovani e avevamo gli dèi dalla nostra. Era bello varcare, senza pensare all’indomani. Poi cominciarono i prodigi. Era un mondo più giovane, Mélita, i giorni come chiare mattine [...] chi è vecchio (si contenta) anzitempo [...] ma non prima di aver tutto tentato⁵⁴

Iasone fu giovane e bello, imparò ad essere un dio, ma non fu mai solo, la presenza di Medea nella sua vita fu determinante. Mélita chiede di lei, della maga assassina, che forse vaga ancora per la Grecia con le mani insanguinate, e interroga il vecchio re: «Come ha potuto toccare i figli? Deve aver pianto molto...» - ma Iasone le risponde : «Non l’ho mai vista piangere. Medea non piangeva»⁵⁵.

E ancora, il dramma amoroso dell’eroina barbara si riscontra nei versi latini delle Metamorfosi di Ovidio:

Ut vero coepitque loqui dextramque prehendit
hospes et auxilium submissa voce rogavit
promisitque torum, lacrimis gnorant profusus:

(Basta che lo straniero cominciasse a parlare, le prendesse la mano, chiedendole aiuto con voce accorata e promettendole del matrimonio, perché Medea scoppiasse in lacrime e gli rispondesse:

“Quid faciam video: nec me ignorantia veri
decipiet, sed amor [...]”

“So già quel che farò, e se sbaglierò non sarà perché ignoro la verità, ma per amore”)⁵⁶

Il poeta vuole raccontare la vicenda di Medea nella sua totalità, “impadronirsi” di un tema e di una protagonista alquanto eccentrica. Scelta difficile, dato che si tratta di mettere insieme due facce della stessa medaglia: la *Medea amans* e la

⁵⁴ Ivi – p. 2.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ovidio, *Metamorfosi* – vv. 72-73-89-93 – trad. di Giovanna Faranda Villa.

Medea furens; e ciò non potrebbe risultare che «eterogeneo, proteiforme, proprio ‘metamorfico’»⁵⁷. Ovidio, infatti, non intende affatto ridurla ad un’eroina *simplex et una*, ma vuole evidenziare la sua capacità di fare e disfare, di trasformarsi, cioè la metamorfosi di Medea, che costituirà poi il filo conduttore della storia.

Il mito, poiché è una materia sempre viva, non si fossilizza, ma consente al poeta di apportare delle modifiche, di plasmarlo in modo da farne assumere la forma desiderata: «Nel testo latino il mito in quanto materia rivela pienamente la sua plasmabilità»⁵⁸. Ovidio in più occasioni, dalla tragedia, purtroppo per noi perduta, al carne epico, passando per l’epistola elegiaca, fa di Medea una protagonista. Nella Lettera XII delle *Heroides*, Medea ha appena ascoltato i canti nuziali in onore di Giasone e Creusa («ut subito nostras Hymen cantatus ad aures / venit et accenso lampades igne micant» - «come, improvvisamente, giunse alle mie orecchie il canto di Imene e brillarono fiaccole ardenti»)⁵⁹, cerca in tutti i modi di muovere a compassione il marito, passando in rassegna tutti i momenti della loro vita insieme, sino dal primo fatidico incontro in Colchide. Il racconto si arresta con la frase «nescio quid certe mens mea maius agit» - «di sicuro la mia mente sta meditando non so che di spropositato»⁶⁰, per cui il lettore dovrà prestare fede soltanto alla propria memoria letteraria per portare a compimento la storia. Una donna dai mille volti, Medea, che decide di sembrare ogni volta ciò che vuole sembrare: «una donna innamorata, abbandonata dal marito per cui, senza esitare (un dettaglio importante), ha sacrificato tutto – allora un carattere, sebbene spaventoso, comprensibile e coerente con sé stesso»⁶¹. È importante evidenziare l’interpretazione di Jacobson del 1974, secondo la quale la Medea delle *Heroides*, è consapevole di ciò che ha fatto, e con una grande abilità riesce a giustificare sé stessa, a scaricare completamente la colpa su Giasone, e a travestirsi così da ragazza ingenua, costretta al delitto⁶².

⁵⁷ Cfr. *Le Metamorfosi di Medea in Ovidio, Metamorphoses VII, e Draconzio, Romulea X*, di Anna Maria Wasyl, p. 82.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ovidio, *Epistole Eroidi*, 12 – vv. 137 ss – Medea a Giasone, trad. di Emanuela Salvadori.

⁶⁰ *Ivi* – v. 212

⁶¹ Anna Maria Wasyl, *Le Metamorfosi di Medea in Ovidio, Metamorphoses VII, e Draconzio, Romulea X*, p. 83.

⁶² Howard Jacobson, *Ovid’s Heroides*, 1974: 109–123, in *Le Metamorfosi di Medea in Ovidio, Metamorphoses VII, e Draconzio, Romulea X*, di Anna Maria Wasyl.

Nelle *Metamorfosi* ricompare Medea: a lei Ovidio aveva dedicato oltre a una delle sue *Eroidi*, una tragedia, che non possediamo, ma che sappiamo essere tra le più celebrate della latinità. Secondo il modello euripideo, nella tragedia ovidiana Medea si presentava come l'eroina del *furor*, che uccide i figli per vendicarsi del marito traditore. Ciononostante nel riprendere questo personaggio in un lungo episodio delle *Metamorfosi*, Ovidio privilegia un aspetto ancora inedito di queste eroina, la sua “sapienza”: Medea è una donna che conosce le arti magiche, e ad esse è dato largo spazio nella narrazione, mentre pochi versi sono dedicati all'uccisione dei figli. Medea non è solo una furia scatenata, ma una donna ricca di conoscenze e di raziocinio. Così già nel proemio, che la presenta colpita dall'amore al primo incontro con Giasone, Medea si analizza con chiarezza da filosofo, presentando la lotta tra *eros* e *ratio* che sente dentro di sé. Con una serie di argomentazioni si autoillude che è giusto amare lo straniero e salvarlo.

[...] concipit interea validos Aetias ignes
et luctata diu, postquam ratione furorem
vincere non poterat, 'frustra, Medea, repugnas:
nescio quis deus obstat,' ait, 'mirumque, nisi hoc est,
aut aliquid certe simile huic, quod amare vocatur.
nam cur iussa patris nimium mihi dura videntur?
sunt quoque dura nimis! ⁶³

(Intanto la figlia di Eeta concepisce un folle amore, e dopo aver a lungo lottato, quando vede che con la ragione non può vincere la passione, dice: “Invano, Medea, resisti: un dio si oppone. È strano, ma se non è lui, certo è qualcosa di simile a quello che chiamano amore. Perché gli ordini del padre mi sembrano troppo crudeli? Ma sono crudeli!)

I due termini chiave sono accostati (*-ratione furorem*), la volontà della fanciulla oscilla tra ragione e passione. Si apre qui un lungo monologo, che suggerisce l'origine teatrale del personaggio di Medea. L'eroina colca non conosce ancora i sapori dell'amore, lo si comprende bene al v. 13 «è qualcosa di simile a quello che chiamano amore»; un amore che però ormai arde in lei, Ovidio utilizza il verbo «concipit» con il significato di «concepire», lo stesso verbo è

⁶³ Ovidio, *Metamorfosi*, 7, 1ss – vv. 9 -15 – trad. di Roberto Gazich.

utilizzato da Cicerone accostato a *ignem*, assumendo così il significato di «prender fuoco, divampare», evidente richiamo metaforico alla sintomatologia dell'amore; basti pensare alla poetessa di Lesbo, Saffo, che riguardo al suo innamorato afferma:

λέπτον δ' αὖτικα χρῶν πῦρ ὑπαδεδρόμακεν ⁶⁴ – (un sottile fuoco corre sotto la mia pelle)

La contrapposizione del testo latino ai vv. 14-15 è tra *videntur*, «sembrano», e *sunt*, «sono effettivamente»: è questa una progressiva messa a fuoco della realtà che l'amore fa compiere a Medea. Ovidio per bocca dell'eroina mette in scena la condizione contraddittoria dell' innamorato, che razionalmente sa qual è la scelta giusta, ma istintivamente sceglie quello che la passione vuole:

cur, quem modo denique vidi,
ne pereat, timeo? quae tanti causa timoris?
excute virgineo conceptas pectore flammās,
si potes, infelix! si possem, sanior essem! ⁶⁵

(Perché ho paura che muoia un uomo che ho appena visto? Qual è il motivo di tanta paura? Allontana dal cuore virgineo la fiamma che divampa, se puoi, infelice. Ma se potessi, sarei padrona di me stessa)

Ormai Medea non è più padrone di se stessa, la Medea giovane, e inesperta, è in bilico se scegliere l'amore per lo straniero o rimanere fedele al padre e alla sua patria:

quid in hospite, regia virgo,
ureris et thalamos alieni concipis orbis?
haec quoque terra potest, quod ames, dare. ⁶⁶

(Perché tu, vergine di stirpe reale, ardi per uno straniero e sogni le nozze in un mondo estraneo? Anche questa tua terra può darti un uomo da amare)

⁶⁴ Saffo, *Ode della gelosia* – fr. 31 V – trad. di Daniele Ventre.

⁶⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 1ss – vv. 15-18 – trad. di Roberto Gazich.

⁶⁶ Ivi – vv. 21-23.

Tutto il monologo (*Met. VII* 11–73) è costruito su una serie di domande che Medea si indirizza e alle quali risponde o reagisce con una forma correttiva. Medea è senza dubbio una figura poliedrica: sue componenti primarie sono l'*eros* e il *furor*, l'amore appassionato e l'appassionata sete di vendetta che la trasformerà in omicida e infanticida. Ma accanto a queste componenti primarie, ci sono la *ratio*, che costituisce la sua sapienza e la sua capacità di raziocinio, e anche la *pietas*, che è amore verso il padre e la patria. Nei versi ovidiani, si coglie una capacità di autoanalisi che comporta quasi uno sdoppiamento, come se la Medea innamorata diventasse oggetto di analisi da parte di una Medea lucida terapeuta.

Il punto centrale dell'autoanalisi di Medea, quella consapevolezza di distinguere con chiarezza quale sarebbe la scelta migliore, ma di non poterla né volerla seguire, e la frustrazione che ne deriva, è riassunta in versi divenuti proverbiali:

video meliora proboque, deteriora sequor⁶⁷ – (vedo il bene, l'approvo, e seguo il male)

1.2.1 LA MALEDIZIONE: “DIVENTERÒ MEDEA”

«Cruenta menade» è la Medea dell'omonima tragedia di Seneca dove al *demens furor*, al «pazzo rancore» della donna abbandonata, ne consegue il «precipizio» nel momento in cui l'«amore infelice» diventa *saevitia*, impulso «feroce» e «spietato» (vv. 123 sg., 917 ss.):

[...] adeone credit omne consumptum nefas?
Incerta uecors mente non sana feror
partes in omnes; unde me ulcisci queam?
Utinam gnoranti frater! Est coniunx: in hanc
ferrum exigatur. Hoc meis satis est malis?
Si quod Pelasgae, si quod urbes barbarae
nouere facinus quod tuae gnorant manus,
nunc est parandum. Scelera te hortentur tua
et cuncta redeant: inclitum regni decus
raptum et nefandae uirginis paruus comes
diuisus ense, funus ingestum patri

⁶⁷ Ivi – vv. 20-21.

sparsumque ponto corpus et Peliae senis
decocta aeno membra: funestum impie
quam saepe fudi sanguinem et nullum scelus
irata feci: saeuit infelix amor.⁶⁸

(Crede davvero che la catena del male sia spezzata? Sconvolta, folle, il furore mi trascina, non so dove. Come potrò vendicarmi? Ah se avesse un fratello! Ha una sposa: ecco chi debbo colpire. E questo basta per le mie sventure? Se un delitto esiste che greci e barbari hanno conosciuto e le tue mani ignorano, ebbene, è tempo di prepararlo. Ti spingano i tuoi misfatti e tutti ritornino a te: il vello d'oro, onore della tua patria, rapito, il fratellino fatto a pezzi dalla spada di una vergine perversa, il corpicino gettato verso il padre, i brandelli sparsi nel mare, sì, sì, e le membra del vecchio Pelia bollite nella caldaia. Quante volte ho versato crudelmente sangue funesto, eppure nessuno di quei delitti io l'ho compiuto per odio: l'amore infelice rende crudeli)

L'eroina – i cui incantesimi fanno «tremare l'universo» (vv. 738-740) – passa in rassegna la sua tetra biografia, pretendendo da sé stessa l'esecuzione «del delitto dei delitti», che superi tutti i precedenti : «azioni selvagge, orrendi mali, da far paura al cielo alla terra, agita l'animo mio: ferite inflitte, stragi, funerali [...] di poco peso sono le azioni che vado ricordando: le ho compiute da fanciulla [haec virgo feci] [...] delitti più gravi mi si addicono dopo che ho partorito» (v. 40 sg.). Per colpire il marito traditore, che ha manifestato in maniera incauta il suo amore paterno, Medea che ha già commesso numerosi misfatti, si propone di «cercare attraverso le viscere stesse le vie del castigo»⁶⁹. Solo così la sua metamorfosi e identificazione col male si realizzano compiutamente. La Medea di Seneca è l'anti-Ifigenia. La figlia di Agamennone trova la propria identità nel sacrificio di se stessa, Medea nell'uccisione dei figli.

Medea superest; hic mare et terras vides, ferrumque et ignes et deos et fulmina⁷⁰
«Medea rimane: qui vedi il mare e le terre, e il ferro e i fuochi e gli Dei e i fulmini»

«Un'identità che riassume il mondo, senza cielo, e il caos. Un'identità cosmica o piuttosto caotica»⁷¹. Medea per castigare Giàsone, si macchia del più terribile

⁶⁸ Seneca, *Medea* – vv. 122 ss. – trad. di Alfonso Traina. Milano, 2010.

⁶⁹ Seneca, *Medea* – v. 40 – «per viscera ipsa quaere supplicio viam».

⁷⁰ Ivi – vv. 166-167.

dei mali: l'uccisione dei propri figli (v. 931 *incognitum facinus*; "inaudito misfatto", *dirum nefas*, "infamia contronatura"; v. 923 *ultimum scelus*, "supremo delitto"); un atto mostruoso che non sarà mai dimenticato (v. 424 *quod nullus umquam taceat*, "che nessuno mai tacerà"). Tutta la vita di Medea è segnata dal male e dalla morte, in essa si sommano tre elementi: la maternità, la mostruosità, il male (*Medea mater* [v.934] – *Medea monstrum* [v.191] – *Medea malum* [v. 362]). Ella diviene bersaglio di un *furor* che le risucchia il bene dall'anima, determinando la perdita del proprio *ego*: non dice più "io", ma "*Medea*", diventando quasi personificazione del male («*Medea nunc sum; crevit ingenium malis* - «ora sono Medea, il mio io è maturato nel male», v. 910). Così Medea si fa complice di rendere le donne una razza tremenda⁷², Medea diventa la portavoce della negatività e della perdita dei beni più cari, dalla patria ai frutti delle proprie viscere; tuttavia Medea nega anche la presenza degli dei, a volte con una vera e propria aria di sfida (v. 424 *invadam deos*, «aggrederò gli dèi»); (vv. 1026 s. «*per alta vade spatia sublimi aetheris, / testare nullos esse, qua veheris, deos*» - «va' per gli alti spazi del cielo ad attestare che non ci sono dèi lassù dove tu passi»)⁷³.

In questo modo Medea «è posta ai margini del mondo umano e divino»⁷⁴. Nel frutto dell' utero di Medea si dischiude il luogo dove vibrare il ferro: «ogni sacra norma si ritiri, sia bandito ogni ritegno», dice a se stessa, accingendosi a quell'infanticidio che consacra, nella tradizione, la sua "vera" e sinistra identità di personaggio mitico. Riportiamo in traduzione una sorta di autoaccusa: «tutto quello che ho fatto finora sia chiamato bontà [...] i delitti commessi per altri non sono stati che un preludio per il mio odio: che grande impresa potevano osare mani inesperte? Che poteva il furore di una ragazza? Ora sono Medea: il mio ingegno è cresciuto nel male»⁷⁵

⁷¹ Tratto da *Ifigenia, Medea e altre donne della tragedia antica*, conferenza tenutasi a Siracusa il 19 Giugno 2015 dal prof. Giovanni Ghiselli. Il sito per eventuale consultazione: <http://giovannighiselli.blogspot.it/2015/06/medea-di-seneca-e-supplici-di-eschilo.html>.

⁷² Cfr. *Phaedra* – v. 564 – «*Medea reddet feminas dirum genus*» .

⁷³ Cfr. Ivano Dionigi, *Trilogia Latina: Il male, la natura, il destino*. A cura del Centro Studi "La permanenza del Classico", Bologna, 2002.

⁷⁴ Maria Grazia Ciani, *Medea. Variazioni sul mito*. Grandi classici tascabili – Marsilio editore, 2003, p. 97.

⁷⁵ Seneca, *Medea* – vv. 905 ss. – trad. di Alfonso Traina. Milano, 2010.

1.3 LA VENDETTA: «“ORA SONO MEDEA”»

Medea prosegue la sua dubbia fortuna di «maestra di ingegno nella magia e negli incantesimi», di «bellissima» e «cortese» principessa così avanzata nello studio dell'«astronomia» e della «negromanzia» da poter mutare «il giorno in notte buia»⁷⁶.

Come afferma Davide Susanetti nel suo *excursus* su Medea⁷⁷, la nera colpa dell'infanticidio continua a corrodere la madre assassina. Nell' *Epistola al Dio degli Amori* (1399) di Christine de Pizan, Medea uccide «piena di rabbia» (vv. 14774 ss.). Nel *Romanzo della Rosa* di Jean de Meun la figura mitica, citata tra gli esempi di donne tradite da amanti infedeli, è biasimata per il suo comportamento per nulla «saggio» quando, «abbandonando ogni pietà, agì peggio di una crudele matrigna» (vv. 13257 ss.). E ancora come una «forsennata» è dipinta nel cosiddetto Ovidio moralizzato (inizio XIV sec.), dove la maga uccide i figli «poiché assomigliavano al padre» (vv. 7,1487 ss.). Dalla sanguinosa vicenda - «crudelissimo esempio di antica perfidia» - Boccaccio pensa di trarre un insegnamento morale nell' opera in lingua latina *De mulieribus claris* o *De claris mulieribus* (italiano: Le donne famose), composta tra l'estate del 1361 e quella del 1362. L'opera descrive, sull'esempio del *De viris illustribus* di Francesco Petrarca, le vite di 106 donne famose dell'Antichità e del Medioevo: attraverso le loro azioni, sia buone che cattive, l'autore intendeva presentare degli esempi e spronare alla virtù, una sorta di invito a lasciare che gli occhi divengano strumento e occasione di libidine (*Le donne famose*, 1361-75): se Medea, anziché guardare Giasone, avesse tenuto gli occhi chiusi o rivolti altrove, «più a lungo sarebbe durata la potenza del padre, la vita del fratello e l'onore della sua verginità [...] tutte cose che per l'impudicizia dello sguardo furono distrutte» (c. 17).

⁷⁶ Benoit de Sainte-Maure, *Romanzo di Troia*, vv. 1211 ss.

⁷⁷ Davide Susanetti, *Medea in Favole antiche. Mito Greco e tradizione letteraria europea*. Carocci editore. Roma 2005, pp. 213-240.

L'intreccio di magia e di infedeltà che contraddistingue la mitica relazione amorosa, è esplorato a più riprese dalle moderne rielaborazioni teatrali. Sulla natura calcolatrice di Giasone pone l'accento a più riprese il teatro di Corneille.

Nella *La conquête de la toison d'or* (1660), evidenzia Susanetti, l'eroe greco giunto nella terra del Fasi, si dibatte tra le conseguenze del precedente rapporto con Isippile, regina di Lemno, e la necessità di assicurarsi il favore di Medea. Così, trovandosi al cospetto della principessa della Colchide, si "dà" totalmente a lei tanto da dimenticare ogni precedente passione (a. 2,4). Ma poi, quando è di nuovo solo con Isippile, non esita a dichiarare il suo artificio, a palesare la strategia e gli scopi che lo costringono a rinnegare, nella finzione, il suo vero amore per la regina di Lemno: per conquistare il Vello «è necessario che io mi dia, che simuli disprezzo per la donna che amo, che mi offra schiavo e mi venda a questo prezzo [...] rapito il vello agirà il vero amore che vi dona la mia anima» (a. 3,3), assicura ad Isippile. Le due regine daranno sfogo così alla reciproca gelosia (a. 3,4): Medea tenta di far perire la rivale, trasformando la reggia in «un palazzo d'orrore», il fratello Apsirte interverrà invece a salvare Isippile, offrendole la prospettiva di un nuovo amore e di un nuovo matrimonio. «Nato per incantare soltanto principesse», per conquistare «scettri» al «minimo sguardo», l'eroe greco, «infedele» ed «incostante», ripudia Medea come scomoda traccia di un passato in cui «un amore clandestino si è macchiato di tante colpe», e si volge al matrimonio con Creusa, ritenendo di trovare in questo «amore legittimo» una nuova, più prestigiosa e calcolata «giustificazione» (a. I,I; 3,3)⁷⁸.

Giasone confida fin troppo che la rabbia della donna abbandonata si spenga in una rassegnazione impotente, ben altra sarà la reazione della principessa della Colchide, pronta a sfoderare il suo nero armamentario di magia: i consueti «mille veleni», «incantesimi funerei», «pesti», «polveri», «radici ed acque». In un miscuglio di magia e mistificazione Medea distrugge il sovrano e la figlia, cosicché ora non le resta che porre mano all'infanticidio: «Alza gli occhi, perfido» grida Medea trionfante al disperato Giasone, «e riconosci questo braccio che ti ha vendicato dei piccoli ingrati: questo pugnale [...] ha testé [...] annegato nel loro

⁷⁸ Cfr. Davide Susanetti, op. cit., Carocci, Roma 2005, pp. 228-229.

sangue i resti del nostro amore» (a. 5,6). L'eroe, annientato in ogni suo desiderio ed aspettativa, non vede ormai dinanzi a sé altra soluzione che il suicidio.

«Maga fatale» si riconferma ancora la protagonista della *Médée* di Luigi Cherubini⁷⁹ del 1797. *Médée* è un'opera lirica in tre atti, su libretto di François-Benoît Hoffmann (e versione in italiano di Carlo Zangarini), basata sulla tragedia greca omonima di Euripide e di Seneca, e con una certa affinità con la versione di Corneille. Nella cornice cupa di una terribile Corinto il popolo, sollevato in un inutile tumulto, vorrebbe «far pronta giustizia» tanto della «torva» / «vile maliarda» quanto dei suoi piccoli figli che vengono custoditi ed educati nel tempio della città. Alla stessa maniera crude sono le minacce di Medea, che manifesta la sua passionalità per rivendicare i suoi diritti su Giasone e prospettare la possibilità di un atroce ritorsione: «Giasone è mio [...]. Se sposi Giasone Glauce tua figliola, / io giuro qui la sposa a lui strappar / e lei straziar, così che al fine ne muoia» (a. I). Ben poco serve la replica di Creonte che vorrebbe vedere Medea ingoiata quanto prima dalla «bolgia infernale». La strada del sangue viene percorsa fino in fondo da Medea che si rivolge ai bimbi come fossero dei «serpenti» che, cingendole il collo, vogliano «soffocarla» (a. 3). In un estremo sussulto d'amore materno, li consegna all'ancella perché li porti in salvo. Ma, subito dopo, in un nulla di fatto, l'eroina circondata dalle Eumenidi, esibisce nella mano il pugnale del delitto, mentre le fiamme avvolgono tutto, il nero fumo sale fino al cielo, fumo nero di tremendo olocausto.⁸⁰

E così il mito prosegue la sua vita, da un lato conservando la tradizionale ambientazione classica, come nella *Medea* del drammaturgo italiano Giovanni Battista Niccolini (1821), dove l'eroina in una vera e propria dimensione tragica, si appresta all'infanticidio nel silenzio notturno: «È nel silenzio ancor tutto sepolto / [...] io già vaneggio e fremo; / già conosco vicino il fallo estremo. / Il proprio orror crebbe la notte». Dall'altro trovando coordinate e spazi più vicini al presente come nel caso della *Medea di Porta Medina* di Mastriani (1915).

⁷⁹ Luigi Cherubini, *Médée*, 1797. Rappresentata per la prima volta al Théâtre Feydeau di Parigi (1797), la prima rappresentazione in Italia avvenne il 30 dicembre del 1909, al Teatro alla Scala di Milano nella traduzione di Carlo Zangarini.

⁸⁰ Cfr. Davide Susanetti, op. cit., Carocci, Roma 2005, p. 230.

La sfortunata orfana napoletana Coletta Esposito è costretta dapprima a sposare un uomo ripugnante, troverà poi il modo di fuggire e di separarsi. Si innamorerà perdutamente di uno scritturale della Nunziata, Cipriano Barca, con il quale – rassicurata da giuramenti di amore eterno – mette al mondo una figlia. Ma l'uomo, esasperato dalla gelosia ossessiva di Coletta, si disamora, rivolgendo le sue attenzioni a Teresina che progetta di sposare. Scoperte le intenzioni di Cipriano, Coletta si presenta in chiesa il giorno del matrimonio per compiere la sua atroce vendetta: getta sull'altare il cadavere della figlia appena strangolata ed accoltella la rivale. Con la stessa determinazione, la feroce popolana si avvia alla forca che l'attende.

Elementi di contemporaneo squallore attraversano la tragedia *Médée* di Jacques Anouilh (1946), prolifico autore francese noto per le sue riscritture moderniste di molti classici greci. Pensiamo al «carrozzone» in cui vive la protagonista, relegata, come una sorta di zingara, ai margini la città di Corinto. A questo ambiente periferico, a questa «landa» desolata giunge l'eco lontana di musiche e canti, che preludono all'imminente matrimonio di Giasone e Creusa: è l'insopportabile «lezzo della felicità» altrui, della «gioia» da cui Medea è esclusa, condannata ad essere «sola fino alla consumazione dei secoli»:

(NUTRICE – Lui ti abbandona, Medea.

MEDEA (gridando) – No! (Si ferma). Ascolta.

NUTRICE – È il vento. È la festa. Lui non rientrerà, né pure questa sera.

MEDEA – Ma quale festa? Quale felicità che manda fin qui il lezzo del loro sudore, del loro vino dozzinale, della loro frittura? Gente di Corinto, che avete da gridare e da danzare? Che succede di così lieto stasera, da cui io mi sento stretta, soffocata?... Nutrice, nutrice, sono triste stasera. Soffro e ho paura come quando tu mi aiutavi ad estrarre un bimbo dal mio ventre... Aiutami, nutrice! Qualche cosa si muove dentro di me come un tempo ed è qualche cosa che dice di no alla felicità (Si stringe contro la vecchia, tremante). Nutrice, se grido mi metterai la tua mano sulla bocca, se mi divincolo mi tratterrai, vero? Tu non mi lascerai soffrire sola... Ah! Tienmi, nutrice, tienmi con tutte le tue forze. Tienmi come quando ero piccina, come la sera che corsi il rischio di morire partorendo. Ho qualche cosa ancora da mettere al mondo stanotte, qualche cosa di più grande, di più vivo in me, e non so se sarò abbastanza forte...)⁸¹

⁸¹ Jacques Anouilh, *La selvaggia, Euridice, Antigone, Medea*, da *Teatro di Anouilh*. Bompiani, Milano 1949, p. 257

Il drammaturgo francese trasferisce in *Medea* temi e figure a lui care: a Giasone, arreso al quieto vivere dopo peripezie di ogni sorta, che gli hanno fatto prendere coscienza dei limiti, entro cui è costretta la propria esistenza, si oppone Medea, che in ogni circostanza ricerca la libertà da ogni compromesso e dagli obblighi della vita borghese. Quando la protagonista si avvede delle profonde differenze, che la separano dall'uomo con cui ha trascorso gli ultimi dieci anni della sua vita, uccide se stessa e i propri figli nel rogo del suo carrozzone da zingara. A questa pièce noire si sarebbe ispirato nel 1958 il tedesco Matthias Braun nel dramma *Die Medea nach Euripides*.

«[...] la Medea dello scrittore francese è una donna-strega, che distrugge il suo uomo, portandolo con sé verso la perdizione, nel suo mondo criminale e magico. Il compagno appartiene invece al mondo della normalità e, alla fine, è là che vorrebbe tornare, ma lei non glielo permette giungendo così alla tragedia finale [...]»⁸²

⁸² Francesca Tusciano, *Il mito di Medea: dalla tradizione classica a Pasolini*, in F. Tusciano (a cura di), *Pier Paolo Pasolini intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, Assisi, Cittadella Editrice 2005, pp. 158-159.

CAPITOLO II

LA DIFESA: UN PARADOSSO CHE TIENE VIVO IL PÁTHOS

La *Medea* di Euripide – è senza dubbio alcuno – la tragedia di un solo personaggio. La protagonista vi domina senza rivali, dalle prime parole della Nutrice nel prologo al momento di sparire in cielo sul carro del Sole; rimane in scena ininterrottamente dal v. 214 al v. 1250 costituendo il centro immobile dell'azione, intorno al quale tutti gli altri personaggi si avvicinano. Una simile staticità drammatica ha pochi riscontri nel teatro di Euripide, forse l'unico vero parallelo con la *Medea* può essere l'*Edipo re* di Sofocle: Edipo è – come Medea – quasi sempre in scena, è l'unico centro di attenzione della tragedia, ne è il protagonista anche nel senso che è colui che domina l'azione, che ne determina il corso con le sue scelte. Tuttavia Edipo è vittima degli avvenimenti che suscita assai più di quanto non lo sia Medea ed è nel suo dramma assai meno isolato della protagonista della nostra tragedia⁸³. La solitudine è infatti la seconda caratteristica peculiare di Medea. Più grande di tutti coloro che la circondano, Medea è perciò posta su un piano diverso rispetto agli altri personaggi della tragedia: è l'unica a non piegare la propria visione del mondo alla dura legge delle circostanze; è l'unica ad agire secondo un sistema di valori assoluti, che trascende perfino dal vantaggio personale, mentre tutti gli altri sembrano dominati appunto dalla logica dell'adattamento, se non dalla ricerca di un profitto. Nel prologo la Nutrice si rivolge così alla Medea intenzionata a vendicarsi sui figli:

Τρ. ἰὼ μοί μοι, ἰὼ τλήμων.
τί δέ σοι παῖδες πατρὸς ἀμπλακίας
μετέχουσι; τί τοῦσδ' ἔχθεις; οἴμοι,
τέκνα, μή τι πάθηθ' ὥς ὑπεραλγῶ.
δεινὰ τυράννων λήματα καί πως
ὀλίγ' ἀρχόμενοι, πολλὰ κρατοῦντες
χαλεπῶς ὀργὰς μεταβάλλουσιν.

⁸³ Cfr. David Ballerini, *Edipo re e Medea di Pier Paolo Pasolini: mito visione e storia di due sfortune*. Creative Commons, San Francisco, California, USA.

τὸ γὰρ εἰθίσθαι ζῆν ἐπ' ἴσοισιν [...]⁸⁴

(NUTRICE Povera me, povera. Ma che c'entrano i figli con le colpe dei padri? Perché li detesti? Ho paura per voi, bambini, paura che vi succeda qualcosa. Il volere di coloro che detengono il potere è terribile: sono abituati più a comandare che a ubbidire, difficilmente mutano i loro atteggiamenti. È meglio, credetemi, abituarsi a vivere da pari a pari con gli altri.)⁸⁵

Nell' *Aiace* il Coro esprimeva ammirazione per la grandezza del protagonista, per il suo porsi a un livello superiore ai suoi sudditi (v. 150 sgg.). Nel caso di Medea, invece, la sua «grandezza» ha un carattere sinistro e la Nutrice ne prende le distanze. E l'insistenza che segue sulla contrapposizione tra eccesso e moderazione, fa intravedere la possibilità di sviluppi infausti. Si noti che la Nutrice parla di Medea come collegata al sistema del potere, pur sapendo che ora ne è esclusa. La forzatura, necessaria per impostare il discorso, si rapporta alla condizione servile della Nutrice. Ed è significativo che la rivendicazione dell'uguaglianza - un principio basilare della *polis* democratica - sia fatta da un personaggio in condizione servile.

“Difficilmente muta il suo atteggiamento”, è in questa inconciliabile differenza che sta la radice dell'isolamento di Medea: tra lei e le altre figure non vi è possibilità di dialogo o di comprensione. Ciononostante è proprio questo elemento a fare di Medea una figura tragica, la sola figura pienamente tragica di quest'opera: l'intera azione, in fondo, scaturisce proprio dall' incommensurabile distanza tra le concezioni della vita dei personaggi e dall'assoluta coerenza con cui Medea aderisce alla propria⁸⁶.

Sarebbe bastato che essa avesse accettato un qualunque compromesso per trasformare la tragedia in un dramma di sentimenti feriti: avremmo avuto una protagonista più umana, più comprensibile e proprio per questo molto meno grandiosa e terrificante⁸⁷. La completa solitudine del personaggio fa perciò da necessario contraltare alla sua centralità nell'azione e alla sua costante presenza.

⁸⁴ Euripide, *Medea* – vv.115-122 – trad. di Ester Cerbo, Rizzoli. Milano 2012, p.15.

⁸⁵ L'espressione ἐπ' ἴσοισιν (v.122) è ripresa dal lessico socio-politico in riferimento agli istituti democratici ateniesi del V secolo a. C.

⁸⁶ Cfr. Ivano Mugnaini, *Medea di Euripide: umanità e inumanità della psiche*. Napoli, Poetry Wave 2008, p. 2.

⁸⁷ Non è un caso che vadano in questa direzione “umanizzante” numerose delle riprese moderne del mito di Medea. Cfr. *Ibidem*.

D'altronde l'occupazione ossessiva dello spazio scenico ha qualcosa di paradossale: Medea è dove non dovrebbe essere, irrimediabilmente «al posto sbagliato»⁸⁸. Lo è in quanto Creonte l'ha condannata all'esilio e quindi la sua presenza a Corinto è precaria e abusiva; ma lo è, a un livello più sostanziale, perché è estranea al mondo in cui agisce; è, anzi, *l'estranea* per eccellenza. «La sua origine barbara non è soltanto un peccato appunto d'origine, è il segno esteriore di una alterità più profonda»⁸⁹. La donna meravigliosa e tremenda che sembra non conoscere i verbi come «σκέψαι»⁹⁰, «riflettere», e «πείθομαι»⁹¹, «mi lascio convincere», è anche la donna sola e abbandonata «φίλων ἔρημος, σὺν τέκνοις μόνῃ μόνους» – «priva di amici, sola con i figli soli»⁹², che a volte nel suo isolamento e abbandono arriva a desiderare addirittura la morte; è la donna che, sradicata dalla propria patria, subisce violenza: «ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὐδ' ὑβρίζομαι» – «io sono sola, senza patria, esposta agli oltraggi»⁹³.

Medea non appartiene alla comunità con cui interagisce e tutti ne sono consapevoli: Medea stessa, Giasone, il Coro. Medea è un'estranea anche perché è una donna, e perciò portatrice di una differenza insanabile rispetto al mondo maschile in cui agisce: la stessa rivendicazione della sua femminilità assume a più riprese aspetti e toni incompatibili con la mentalità corrente del pubblico ⁹⁴. Le colpe di cui si macchia divengono così l'estremo suggello della sua estraneità, del suo essere *altro* rispetto al comune sentire: l'infanticidio fa di lei una creatura disumana, un essere che non agisce più secondo le norme, i valori e perfino gli istinti che accomunano tutti.

La sua stessa comparsa *ex machina* alla fine della tragedia, d'altro canto, non fa che confermare in maniera paradossale questa alterità: il posto di Medea è altrove, via dalla terra, in una dimensione che ha a che fare con il soprannaturale e con ciò che non è umano, ma che è dubbio che possa chiamare in causa veramente il divino.

⁸⁸ Vincenzo Di Benedetto in Euripide, *Medea*. Introduzione e premessa al testo di V. Di B. Traduzione e appendice metrica di Ester Cerbo. Milano, 1997, p. 229.

⁸⁹ M. Donnarumma, *Stranieri nella Grecia classica* (<http://www.griseldaonline.it/didattica/medea-medee-varotti.html>) .

⁹⁰ Cfr. Euripide, *Medea* – vv. 851-852.

⁹¹ Ivi – v. 184.

⁹² Ivi – v. 513.

⁹³ Ivi – v. 255.

⁹⁴ Vincenzo Di Benedetto in Euripide, *Medea*, op. cit., Milano 1997, p. 231.

Medea dispone di una superiore capacità di analisi e consapevolezza: attraverso la sua scomoda e inquietante σοφία è in grado di conoscere e utilizzare tutti gli schemi del mondo in cui sta, di farli propri e di metterne in luce le debolezze o le aperte violazioni⁹⁵. Medea non è soltanto una spregiudicata e abile sfruttatrice delle crepe di un sistema in cui vive senza esserne parte, paradossalmente spetta proprio a lei – in ragione della sua estrema consapevolezza – la difesa dei valori che non dovrebbero appartenere. Così tocca a lei, barbara che ignora il diritto e la legge, ergersi a paladina della fedeltà ai patti e alla parola data; tocca a lei, donna che contesta la condizione femminile, richiamare l'importanza e la sacralità del vincolo matrimoniale; tocca a lei, l'infanticida, difendere il diritto dei figli ad avere un padre che si occupi di loro e chiedere che sia loro risparmiato l'esilio.⁹⁶ Vi è forse in questo paradosso l'aspetto fondamentale del personaggio di Medea: Euripide non ha nascosto nulla di ciò che la rende inaccettabile, estranea e colpevole agli occhi dei suoi spettatori, ma ci presenta la donna in modo che il pubblico simpatizzi con lei, riconosca che è lei ad avere ragione nello scontro che la oppone ai suoi antagonisti.

Riportiamo tre passaggi del Coro della tragedia euripidea, che chiariscono meglio questa “simpatia” che lo spettatore è portato a provare, immedesimandosi nel Coro stesso:

Χο. Ἰᾶσον, εὖ μὲν τοῦσδ' ἐκόσμησας λόγους·
ὅμως δ' ἔμοιγε, κεῖ παρὰ γνώμην ἔρῳ,
δοκεῖς προδοῦς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν.⁹⁷

(Giasone, bene hai adornato questo tuo discorso; tuttavia dirò cose diverse da quanto ti aspetti: a me sembra che, tradendo tua moglie, tu non agisca con giustizia)

⁹⁵ Ed è significativo che si tratti di una σοφία dal forte stampo sofistico, che si coniuga con una chiara percezione del disagio del sapiente: chi sa e comprende meglio di altri, più di altri è esposto alla sofferenza e al rifiuto; chi più comprende e sa, più diventa estraneo al mondo di cui ha consapevolezza. Cfr. *Ibidem*

⁹⁶ Vladimiro D'Acunto, *Ελληνικά - Appunti diversi sull'Antica Grecia*. Edizioni ArcheoAres – Viterbo, 2010, p. 200.

⁹⁷ Euripide, *Medea* – vv. 576-578 – vv. 659-662 – vv. 811-813 – trad. di Ester Cerbo, Rizzoli. Milano 2012, pp. 56-56, 62-63, 76-77.

[...] ἀχάριστος ὅλοιθ' ὅτ' ἄρεσιν
μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν ἀνοί-
ξαντα κλῆδα φρενῶν· ἐμοὶ
μὲν φίλος οὐποτ' ἔσται.

([...] E perisca l'ingrato, cui è permesso non onorare gli amici, dopo aver dischiuso il chiavistello di un cuore puro: mai costui mi sarà amico)

Di fronte a questa contraddizione ogni certezza sui valori vacilla, l'ordine sociale, che rende accettabile il comportamento di Giasone, è scosso, così come la coscienza della superiorità dei Greci sui barbari e dei maschi sulle donne; perfino il concetto di giustizia, alla luce di questa realtà, diventa inafferrabile: vi è giustizia nella vendetta di Medea che fa strage di innocenti? E vi è giustizia nel fatto che questa strage sia rimasta impunita? Sempre il Coro a Medea:

Χο. ἐπεὶπερ ἡμῖν τόνδ' ἐκοίνωσας λόγον,
σέ τ' ὠφελεῖν θέλουσα, καὶ νόμοις βροτῶν
ξυλλαμβάνουσα, δρᾶν σ' ἀπεννέπω τάδε.

(Dal momento che mi hai reso partecipe di questo discorso, io desidero esserti utile e venire in difesa delle leggi umane: ti chiedo di non ucciderli)

Euripide ha scardinato molte certezze, senza costruirne nessuna, nemmeno in negativo. Eppure il tragediografo greco non ha lavorato su un terreno obbligato: nella tradizione l'infanticidio e le altre caratteristiche più terribili del personaggio di Medea come lo conosciamo da questa tragedia non c'erano o erano assai meno evidenti. Sarebbe stato facile costruire una Medea meno dirompente, meno eversiva, ma la scelta è stata in senso opposto: creare una figura disturbante, un segno di crisi e di contraddizione anche a costo di intervenire pesantemente sulle versioni più accreditate del mito; e raramente nella storia della cultura greca si registra un'operazione intellettuale di tale profonda, sistematica violenza⁹⁸.

⁹⁸ Vincenzo Di Benedetto in Euripide, *Medea*, Milano 1997, op. cit. p. 232.

La tradizione che è prevalsa nel tempo – fondata sulla *Medea* di Euripide – attribuisce quindi l'atroce delitto dei figli alla eroina che così pensava di vendicarsi del tradimento di Giasone (annullando nel sangue il frutto del loro connubio e privando l'uomo della sua discendenza), vi sono però anche varianti mitiche che discolpano totalmente la figlia di Eeta, indicando altri autori del massacro.⁹⁹

«Si racconta» – scrive Pausania¹⁰⁰ – che i figli di Medea «furono lapidati dai Corinzi a causa dei doni che essi [...] portarono a Glauce», la figlia del sovrano corinzio. Secondo tale prospettiva era stata probabilmente inquadrata la vicenda anche nel poema epico arcaico *La presa di Ecalia* – attribuito al poeta di Samo Creofilo (fr. 9 Bernabé) – dove i familiari del re Creonte, dopo aver ucciso la prole di Medea per vendetta, spargevano la voce che fosse stata la madre stessa a compiere il misfatto. Eliano riporta una notizia, nota anche allo scoliaste della *Medea* (schol. *Med.* 9) che fece discutere molto i filologi. Egli considera senza fondamenti la fama negativa della donna colca, affermando che sarebbe stato Euripide a inventare la leggenda su Medea, componendone una tragedia dietro richiesta dei Corinzi, «cosicché grazie alla bravura del poeta la menzogna aveva finito per prevalere sulla verità»¹⁰¹.

Ad avvalorare questa tesi, sappiamo che nelle città di Argo e di Corinto, ogni anno venivano svolti riti e sacrifici in onore dei figli di Medea. Secondo Parmenisco, grammatico alessandrino (II-I sec. a.C.), le vere assassine erano state le donne di Corinto, che ordendo questo complotto avrebbero evitato la sottomissione al governo di una barbara. Dopo ciò dei fanciulli, sette maschi e sette femmine, si rifugiarono supplici presso il tempio di Hera Acraia e lì furono sacrificati. Immediatamente dopo scoppiò una epidemia e l'oracolo, consultato in quella occasione funesta, impose agli abitanti di espiare il l'empio assassinio di quegli innocenti.

⁹⁹ Davide Susanetti, op. cit. Carocci editore. Roma 2005, p. 217.

¹⁰⁰ Pausania, *Guida della Grecia* 2,3. Libro II LA CORINZIA E L'ARGOLIDEA a cura di Domenico Musti e Mario Torelli, Lorenzo Valla editore, 2008.

¹⁰¹ Eliano, *Storia varia* 5,21.

Così ogni anno sette fanciulle e sette fanciulli, scelti tra le più illustri famiglie, passavano un periodo di espiazione nel tempio della dea cercando con sacrifici di quietarne l'ira¹⁰².

Euripide era a conoscenza di queste narrazioni e, nonostante ciò, imputando a Medea l'infanticidio non aveva tradito completamente la tradizione: negli scolii a Pindaro¹⁰³ si legge che Medea liberò la città di Corinto da una carestia. Zeus se ne invaghì, ma lei non lo ricambiò. La dea Hera in ricompensa promise a Medea l'immortalità dei suoi figli, ma essi morirono. Pausania, afferma che la maga nel tentativo di rendere immortali i figli involontariamente li portò alla morte, seppellendoli nel tempio di Hera di mano in mano che venivano alla luce; quando Giasone lo scoprì l'abbandonò e tornò a Iolco; poco dopo anche lei lasciò la città¹⁰⁴.

La morte degli infanti sarebbe stata dunque solo il frutto di un fallimentare tentativo di donare l'immortalità, secondo un paradigma attestato peraltro anche da altre vicende mitiche. A tale variante si connetteva forse anche la *Medea* di Carcino – citata da Aristotele (*Retorica* 1400b) – nella quale l'eroina veniva accusata dell'uccisione dei figli perché questi «non si vedevano più»: l'errore di Medea sarebbe stato quello di averli allontanati, mandati via, permettendo così che insorgessero contro di lei dei sospetti. E il gesto dell'allontanamento faceva probabilmente tutt'uno con la pratica rituale del nasconderli nello spazio templare. Completamente al di fuori di ogni iniziativa umana si muove infine la versione che ascrive la morte di uno dei figli di Medea, Mermero, all'aggressione di una leonessa durante una partita di caccia (Carcino, *Canti di Naupatto* fr. 3.9 Bernabé).

Alla luce di tali racconti “innocentisti”, si potrebbe riflettere sull'origine e sul senso della versione che vede Medea come consapevole madre assassina. Parte della critica ritiene che l'immagine di Medea come intenzionale infanticida sia stata una innovazione apportata da Euripide e destinata ad avere successo nelle ulteriori elaborazioni teatrali o poetiche della vicenda.

¹⁰² Gennaro Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*. Università degli Studi di Trieste, 2010, p. 6.

¹⁰³ Schol. vet. Ol. 13, 74g.

¹⁰⁴ Paus. 2, 3, 11.

L'originalità euripidea consisterebbe nell'essere riuscito a trasformare una uccisione rituale dei figli in omicidio premeditato¹⁰⁵, senza tuttavia far passare sotto silenzio l'aspetto culturale dell'episodio (vv. 1053 – 1055)¹⁰⁶.

3.1 DISILLUSIONI EROICHE E DEGRADO

Nel 1821 Franz Grillparzer completò la sua trilogia in versi *Il Vello d'oro* (*Das goldene Vlies*), un progetto che era stato interrotto nel 1819 a causa del suicidio della madre e di un viaggio in Italia. La trilogia si apre con un preludio in un atto, *L'Ospite* (*Der Gastfreund*), seguono i quattro atti de *Gli Argonauti* (*Die Argonauten*) e *Medea*, una tragedia di proporzioni classiche.

Grillparzer fu il primo autore a dare spazio all'umanità di Medea, l'idea originale dell'autore fu di ripercorrere tutto l'antefatto della tragedia euripidea, secondo le molteplici prospettive presentate dai classici (da Apollonio Rodio a Ovidio), nella sua trilogia. Nel primo dramma, *L' Ospite*, Frisso ruba il Vello dal tempio delfico e si rifugia in Colchide, ma per esso viene assassinato dal re Aiete; in seguito, in Colchide sbarcano gli Argonauti e il loro capo Giasone, con l'aiuto della figlia del re, Medea, si impadronisce del vello, ma a costo della vita di Absirto, fratello di lei, e dello stesso Aiete; nella *Medea* il dramma si compie sulla scia classica.

«Addio, mio sposo: noi che ci siamo incontrati per essere infelici, ci separiamo nell'infelicità!»¹⁰⁷. Grillparzer per bocca di Medea chiosava così la catena di eventi nefasti e infelici di cui i suoi protagonisti sono vittime. La storia della madre assassina, che ha come movente l'abbandono subito da parte del marito, viene ripercorsa partendo dai retroscena: il poeta racconta il perché di tanto odio, di tanto furore e di tanta ferocia. Una introspezione psicologica notevole all'interno del rapporto tra Giasone e Medea.

¹⁰⁵ È di U. von Wilamowitz-Moellendorff (*Excursus zu Euripides Medea*, «Hermes» 15, 1880, pp. 481-523) l'idea che l'infanticidio per mano di Medea sia frutto dell'invenzione di Euripide. Di contro c'è W. Burkert (*Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, «GRBS» 7, 1966, pp. 118-119), il quale considera l'accusa di Medea utile soltanto a giustificare i riti di espiazione esistenti a Corinto e su questa falsa riga siano state create le altre varianti.

¹⁰⁶ Gennaro Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*. Università degli Studi di Trieste, 2010, pp. 6-7.

¹⁰⁷ Maddalena Longo, *Medea : tragedia in cinque atti di Franz Grillparzer*. Trad. di Claudio Magris. Marsilio, Venezia 2006. Testo orig. a fronte. V, 2370, p. 195.

La vicenda della tragedia tedesca in cinque atti è la stessa che abbiamo già incontrato in Euripide e in Seneca, ma la sostanza poetica di Grillparzer è notevolmente diversa. L'autore ha pietà e comprensione per la sua eroina e ne dà un ritratto miserevole. Medea non è qui, una donna tremenda e disumana: è un'innamorata disillusa e disincantata, tradita nelle attese, oltraggiata dagli uomini e dal fato.

E Creusa, lo stesso personaggio che la tradizione tramanda come la rivale, in Grillparzer è invece l'amica e l'alleata, l'inconsapevole causa di un'infedeltà e di un tradimento fatali, ed è una figura femminile piena di riguardo e di affettuosa compassione per la più sfortunata straniera.¹⁰⁸

In apertura di dramma – siamo a Corinto – troviamo Medea che, con la nutrice Gora, approda a un gesto liberatorio: sta sotterrando i simboli e gli strumenti del suo essere maga. Il velo, la sacra verga della dea, il bastone, le pietre dal potere arcano, e con questi il tanto vituperato Vello. Un gesto anche purificatore e di rottura col passato: «passato, e per sempre, è il tempo della notte, di incanti e sortilegi [...] in questa vita ora così chiara, serena e luminosa, non c'è posto per voi [...]»¹⁰⁹.

Tuttavia su questo gesto si addensa il timore di prossime disgrazie: Il Vello è dimenticato, Giasone non è più un eroe, è avvenuta una *diminutio* della sua eroicità e della sua onorabilità, e la colpa di tutto ciò è fatta ricadere su Medea, la maga, la barbara, la diversa, la straniera. È Gora, la nutrice, a disingannarla, non solo nei confronti del popolo greco: «Il popolo ha in orrore la donna venuta dalla Colchide»¹¹⁰, ma anche riguardo lo stesso Giasone: «Ha orrore di te, ti schiva, ti fugge, ti odia, ti tradisce come tu hai tradito i tuoi. Sì, seppellisci pure le tracce del tuo agire, ma ciò che hai fatto non lo seppellirai!»¹¹¹.

¹⁰⁸ Cfr. P. Maria Filippi, *Le riscritture infinite di un mito. La Medea di Franz Grillparzer e la Medea di Christa Wolf*, in «Atti Accademia Roveretana degli Agiati», CLLII, 2002, pp. 169-179.

¹⁰⁹ Maddalena Longo, *Medea*, op. cit. – I, vv. 3-10, p. 27.

¹¹⁰ Ivi – I, v. 69, p. 33.

¹¹¹ Ivi – I, v. 107, p. 35.

L'oscurità della magia e della violenza sembra sepolto nella fossa, insieme alla cassa e al Vello da cui tutto era stato originato. Soffocando la sua natura, debellando quella forza che così poco l'ha aiutata nella sua vita, la donna della Colchide vorrebbe imparare il segreto della debolezza, vorrebbe diventare come la sua rivale Creusa, l'unica in grado di capirla e offrirle pietà, a tal punto da volersi confidare con lei: «Poiché sono straniera venuta da un Paese sconosciuto e ignara degli usi e dei costumi di questa terra, eccomi disprezzata, umiliata, guardata come una barbara selvatica, l'ultima, infima fra tutti, io che nella mia patria ero la prima, la regina...»¹¹². Ben lontana dalla Medea euripidea, forte e invincibile, qui Medea è fragile, bisognosa di affetto: «E ora, non più maga ma solo donna, debole e indifesa, ho bisogno di aiuto e mi getto nelle braccia di mio marito»¹¹³. Giasone, l'eroe e il marito che non è più, sempre più distante e distaccato, si interroga: «[...] Questa è dunque la mia vita, questo sono io? Padre e marito di selvaggi?»¹¹⁴.

Un Giasone pieno di odio e altalenante nelle sue emozioni: per opportunismo, e non certo per compassione, pensa a chi possa offrire ospitalità, non a Medea, ma a se stesso e ai figli. E pensa a Creonte, il quale è pronto ad accettarlo, a dare la sua protezione, tuttavia sorge un problema: «Si diceva che ti eri preso in sposa una donna orrenda, un'avvelenatrice, un'assassina, parricida, come si chiamava? Era un nome strano, barbaro...»¹¹⁵. Medea ha modo di ascoltare questa lava incandescente di orribili parole e risponde amareggiata: «Si chiamava Medea, sono io, ma non sono né un mostro né un'assassina»¹¹⁶. È il dramma dell'indifferenza, del preconcetto, del disprezzo verso chi è altro, straniero. Giasone la scuote dalla illusione di essere ancora moglie, e in quanto tale accettata: «Non ti ricordi più il disprezzo del greco per la donna barbara, per te?»¹¹⁷.

¹¹² Ivi – I, v. 400, p. 57.

¹¹³ Ivi – I, v. 128, p. 37.

¹¹⁴ Ivi – I, vv. 209-214, p. 43.

¹¹⁵ Ivi – I, v. 327, p. 51.

¹¹⁶ Ivi – I, v. 337, p. 53.

¹¹⁷ Ivi – I, v. 254, p. 47.

Nonostante tutto, l'estrema empatia di Creusa nei confronti di Medea, la porterà a convincere il padre Creonte con queste parole: «Non è una selvaggia: guarda, padre, piange!»¹¹⁸. Se Medea era “colei che non piangeva”, in Grillparzer tutte le situazioni e i personaggi sono più sfumati e più umani che nella tradizione classica.

L'armonia tanto sperata, è ormai infranta, però Medea, come lei stessa proclama, è ancora viva e bisognosa d'amore : «Guardami – rivolgendosi al marito – con tutte le mie pene e i miei dolori io penso ancora, e spesso, a quella nostra incantevole primavera e sento ancora spirare sul mio viso le aure dolci che vengono da là [...] Se Medea ti è stata cara, se l'hai amata, come è possibile che ora ti faccia orrore e ribrezzo?»¹¹⁹. A questa donna in preda all'afflizione, occorre che il poeta procuri un movente valido che la porti all'omicidio. Nuovamente respinta da Giasone, quest'ultimo le concede un' ultima cinica possibilità, di portare con sé uno dei due figli, uno solo: «Saranno loro, i fanciulli, a scegliere. E tu ti porterai dietro quello che vorrà venire con te»¹²⁰. Tuttavia i suoi stessi figli la rifuggono, poiché più rassicurati dalla dolcezza di Creusa che dalle esplosioni violente della madre.

E qui un'ulteriore, terribile ferita: «Mi sfuggono! Scappano, scappano via da me!»¹²¹. Tradita da tutti, si scaglia anche contro l'unica persona che aveva creduto amica: «Anche tu, serpente mascherato di candore? Adesso hai finalmente quello che volevi: un marito! Era per questo che mi facevi tutte quelle moine carezzevoli e mi abbracciavi teneramente con le tue spire serpentine? Oh, se avessi un pugnale!»¹²².

¹¹⁸ Ivi – I, v. 399, p. 57.

¹¹⁹ Ivi – III, v. 1488, p. 133.

¹²⁰ Ivi – III, v. 1601, p. 141.

¹²¹ Ivi – III, v. 1708, p. 147.

¹²² Ivi – II, v. 1115, p. 105.

Tra Medea e il mondo è annullato anche l'ultimo legame d'amore, ciononostante il rifiuto dei bambini realizza, in piena coerenza con l'ideologia tragica, la *nèmesi* (vendetta) crudele sull'eroina: «ma loro ti abbandonano, come tu hai abbandonato i tuoi»¹²³, e giustizia appare essere «la ripetizione generazionale del meccanismo di sradicamento iniziato da Medea»¹²⁴. La sofferenza e l'errore, ardono in lei e le risvegliano la parte demoniaca: «Ah, se fossi ancora Medea...»¹²⁵ sospira, sentendosi impotente, priva d'ogni suo strumento magico che, sappiamo, aveva seppellito all'inizio del dramma.

Ma è Creonte stesso, ora avido di riavere il già dimenticato Vello d'oro, che involontariamente le offre di nuovo gli strumenti del suo potere. Fa disseppellire la cassa e la fa portare a Medea e in maniera lusinghiera la induce ad aprirla. «Sì, sono di nuovo Medea, Medea!»¹²⁶ grida ora la donna, di nuovo fiera della sua forza, di nuovo selvaggia, di nuovo barbara, e finalmente pronta alla vendetta: «No, non ho perso ancora tutto il mio potere! Eccoli! La verga, il velo! Miei, sì, miei!»¹²⁷. Creusa arde viva e insieme a lei il palazzo, siamo nel quinto e ultimo atto, la voce della nutrice Gora annuncia la morte dei bambini: «Con questi occhi ho visto i fanciulli, li ho visti là, morti, nel loro sangue, sgozzati dalla loro madre, da Medea!»¹²⁸.

Il quinto atto è il momento dell'espiazione: ciascuno paga le proprie colpe. Al punto che Gora può esclamare: «Ora posso sperare con fiducia che ci sia un aldilà, perché ho visto che al delitto segue il castigo»¹²⁹.

E Medea, che Grillparzer non farà salire sul carro alato del dio Sole, espierà per il resto della vita, perché «una pugnata sarebbe un sollievo, ma non sarà così»¹³⁰, e si recherà a Delfo a restituire finalmente il Vello all'altare dove un tempo Frisso lo aveva portato via, ponendo fine così alla catena di sciagure che quel gesto aveva innescato.

¹²³ Vd. nota 110.

¹²⁴ Cfr. P. Maria Filippi, op. cit., «Atti Accademia Roveretana degli Agiati», CLLII, 2002, pp. 169-179.

¹²⁵ Maddalena Longo, *Medea*, op. cit. – IV, v. 1861, p. 157.

¹²⁶ Ivi – IV, v. 1953, p. 163.

¹²⁷ Ivi – IV, v. 1985, p. 165.

¹²⁸ Ivi – V, v. 2174, p. 181.

¹²⁹ Ivi – V, v. 2261, p. 187.

¹³⁰ Ivi – V, v. 2350, p. 193.

Il vello d'oro appare portatore di una sorta di maledizione, che simboleggia la pena per l'infedeltà a se stessi e al proprio modo di essere, infedeltà di cui Medea si è resa colpevole legandosi a Giasone. La decisione tremenda di uccidere i figli scaturisce dal suo isolamento di straniera incompresa e odiata, ripudiata dalla sua stessa prole; del resto la morte viene avvertita da Medea come un miglior destino per i suoi bambini rispetto all'infelicità.¹³¹ In Grillparzer si avverte dunque un processo di “addomesticamento” del mito, soprattutto nella esorcizzazione di quanto di terribile vi era nel personaggio, sottoposto a un'ingiusta persecuzione. Viene infine molto accentuato l'elemento di scontro o di impossibile incontro tra civiltà, che sarà una delle componenti più sfruttate nei recuperi novecenteschi di Medea¹³².

3.1.1 APOLOGIA DI MEDEA

Che Medea sia “anche” una vittima, come abbiamo evidenziato sopra, non è un’acquisizione recente della critica. In questo excursus apologetico, non seguirò un ordine cronologico, ma tematico. È soprattutto con la fine della Seconda Guerra Mondiale, nel clima maturato dopo la caduta del nazifascismo, che questa caratterizzazione del personaggio riceve maggiore attenzione, fino a obliterare gli altri aspetti. Autori e soprattutto autrici che vissero direttamente sulla propria pelle o indirettamente, l’esperienza persecutoria o della mera esclusione sociale, riflettono i loro stati d’animo e i loro sentimenti nella riscrittura della nostra eroina, emblema per antonomasia della emarginazione. I crimini di Medea sono dunque visti essenzialmente come tragica conseguenza di una situazione senza sbocchi, in cui la donna è stata posta dall’azione altrui¹³³.

In questa lettura la dinamica dello scontro muove da una serie di dati politici: Giasone è un uomo che nutre ambizioni di ascesa sociale (o meglio di recupero di uno *status* perduto) e che sacrifica la sua famiglia a un matrimonio di interesse, capace di restituirgli un ruolo pubblico; Creonte, in quanto sovrano della città, è

¹³¹ Cfr. P. Maria Filippi, op. cit., «Atti Accademia Roveretana degli Agiati», CLLII, 2002, pp. 169-179.

¹³² Cfr. V. Di Benedetto, *Il tragico tra sofferenza e consapevolezza*, in Euripide, Medea, a cura di E. Cerbo, Rizzoli, Milano 1997, pp. 18-19.

¹³³ *Ibidem*.

addirittura il rappresentante del potere e ogni suo comportamento è determinato da questo suo ruolo. Medea, all'estremo opposto, è in posizione di debolezza e proprio per questo può essere calpestata nei suoi diritti. In questa ottica, naturalmente, assume un'importanza centrale, perfino più del tradimento di Giasone, l'esilio inflitto da Creonte, in quanto «aperto sopruso perpetrato da chi è potente nei confronti di chi è debole»¹³⁴. La vendetta di Medea non è più, dunque, un gesto di gelosia, un atto più o meno passionale legato alla sfera privata, ma la risposta a un'ingiustizia, la difesa di un diritto violato, una forma di resistenza a meccanismi disumanizzanti del potere. Rimane irrisolta e irrisolvibile la sproporzione tra l'ingiustizia subita e l'atrocità della vendetta, così come pone interrogativi inquietanti la prospettiva in cui la risposta a un sopruso si trasforma in una dinamica distruttiva e autodistruttiva, in cui innocenti e colpevoli non si distinguono più.

In questa direzione si inserisce uno dei più interessanti ritorni a Medea del Novecento, il romanzo *Medea. Voci*¹³⁵ (1996) della scrittrice tedesca Christa Wolf, poi adattato anche per la scena teatrale:

[...] la Medea di Christa Wolf è forse, fra tutte, la più anomala oltre che la più innocente. Non uccide Apsirto né Glauce né elimina i figli, che anzi vengono fatti a pezzi dalla folla inferocita dei corinzii. [...] Inoltre, Medea non è una maga: non conosce sortilegi né incantesimi. Opera secondo razionalità [...] ¹³⁶

Con *Medea* Wolf compie un'operazione complessa e suggestiva, che consiste nella riscoperta delle fonti pre-euripidee del mito. La scrittrice ha infatti visto l'opera di Euripide come una falsificazione a scopi politici della realtà dei fatti, operata dal tragico greco per compiacere gli abitanti di Corinto, reali colpevoli della morte dei figli di Medea: «Non quindi la carnefice ma la martire, non la donna demoniaca ma quella angelica, umana certo, ma comunque innocente»¹³⁷. Evidentemente per Wolf Medea avrebbe avuto la funzione di un capro espiatorio

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Christa Wolf, *Medea, Voci*. Traduzione dal tedesco di Anita Raja, postfazione di Anna Chiarloni. Edizioni e/o, Roma 2000.

¹³⁶ Giorgio Ieranò, *Tre Medee del Novecento*, in B. Gentili, F. Perusino, op. cit., pp. 189-190.

¹³⁷ Nike Francesca Del Quercio, *Medea, il mito eterno*. GRADO ZERO- rivista culturale online, 2015. (<https://rivistagradozero.wordpress.com/2015/11/20/medea-il-mito-eterno/>).

di peccati non commessi da lei, a partire dall'uccisione del fratello Apsirto per terminare con quella dei propri figli. La tematica del capro espiatorio come fenomeno ricorrente nella storia è legata anche all'esperienza reale di Wolf, originaria della DDR e accusata nel 1990 di connessione con il regime di Honecker e quindi vittima di una persecuzione ingiusta, è lei stessa ad affermare in una intervista tale tematica:

Ho cominciato a interessarmi a Medea nel 1990. Lo stesso anno in cui la DDR (Repubblica democratica tedesca) stava sparando dalla storia. Ho cominciato a domandarmi perché nella nostra società tutto viene consumato e nello stesso tempo si va sempre alla ricerca di un capro espiatorio. I miei primi appunti su Medea sono del 1991. Di lei conoscevo come tutti la versione di Euripide [...]¹³⁸

Il sottotitolo del romanzo – *Stimmen* (Voci) – rappresenta da un lato, la polifonia di Medea che non è personaggio monolitico nel suo essere ma al contrario può avere più voci, potremmo dire che ognuno di noi ha la possibilità di avere di fronte più Medee, dall'altra invita "all'ascolto del romanzo"¹³⁹, ovvero a percepire la pluralità dei punti di vista rispetto all'eroina. Wolf premette alla narrazione una «voce» femminile, una citazione da Elisabeth Lenk¹⁴⁰ con la quale l'autrice espone il principio dell'acronia:

L'acronia non è la simultaneità indifferente, ma piuttosto un intreccio di epoche disposte insieme secondo il modello dello stativo, una fuga di strutture che tendono ad assottigliarsi [...] Coloro che sono vissuti in altri secoli odono piagnucolare il nostro grammofono, e attraverso le pareti del tempo li vediamo levare le mani verso i piatti appetitosi che abbiamo preparato¹⁴¹

La tecnica narrativa di Wolf, non adotta un andamento associativo e frammentario, tipico dello *stream of consciousness* e dell'acronia, ma si sofferma sulla sequenza degli eventi narrati: la partenza precipitosa dalla Colchide, la

¹³⁸ Intervista rilasciata a Petra Kamman per "La Repubblica", 1997.

¹³⁹ Anna Chiarloni, *La Medea di Christa Wolf*. Pagine di Germanistica dall'Università di Torino.

¹⁴⁰ Elisabeth Lenk (Kassel, 1937) è una studiosa tedesca di letteratura e sociologia. Ha studiato filosofia, sociologia e letteratura presso l'Università di Francoforte e Parigi. E' stata dal 1976 professore (ora emerito) di letteratura presso l'Università di Hannover. Diede grande impulso al surrealismo femminile.

¹⁴¹ Christa Wolf, *Medea, Voci*. Traduzione dal tedesco di Anita Raja, postfazione di Anna Chiarloni. Edizioni e/o, Roma 2000.

crudeltà di Corinto e l'isolamento finale. La novità assoluta nel romanzo contemporaneo è la presentazione dei personaggi – delle «voci» protagoniste – nella forma del testo teatrale, con l'indicazione della provenienza e del ruolo attribuitogli. La scena, dal punto di vista dello spazio, è bipartita tra la Colchide e Corinto. Segue poi di nuovo un elemento teatrale, il prologo, nel quale è l'autrice stessa a invitare il lettore all'ascolto (p. 9). Epigrafe, presentazione, prologo. Tre passi topici per entrare a pieno nel testo.

Il romanzo peraltro ha una struttura che cancella l'oggettività del narratore, articolandosi in undici capitoli che riportano il punto di vista di sei diversi personaggi : Medea, Giasone, Acamante, Agamedea, Glauce e Leuco. In quattro punti interviene Medea, a Giasone, come a Leuco, è data la possibilità di replicare. Solo un intervento è concesso ad Agamedea, Acamante e Glauce. L'innocenza di Medea ha così totalmente cambiato la prospettiva adottata da Wolf nel leggere il mito, fino a fare del suo romanzo un' opera completamente autonoma da quella di Euripide, di cui non può essere considerata in alcun modo una nuova versione.

Il romanzo ha un taglio insolito: l'immagine non si riflette attraverso uno specchio solo, ma viene proposta come uno specchio rotto in tanti frammenti, ognuno dei quali può contenere una particella di verità. Si potrebbe definirla una struttura alla maniera pirandelliana, come se non esistesse una sola Medea, ma le visioni che di Medea può avere un pubblico variegato ed eterogeneo, fatto di mariti e di amanti, di amiche e di rivali, di cortigiani e di ammiratori ¹⁴²

La Medea di Wolf è una figura affascinante e misteriosa di donna barbara, capace di soggiogare Giasone attraverso i sensi. Vale la pena, per l'originalità dell'opera, di sottolineare gli elementi più importanti della trama. L'amore per l'eroe greco è solo parte delle motivazioni che spingono Medea ad abbandonare la Colchide; Wolf immagina infatti che la sua eroina abbia tentato di istituire in patria una sorta di matriarcato con la sorella, per sostituire il patriarcato del padre Eete ¹⁴³.

¹⁴² Margherita Rubino, *Medea. Voci di Christa Wolf*. Tratto da M. Rubino, C. Degregori, *Medea Contemporanea*, Genova, 2000, p. 10.

¹⁴³ Anna Chiarloni, *Christa Wolf. Le forme della dissidenza* contenuto in *Le dissenzienti. Narrazioni e soggetti letterari*, a cura di C. Bracchi, Lecce, 2007, pp.103-120.

Tuttavia Eete manda a monte il piano dei suoi oppositori, abdicando a favore del figlio Absirto, per poi farlo uccidere. Medea lascia la Colchide, ormai “guastata”, al seguito di Giasone per sfuggire a un dominio così crudele, e sparge i resti del fratello non ucciso da lei, ma della cui morte si sente moralmente responsabile. La vicenda del romanzo si svolge a Corinto, dove Giasone trova rifugio con Medea, i Colchi e gli Argonauti rimasti al suo fianco, dopo il rifiuto di Pelia di cedergli il regno di Iolco.

Il linguaggio indiretto libero amplifica le voci, lascia spazio ai pensieri e alle parole altrui; anche gli spazi sono dilatati, i luoghi di Colchide sono un vero e proprio caleidoscopio della memoria: «In Colchide? Mi illudo se dentro di me insisto che là era diverso? Come ultimamente io mi eserciti a rievocare il ricordo della Colchide, a riempirlo di colori, come se mi rifiutassi di assistere semplicemente allo svanire della Colchide, dentro di me. O come se ne avessi bisogno, non so a che scopo... Ma il confine del mondo è la Colchide [...] E

tuttavia io lo sapevo che non avrei mai cessato di provare nostalgia della Colchide [...]» (p. 31 ss.).

A Corinto Medea, dopo un periodo di popolarità per le sue arti di guaritrice¹⁴⁴, incorre nell'ostilità della corte, e soprattutto del potente astronomo Acamante, per avere scoperto uno scomodo segreto. Molti anni prima Creonte, volendo evitare la presa del potere da parte della linea femminile della dinastia nella persona della figlia Ifinoe, l'aveva fatta sacrificare, anticipando il crimine del padre di Medea, Eete.

Per due volte Medea conosce la ferrea legge del potere: incolpare l'avversario per distruggerlo. Per due volte si rende conto che chi detiene il governo fonda la sua autorità su un crimine freddamente perpetrato. Il padre di Medea, Eeta, quando apprende che suo figlio Absirto dovrebbe succedergli al trono, fomenta lo sdegno irrazionale delle donne contro di lui, e Absirto muore fatto a pezzi. Creonte, padre di Glauce ed Ifinoe, quando si accorge che sua figlia andrà a nozze con un principe confinante e che quindi a lui passerà il comando, sopprime Ifinoe e lascia credere che sia fuggita con il suo amato. La Wolf mette in luce, con queste invenzioni di crimini cruenti, “di che lacrime grondi e di che sangue” ogni scettro¹⁴⁵

¹⁴⁴ Nel romanzo appare dotata di capacità più mediche che magiche, in linea con l'umanizzazione che ne vuole fare Wolf.

¹⁴⁵ Margherita Rubino, op. cit., Genova, 2000, pp. 10-11.

Acamante determina, con l'aiuto di Agamedea, la rovina di Medea, spargendo la voce dell'assassinio da parte sua del fratello Absirto, e aizzando il popolo contro di lei, facendola considerare responsabile della pestilenza che affligge la città.

Ogni legame interno del romanzo è minuziosamente studiato. Tutte le scene sono preannunciate, presentate secondo punti di vista plurali, descritte fino all'ultimo dettaglio.

«Noi non possiamo procedere a nostro piacimento con i frammenti del passato, comporli o separarli con violenza a seconda della convenienza» (pag. 103). Medea di Christa Wolf razionalizza il mito, non lo nega. Lei aveva lanciato in mare le ossa di Absirto per ricordare al padre il misfatto che lui aveva commesso e «raggelarlo» (p. 105).

Più avanti, dopo che Glaucè si è gettata nel pozzo, viene diffusa «una versione a cui ciascuno fu costretto a conformarsi, pena la morte: Medea aveva inviato a Glaucè una veste avvelenata, un atroce dono di commiato, che a lei, alla povera Glaucè, aveva bruciato la pelle appena l'aveva indossata, sicché si era gettata nel pozzo fuori di sé dal dolore, in cerca di refrigerio» (p. 226).

Medea viene condannata all'esilio, ma agli abitanti di Corinto questo non basta ancora: per liberare la città da ogni sua influenza ne uccidono i figli (gemelli, ma di cui uno somiglia al padre, l'altro alla madre). I Corinzi poi cercano di coprire la loro responsabilità con un rito che prevede l'invio al tempio ogni sette anni di sette fanciulli e fanciulle di nobili origini, che devono restare sul posto per un anno per commemorare la morte dei figli di Medea e Giasone, come se però ne fosse colpevole la madre.

Wolf, anche se non direttamente, chiude il suo romanzo accennando al modo in cui la fama di Medea è stata storicamente macchiata con la terribile accusa di infanticidio, la difende nella misura in cui “normalizza” la storia, senza dubbio la scrittrice tedesca si inserisce tra i “difensori” di Medea.

Peculiare è come viene compensata l'assenza dell'intervento autoriale¹⁴⁶: la scrittrice si serve della fitta rete di voci secondarie, che si ramificano in tutto il testo, per introdurre il suo punto di vista.

¹⁴⁶ Anna Chiarloni, *La Medea di Christa Wolf*. Pagine di Germanistica dall'Università di Torino.

Ad esempio: il discorso di Giasone è anticipato da una citazione tratta dal Simposio di Platone che richiama l'istinto del maschio a «restare nella memoria conquistandosi un nome immortale per l'eternità» (p. 41). Analogamente le parole di Agamedea sono precedute da una citazione di Euripide proprio della *Medea*: «Se le donne non sono neanche capaci di bene, sono tuttavia maestre del Male» (p. 71). Tutti odiano Medea: l'eroina di Christa Wolf mantiene almeno due caratteristiche di Euripide: «l'orgoglio e l'isolamento»¹⁴⁷.

Innanzitutto l'αὐθάδεια, la solidità, l'orgoglio, che nella tragedia euripidea è la caratteristica principale dell'eroina. Più volte evocato, dalla Nutrice a Giasone, e per bocca della stessa Medea, è un termine che nella tragedia si ripete anaforicamente e in polittoto¹⁴⁸. L'audace e ostinata superbia viene rimproverata a Medea come il principale dei suoi difetti, la causa, nei versi greci e così anche nel romanzo, delle sue iniquità: «Giasone mi scongiurava con gli sguardi di non spingere troppo oltre mia protervia» (p. 19). «Adesso basta: [...] non ho mai dimenticato che una volta mi hai detto che se mi uccidessero, in aggiunta dovrebbero ammazzare anche il mio orgoglio. Esso è rimasto così, e così resterà, e per il mio povero Giasone sarebbe bene rendersene conto in tempo» (p. 22). «Mi sono stillato il cervello per capire perché volevano toglierla di mezzo. Leuco sosteneva che il palazzo non tollerava più il suo carattere orgoglioso e beffardo, ma basta?» (p. 52).

E poi l'isolamento: Medea, come in Euripide, è isolata, emarginata dai Corinzi, da Creonte e dai suoi. L'eroina, nel primo quadro, è già stata espulsa dal palazzo

reale e costretta a vivere in una sorta di stamberga: «Stremata, sudicia, mi trascinai a casa, alla casetta d'argilla che sta incollata di spalle alle mura del palazzo come un nido di uccello e che è sormontata dal fico, il cui rado fogliame io vedo dal mio giaciglio» (p. 27)¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Margherita Rubino, op. cit., Genova 2000, pp. 15.

¹⁴⁸ Vd. (*Medea* vv. 104; 223; 621; 1028).

¹⁴⁹ Cfr. Margherita Rubino, op. cit., Genova 2000, p. 16.

Anche in Anouilh (1946), era confinata in un carrozzone da zingari, fuori da Corinto, nella periferia. «Nel XX secolo generalmente si sottolinea la distanza tra Medea barbara e Giasone civile: la catapecchia assegnata dai Corinzi alla figlia di re è segno concreto del disprezzo e dell'emarginazione»¹⁵⁰.

Medea è sì orgogliosa, ma il suo è un orgoglio positivo, che permette alla donna di non dipendere da niente e da nessuno. La climax di isolamento e di maldicenze culmina con l'esilio, al quale reagisce poco turbata e vaticinante:

([...] in mezzo a due guardie che la tenevano per le braccia, fu spinta attraverso la porta a sud, come si usa per il capro espiatorio, fuori dalla città, la mia città di Corinto attraverso le cui strade, bordeggiate da una folla schiumante d'odio, che urlava, sputava, agitava i pugni, lei era stata condotta. E io, chi mi crederebbe, io provai una specie di invidia per quella donna che sporca, lordata, sfinita, veniva esiliata dalla città tra i calci delle guardie e la maledizione del sommo sacerdote. Invidia perché lei, la vittima, era libera da dissidi interiori [...] Sicché poté sollevarsi dalla bruttura in cui l'avevano spinta, levare le braccia contro Corinto e annunciare con la voce che le restava la rovina futura di Corinto)¹⁵¹

Medea di Wolf appare come un romanzo influenzato da molte componenti, in cui non sono secondarie l'influenza della psicanalisi e del femminismo. La calunnia operata nei confronti di Medea si lega nell'opera al soffocamento del tentativo di istituire una gestione più equa e aperta del potere con una politica al femminile; Christa Wolf ha negato di auspicare una sorta di matriarcato, ma afferma che da esso non possano discendere pulsioni distruttive: «Nel corso dei millenni la figura di Medea è stata ribaltata nel suo opposto da un bisogno patriarcale di denigrare lo specifico femminile. Ma qualcosa non mi tornava: Medea non poteva essere un'infanticida perché una donna proveniente da una cultura matriarcale non avrebbe mai ucciso i suoi figli»¹⁵².

Il romanzo vive comunque della contrapposizione tra una dimensione di innocenza e di rifiuto della violenza, di cui è portatrice Medea con le donne della Colchide fedeli alle proprie origini, e la cultura di morte e le logiche di potere e ricchezza della città di Corinto e dei personaggi maschili dell'opera, soprattutto

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Margherita Rubino, op. cit., Genova 2000, p. 222.

¹⁵² Anna Chiarloni, *La Medea di Christa Wolf*. Pagine di Germanistica dall'Università di Torino.

dei due re Creonte e dei cortigiani Acamante e Turone. Giasone in questo contesto appare soprattutto un debole, affascinato da Medea, ma anche dal potere, manipolato da quanti lo circondano e incapace di proteggere se stesso e la moglie dagli intrighi di palazzo, ma non sicuramente il principale colpevole della sorte dei figli e di Medea stessa.

L'opera di Wolf appare quindi nell'ambito delle fonti su Medea un impatto quasi rivoluzionario, introducendo per la prima volta una prospettiva veramente diversa da quella di Euripide. Se è opinabile stabilire quale sia la verità storica sul mito di Medea, certamente l'idea di una mistificazione euripidea non può che portare il lettore al di fuori delle abituali categorie, su un terreno in cui non ha più senso il confronto con l'opera del tragico greco, confronto da cui è praticamente impossibile trascendere leggendo tutte le altre Medee, prive della potenza e della suggestione dell'originale.

Sai cosa cercano, Medea? Cercano una donna che dica loro che non hanno colpe; che sono gli dei, oggetto casuale di adorazione, a trascinarli nelle loro imprese. Che la scia di sangue che si lasciano dietro fa parte della mascolinità così come gli dei l'hanno determinata. Grandi bambini terribili, Medea. È cosa che s'intensificherà, credimi. Si propagherà...¹⁵³

3.2 “LA LUNGA NOTTE DI MEDEA”

È chiaro ormai che nel Novecento la maga della Colchide è oggetto di radicali e a volte anche affascinanti rivisitazioni, che fanno del suo mito soprattutto un simbolo dello scontro tra culture diverse e tendono prevalentemente ad attenuare, se non ad annullare, la colpa di Medea. In Italia Corrado Alvaro è autore di *La lunga notte di Medea*, tragedia in due tempi, rappresentata per la prima volta nel 1949:

In principio fu un' elefantessa. Un' elefantessa in cattività, nel giardino zoologico di Roma, che nel lontano 1948, dopo avere dato alla luce un elefantina, si rifiutò di allattarla, tentando addirittura di ucciderla.¹⁵⁴

¹⁵³ Christa Wolf, *Medea, Voci*. Trad. it. di A. Raja, p.108. È Circe che parla, lo sguardo ai navigatori del Mediterraneo che approdano all' isola della maga.

¹⁵⁴ Salvatore Ferlita, *Medea e l'elefantessa. Corrado Alvaro e la lunga notte del mito. Da Il dramma della straniera, Medea e le variazioni novecentesche del mito*. FrancoAngeli s.r.l., Milano, 2012, pag. 73.

La notizia su riportata, colpì l'opinione pubblica e fu affidata per un articolo allo scrittore calabrese Corrado Alvaro. Il pezzo pubblicato sul quotidiano torinese «*La Stampa*», traduceva la vicenda in termini umani e morali: «l'elefantessa diventava una madre snaturata»¹⁵⁵. Ponendo al centro del suo discorso la vita in quanto dramma, Alvaro in chiusura affermava :

Anche al colmo della disperazione, il dramma antico non conosce il suicidio, come non lo conoscono, in genere, le belve. L' elefantessa del giardino zoologico non concepisce di uccidersi, ma capisce che il suo amore di madre sta nel sopprimere il suo nato per sottrarlo alla schiavitù [...] Il dramma cui vale la pena assistere fino all'ultimo, è la vita.¹⁵⁶

Lo scrittore calabrese rimase evidentemente scosso dal caso dell'elefantessa con vocazione all'infanticidio, tanto è vero che, di lì a poco, su sollecitazione dell'attrice Tatiana Pavlova, Alvaro si mise all'opera per riscrivere la tragedia di Euripide che ha come fulcro principale l'uccisione dei figli: *Medea*.

Questo è il teatro per Corrado Alvaro: «Una poesia serrata, di sentimenti assoluti, tipici, universali»¹⁵⁷. Una dichiarazione che non può che farsi ponte ideale tra la sua poetica e il teatro tragico greco, soprattutto se, avendo conoscenza dell'universo letterario di Alvaro e del ruolo che in esso è giocato dai personaggi femminili, si tiene in considerazione che «la tragedia greca presenta, in parole e azioni, una costellazione di donne incomparabili per autenticità e varietà. Nessuna letteratura penetra con maggiore audacia e sensibilità nella condizione della donna»¹⁵⁸. Naturalmente i termini assoluti sono sempre opinabili.

Per questa ragione, Alvaro non poteva che fare i conti con *Medea*, per bocca della quale continua a parlare, secondo le parole di Steiner, «il dolore esasperato delle donne offese»¹⁵⁹. Donne fragili e temibili allo stesso tempo, che, come scrisse Pietro Pancrazi, «si ripiegano nel sacrificio e nel dolore, ma talora ne

¹⁵⁵ Corrado Alvaro, *La Stampa* del 4 settembre 1948, p. 3.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Corrado Alvaro, *Cronache e scritti teatrali*, a c. di A. Barbina, Edizioni Abete, Roma 1976, p. 407.

¹⁵⁸ G. Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 1984, p. 265.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 105

vampa, a un tratto, la passione, o la gelosia, o un delitto»¹⁶⁰. Donne che ritroviamo spesso nella produzione narrativa di Alvaro, alla stregua di Melusina o della Capitana, protagoniste di due racconti di *L'amata alla finestra*, che confermano quanto ha scritto Walter Pedullà sul conto di Alvaro, definendolo a ragione «narratore che scrive dalla parte delle donne»¹⁶¹. Alvaro dichiara il significato “politico” della sua riscrittura, l’istanza civile, un imperativo categorico, che investe un intellettuale da sempre attento al destino degli ultimi e dei perseguitati:

Poiché sono italiano mi misi a lavorare alla maniera nostra, rispettando il mito e la finzione antica. Si trattava di animarla di quel tanto di vivo e di attuale che rendesse leggibile a noi quella vicenda e che giustificasse una nuova opera sull'antica [...] Medea mi è apparsa 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 ¹⁶².

Lo scrittore calabrese non disegna in fondo una Medea particolarmente innovativa:

MEDEA: Ma se verrà un giorno in cui io non sarò capace di operare altro che il bene e il male di cui tutti sono capaci, allora?

NOSSIDE: Vuoi sbalordirmi? Medea non può essere che vendicativa.

LAYALÈ: Superba.

NOSSIDE: Pericolosa.

LAYALÈ: Prodigiosa.

NOSSIDE: Malvagia e infida.

LAYALÈ: La mia padrona vuole scherzare.

MEDEA: Quando non sarà più quella.

NOSSIDE: Non lo dire a nessuno. Tu non puoi essere altro che Medea. La misteriosa straniera.¹⁶³

¹⁶⁰ P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi. Serie terza*, Laterza, Bari 1946, p. 106.

¹⁶¹ Walter Pedullà, *Scrittore di cose di parole*, «Sipario», numero monografico dedicato a Corrado Alvaro, n. 694, anno LXII, aprile 2007, pp. 28-29.

¹⁶² Cfr. Corrado Alvaro, *La Pavlova e Medea*, «Il Mondo», 11 marzo 1950, poi in Id., *Lunga notte di Medea*, Bompiani, Milano 1966 e, successivamente, in Id., *Cronache e scritti teatrali*, a cura di A. Barbina, Edizione Abete, Roma 1976, p. 284.

¹⁶³ Corrado Alvaro, *La lunga notte di Medea*, Bompiani, Milano 1966, p. 191.

Tuttavia dà vita a un Giasone abbastanza originale. Egli appare infatti nel suo dramma più che un cinico calcolatore una vittima delle sue stesse aspettative di grandezza, tormentato dalla necessità di esserne degno. Il capo degli Argonauti, reduce da tante gloriose avventure, non può rassegnarsi all' inutilità e a un destino anonimo; e l'unico modo per giustificare tutte le sue peripezie è conquistare un regno, e il mezzo per ottenerlo è sposare Creusa:

MEDEA (veggente)

Ecco il Re dei Re. È ben disposto. Giasone cerca di riuscirci gradito. Lui sa piacere. Mette a profitto la giovinezza che gli rimane. Ma io so: una ruga gli segna profonda una guancia. E i suoi occhi non sono più quelli di una volta. Sono gli occhi fermi di chi sa. Ma può ancora fingere lo slancio della giovinezza. E in cuor suo aspetta di conoscere da vicino la figlia del Re. Aspetta che ella arrivi. E sempre meglio cerca di riuscire gradito al Re.

Re di Corinto! Non lo vedi che Giasone finge! Che sta calcolando tutto. Che conta i minuti. Che il suo orecchio è teso e pronto al più lieve rumore, se oda il passo di tua figlia. Perché non c'è rumore al mondo che l'uomo avverta meglio del passo di una donna. Eccola. È Creusa!¹⁶⁴

Medea, che appare comunque colpevole dei delitti attribuitele da Euripide, fallisce nel suo tentativo di uccidere Creusa, che viene trattenuta dall'indossare i suoi doni. I figli di Medea sono inseguiti quindi dai Corinzi inferociti, che tentano di linciarli; nel vedere la scena Creusa rimane tanto sconvolta da suicidarsi:

NOSSIDE

Ella (Creusa) appariva contrariata. Ma i ragazzi già le erano vicini, tra i commenti benevoli dei presenti. Io aprii lo scrigno posandolo davanti ai tuoi figli che intanto si erano prostrati. La corona splendidissima brillò tra lo stupore di tutti, lanciando lampi terribilmente convincenti. La sposa stessa, alla vista di quel tesoro, non resistette, e guardò favorevolmente ai tuoi figli invitandoli a levarsi. Già stavano mettendo le loro manine sul prezioso tesoro, quando la voce del Re si levò ammonendo i presenti. «Non vi avvicinate! – gridò il Re. – Abbiate paura dei doni della fattucchiera! Non vi avvicinate! I doni di Medea sono mortali». La sposa

¹⁶⁴ Ivi, p. 182.

impallidì, indietreggiò, tremando fibra a fibra. Si abbandonò sul braccio del suo sposo. Una vecchia insorse, posseduta da qualche demonio, e gridò: «Bruciano! Se li toccate rimarrete inceneriti!». A questo, lo spavento della sala divenne tumulto. Ma ecco venire avanti il Re in persona, il quale rivolgendosi a me urlava: «Vai fuori, riconduci questi infelici incaricati di un delitto alla loro madre!»¹⁶⁵.

La folla è inferocita, cerca «la madre e i figli! La vipera e i piccoli serpenti!»¹⁶⁶ e grida: «Assassini! Regicidi! A morte!»¹⁶⁷. Le serve cercano di placare Medea, tuttavia soltanto lei può sopportare queste grida di morte: li mette a letto, cerca di tappargli le orecchie; i bambini tremano, non sa che fare, vorrebbe «farli ringoiare nell'utero materno, questo sarebbe il solo rimedio»¹⁶⁸.

L'uscio, sotto i colpi replicati, sta per essere scardinato, Medea va verso l'uscio, brandisce un pugnale. L'uscio cede, e l'urlo di trionfo della folla fa arretrare Medea che si pone davanti alla porta dei figli che si apre sotto i colpi di ariete. La folla sta per irrompere. A questo punto Medea grida: «Aspettate. Ve li consegnerò io stessa»¹⁶⁹. Si precipita nella stanza dei ragazzi, brandendo il pugnale, immediatamente un silenzio improvviso e assordante. Due fievoli grida si odono nella stanza dei ragazzi: «Mamm... mamma mia...»¹⁷⁰. La serva entra coprendosi il viso con le mani, poi entra Medea stringendo il pugnale insanguinato. Lo getta contro la folla, di là dalla porta aperta e dice : «Eccolo! A voi! E ora vi aspetto. Finite la madre, ora!»¹⁷¹

Nella parte finale de *La Pavlova e Medea* del 1950, opera in cui Alvaro illustra la genesi del dramma, egli stesso offre una importante chiave di lettura dell'infanticidio:

¹⁶⁵ Ivi, p. 229.

¹⁶⁶ Ivi, p. 231.

¹⁶⁷ Ivi, p. 230.

¹⁶⁸ Ivi, p. 231.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Corrado Alvaro, op. cit., Milano 1966, p. 232.

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 di razza, li uccide in qualche modo per salvarli, in uno slancio di disperato amore materno¹⁷².

L'uccisione dei figli da parte di Medea è quindi un atto di pietà, di fronte alla crudeltà del mondo, a cui la protagonista sottrae i due poveretti. Domina un sentimento di desolazione, in cui anche Egeo viene privato della nobiltà che aveva nella tragedia di Euripide, per assumere la fisionomia di un vigliacco. La vita non può che essere sopraffazione. Continua Alvaro: «Medea è la vittima tipica del passaggio d'una civiltà, quando la società umana, da primitiva e patriarcale ed eroica, diventa società politica retta da concetti politici. E Giasone non è l'eroe che ha tutti i diritti in quanto eroe [...] ma un personaggio affatto moderno, spinto dalla sua stessa ambizione a liquidare il suo passato eroico per assumere un rango politico. L'uomo vittima, nei suoi affetti, della sua stessa popolarità»¹⁷³.

Medea non potendo sottrarre i figli alla violenza, non potendo «farli ringoiare nell'utero materno»¹⁷⁴ e salvarli così dalla brutalità dei nemici, compie il gesto disperato, ma forse anche «amoroso», di ucciderli lei stessa, prima di rimanere definitivamente sola. Nel caso della figlia di Eeta, Alvaro fa risorgere una delle eroine tragiche più coinvolgenti ed estreme. Lo ha scritto Ranieri Polese nella

¹⁷² Corrado Alvaro, *La Pavlova e Medea*, op. cit., p. 285

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Un'altra opera teatrale in cui si evince il rimando all'utero materno è *Verso Medea*, di Emma Dante. La regista siciliana affronta il personaggio classico di Medea dalla riscrittura di Euripide, e sceglie di farle compiere un viaggio d'amore. Il focus è il "viaggio verso Medea" come se lei fosse un paese straniero e la sua storia, la sua famiglia, la sua classe sociale, nazione o religione, limitassero la sua libertà. «Sceglie la colpa!» dice la Dante «la sua storia lo esige, la sua indole». È una barbara che non riconosce altra autorità se non quella propria, per questo si attacca ostinatamente al concetto di libertà. Per la sua psiche è importante pensare di essere libera, e di poter scegliere il proprio destino, «di poterlo fare e disfare con le proprie mani». Tuttavia Medea si sente aliena dovunque. La sua tragedia personale non è altro che l'incapacità di mantenere lucide le sue funzioni primitive, e fare di tutto affinché non si trasformino in norme rigide da rispettare. La diversità di Medea ha che fare col travaglio del parto, questa è la novità apportata da Emma Dante, «con la sua fertilità devastante e rigogliosa, con la sua innata capacità di generare e di perpetuare la specie in un paese abitato soltanto da un popolo maschile inadatto a sviluppare il seme». Giasone l'abbandona incinta e diviene re di una «città sterile». La vendetta di Medea qui, è rappresentata dalla negazione dei figli, partorendo aborti come eredi l'eroina decide a priori il destino di una città, nella quale senza di lei è non è possibile tramandare la specie. Continua «immagino un viaggio verso Medea come se fosse un paese straniero; attorniata da uomini-donne di Corinto che sognano pance gravide, vagiti di neonati, coccarde e corredi di figli attesi. Immagino l'allestimento di questo spettacolo in un luogo pieno di grazia e di senso, dove l'atmosfera del teatro stesso rilevi la drammaticità della storia. Dove a riempire bastano un canto e un silenzio. Dove la parola di Medea riecheggi forte e chiara». Assistiamo al pieno travaglio: Medea partorisce la sua tragedia.

prefazione a una recente edizione della *Medea* di Euripide: «Mito complesso, sovraccarico di elementi, quello di Medea si presta a ogni tipo di rilettura»¹⁷⁵. Così l' autore si appella «all'autorità ininterrotta dei miti greci nell'immaginario dell'Occidente»¹⁷⁶ e con la sua bacchetta magica di scrittore, attualizza la tragedia euripidea pur lasciandola ancorata all'archetipo greco, «la immerge pur non attualizzandola nel magma incandescente di un periodo storico tormentato, che si porta dietro la zavorra imbarazzante e luttuosa del Ventennio»¹⁷⁷. La principessa della Colchide, dal testo teatrale di Alvaro, viene fuori disinnescata della sua carica terribile di maga, ma viene confermata la sua assoluta indipendenza intellettuale, la sua autonomia di pensiero e di giudizio, fino a quel momento sconosciute al mondo ellenico. Lo dichiara l'autore stesso: «Naturalmente, il personaggio di Medea usciva dal mio lavoro molto umanizzato, perdeva della sua terribilità [...] Non so però se sia chiaro nel mio lavoro che, per me, la potenza magica di Medea, la sua facoltà di operare portenti, era contenuta nell'amore»¹⁷⁸.

Nella tragedia alvariana, Medea vive la sua condizione di maga quale colpa ulteriore, come una sorta di condanna a preconizzare il peggio, vittima di una sanguinosa chiaroveggenza: «Povera donna - esclamò a un certo punto Nosside - alla fine, questa famosa Medea che sa e che vede»¹⁷⁹. Giasone appare come un personaggio quanto mai machiavellico: «disposto, per uno scranno diremmo noi oggi, per aggrapparsi al lembo della politica, a calpestare il cuore di una donna e a ingannare subito un'altra»¹⁸⁰.

Una Medea dismessa dei suoi canonici panni, che si presenta quale madre mediterranea, devota donna del Sud: «io cercai di imparare diligente tutto quanto può piacere a un greco. L'amore delle piccole cose delicate e gentili. E la pietà e il sorriso, e il rispetto degli altri. E il culto delle ore, dei giorni, delle feste. Era festa, per me, quando tu tornavi a casa. E ora che io sono divenuta l'immagine dei tuoi pensieri più umani, tutto è stato inutile. E non ho più l'antica forza e ferocia per

¹⁷⁵ Ranieri Polese, *Prefazione* a Euripide, *Medea*, Milano 2012, p. 7.

¹⁷⁶ Cfr. G. Steiner, *Antigoni*, op. cit., p. 141.

¹⁷⁷ Salvatore Ferlita, *Medea e l'elefantessa. Corrado Alvaro e la lunga notte del mito. Da Il dramma della straniera...* Milano, 2012, p. 83.

¹⁷⁸ Corrado Alvaro, *La Pavlova e Medea*, op. cit., p. 110.

¹⁷⁹ Corrado Alvaro, *Lunga notte di Medea*, op. cit., Milano 1966, p. 181.

¹⁸⁰ Salvatore Ferlita, op. cit., p. 87

difendermi da quello che mi aspetta»¹⁸¹. Vincenzo Paladino apparenta Medea a una madre del contado calabrese, una «madre antica dell'Aspromonte»¹⁸². Alla luce di quanto accade nella riscrittura di Alvaro, il sacrificio assume un significato diverso: si tratta infatti del tentativo disperato di ricacciare i figli nell'utero materno, per proteggerli e scappare dalla violenza esterna, preservarli dinanzi al pericolo del «linciaggio fondatore»¹⁸³.

Qui il sacrificio viene dettato dall'odio razziale, dall'intolleranza umana; ne è conseguenza inevitabile. Alvaro riesce in qualche modo a rimuovere la colpa da Medea per riversarla quasi interamente sui Corinzi, elevati a simbolo del pregiudizio e dell' intolleranza. La tragedia si chiude con le parole di Medea che pesano più di macigni: «Ci hanno lasciati soli. Sono andati a raccontare i nostri fatti, e a consolarsi di non essere né potenti, né ricchi, né forti [...] Solo gli Dei sanno chi per primo ha fatto il male»¹⁸⁴.

3.3 MEDEA E L'ESTRANEITÀ (NOSTRA)

Nel 1970 il regista e scrittore Pier Paolo Pasolini ha realizzato una versione cinematografica del mito di Medea, con l'interpretazione di Maria Callas e di Giuseppe Gentile nei panni di Giasone. Il film segna la conclusione della trilogia: *Edipo re*, *Appunti per un' Orestide africana* e appunto *Medea*. Attraverso questa opera Pasolini esplicita la lontananza ineludibile tra il mondo moderno e la mitologia:

[...] Il mondo classico - il mito di Giasone e degli Argonauti fra l'altro - è utile a Pasolini per tutta una serie di riferimenti al mondo in cui oggi viviamo ¹⁸⁵

Andiamo ad analizzare le varie figure del mito, pur senza approdare ad una analisi tecnica dal punto di vista cinematografico. Pasolini si riallaccia con il suo film, che parte dall'infanzia di Giasone allevato dal centauro Chirone, alla lettura di Medea incentrata sul confronto tra culture, con allusione al terzo mondo.

¹⁸¹ Corrado Alvaro, *La lunga notte...*, op. cit., p. 216.

¹⁸² V. Paladino, *L'opera di Corrado Alvaro*, Le Monnier, Firenze 1972, p. 233.

¹⁸³ Cfr. R. Girard, *La violenza del sacro*, Adelphi, Milano 1980, pp. 22-26.

¹⁸⁴ Corrado Alvaro, *La lunga notte...*, op. cit., p. 234.

¹⁸⁵ G. Gambetti, *Introduzione a «Medea»*, in P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti 2006, (1991), p. 460.

Medea e i Colchi appaiono portatori di una civiltà sostanzialmente innocente pur nella sua crudeltà¹⁸⁶, una civiltà legata alla terra e ai suoi riti, in contrapposizione con il mondo urbano greco, con Corinto e la corte.

Medea, tradendo i Colchi e uccidendo il fratello per amore di Giasone, perde anche la sua identità, le sue stesse capacità di maga e il contatto con il sacro che alberga nella natura. Il film che rifugge dalla dimensione spettacolare, alterna così momenti di natura eccessivamente didascalica, con i lunghi discorsi del centauro Chirone sul mito e il sacro, e lunghi silenzi, che rendono quasi impossibile seguire l'azione. I protagonisti assoluti sono infatti Giasone e il Centauro Chirone:

[Il centauro] è un'immagine onirica relativamente chiara, nella simbolica freudiana: il simbolo del blocco parentale, padre e madre. Il cavallo raffigura sia il padre che la madre. È il simbolo dell'androgino: della potenza paterna e della maternità (nel senso in cui viene intesa la coppia madre-figlio, dato che la madre antica porta il bambino sulla schiena)¹⁸⁷

Nella prima scena questi rappresenta il centauro-genitore che parla al bambino, raccontandogli delle sue origini, e soprattutto del Vello d'oro. Progressivamente Giasone si allontana dal candore dell'infanzia, arriva ad abbandonare tutto ciò che è sacro per accogliere poi i dettami della razionalità, propri dell'età adulta. Questa maturazione e questo graduale rifiuto dell'arcaica sacralità è cadenzato dal passare del tempo e dalla metamorfosi del Centauro:

Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienetelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito - e comincerà qualcos'altro. [...] In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano, è nascosto un Dio!¹⁸⁸

Questi discorsi esposti nei tre diversi momenti di crescita di Giasone, quando è bambino, poi adolescente e infine uomo maturo, sono, appunto, tre, e tra loro risultano diversi: si evidenzia in essi un cambiamento non solo nel registro ma anche nei contenuti, e a volte entrano in contrasto tra loro. Il cambiamento non

¹⁸⁶ Pasolini li immagina dediti ai sacrifici umani.

¹⁸⁷ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1506.

¹⁸⁸ P. P. Pasolini, *Il Vangelo...*, op. cit., p. 544.

riguarda solo il pensiero del Centauro ma anche la sua struttura fisica, che perde quelle caratteristiche equine per diventare antropomorfo. Per sintetizzare: in termini schematici le tre fasi del discorso del Centauro possono essere così considerate:

- il primo discorso del centauro è costruito secondo una conoscenza arcaica e coincide con l'infanzia di Giasone rappresentata da un mondo intriso di divinità e mistero;
- il secondo discorso del centauro si costruisce secondo il sapere classico e quindi è la fase adolescenziale di Giasone, una fase di cambiamento;
- il terzo discorso è strutturato secondo un sapere moderno e coincide con la fase matura dell'argonauta e con la scomparsa del divino :

Ciò che l'uomo, scoprendo l'agricoltura, ha veduto nei cereali, ciò che ha imparato da questo rapporto, ciò che ha inteso dall'esempio dei semi che perdono la loro forma sotto terra per poi rinascere, tutto questo ha rappresentato la lezione definitiva. La resurrezione mio caro. Ma ora questa lezione definitiva non serve più. Ciò che tu vedi nei cereali, ciò che intendi dal rinascere dei semi è per te senza significato, come un lontano ricordo che non ti riguarda più. Infatti non c'è nessun Dio ¹⁸⁹

Il regista intende non focalizzare subito l'attenzione sull'evento tragico, per offrire inizialmente un quadro della realtà di Giasone e di Medea, «una rappresentazione attenta e profonda che mostrerà le differenze sostanziali d'ordine di pensiero e di vita che separano nettamente i due, e che determinerà, fra questi, una incomunicabilità continua e insolubile»¹⁹⁰. Lo afferma, Maria Callas, la notissima attrice che interpretò il ruolo della principessa della Colchide nel film di Pasolini: «alla tragedia vera e propria si arriva progressivamente»¹⁹¹.

Il Centauro è come un «Virgilio pagano»¹⁹², guida e accompagna Giasone nel suo percorso, nel suo viaggio dalla fanciullezza all'età adulta, dall'epoca arcaica a quella moderna, dal disincanto alla piena razionalità.

¹⁸⁹ Ivi, pp. 545-546.

¹⁹⁰ Andrea Rabbito, *La violenza del sacro e l'ordine del dolore. Il mito di Medea secondo Pasolini. Da Il dramma della straniera, Medea e le variazioni novecentesche del mito*. FrancoAngeli s.r.l., Milano, 2012, p. 122.

¹⁹¹ G. Gambetti, *Maria Callas: sono per una Medea non aggressiva*, p. 470.

¹⁹² Andrea Rabbito, *La violenza del sacro...* op. cit., Milano, 2012, p.125.

Il mondo degli dei, il sacro, il tragico, sono colti, ora, dall'uomo moderno come incongrui: «non possiamo più prestare fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere»¹⁹³. Con l'epoca moderna, afferma Kundera: «Dio va lentamente abbandonando il posto da cui arriva diretto l'universo»¹⁹⁴. L'eroe barbaro ma adesso moderno, così definito da Pasolini, annienta lo spirito religioso dell'uomo, svaluta il sacro, per lui ora esiste solo ciò che vede¹⁹⁵.

Con una tale concezione del mondo come può Giasone comprendere l'universo di Medea e instaurare un rapporto con lei? E così noi, uomini moderni, rappresentati dal Giasone pasoliniano, come possiamo capire il mito, i riti, il tragico, il sacro e Medea stessa?

«Medea e Giasone sono [...] due personaggi simbolici, che rappresentano da una parte una cultura primitiva, magica e sacrale, dall'altra una cultura moderna, razionalistica e borghese»¹⁹⁶. Ma conoscere significa riconoscere, affermava Platone, Giasone ha comunque conosciuto quel mondo di magia, di sacro e di tragico, nella fanciullezza, gli appartiene ed è insito in lui quel mondo sentito come lontano, così come quel mondo appartiene a ognuno di noi. Pasolini in *Medea* intende l'uomo moderno come un soggetto quasi incapace di comprendere il mondo arcaico del mito e anche quello più classico della tragedia, in quanto, riprendendo le parole di Pirandello, l'orgogliosa immagine che l'uomo del passato aveva creato si è lentamente allontanata con il subentrare delle varie conoscenze, delle differenti mitologie, ed è andata a dissolversi con la visione del *buco nel cielo di carta* e il successivo ingresso dello spirito illuminista e materialista. Però è anche vero che per Pasolini, in accordo con il pensiero di Jung, nulla del passato è stato completamente dimenticato.

Angoscia e gioia, violenza e sacro, disordine e ordine, orrore e splendore, morte e vita; tutto questo è proprio del sacrificio. In una sola parola : antitesi, figura retorica per antonomasia di Medea. Il sacrificio assume un ruolo importantissimo nella vita religiosa dell'uomo arcaico e quindi per Medea; già nel

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano 2001, p.19.

¹⁹⁵ Cfr. P. P. Pasolini, «Visioni della Medea», p. 494.

¹⁹⁶ M. Fusillo, *Medea: un conflitto di culture*, in M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2012, p. 107.

senso etimologico il sacrificio indica la «produzione di cose sacre»¹⁹⁷. Più in particolare il sacrificio è considerato come il mezzo attraverso cui la vittima umana e i partecipanti al rito si allontanano dal loro stato frammentario e isolato per raggiungere la «perduta unità», la «totalità originaria» di cui l'uomo di ogni epoca nutre «nostalgia»¹⁹⁸.

Per i greci arcaici, l'infelicità degli uomini [...] deriva [...] dal fatto che il loro corpo non è pienamente uno, che non possiede in modo completo e definitivo[...] facoltà, qualità e virtù [...] ¹⁹⁹

Il protendere verso un senso di completezza e andare oltre i propri limiti sono due esigenze particolarmente avvertite nel passato che trovano un loro completamento nel rito, nel sacro, nel sacrificio. Il sacrificio assume così connotati diversi da quelli colti dall'uomo laico e moderno ovvero «spreco sanguinoso di uomini e animali»²⁰⁰. L'invito a dare una differente lettura all'atto estremo di Medea viene fatto proprio da Pasolini nel suo film: l'uccisione dei figli deve essere vista e vissuta attraverso gli occhi arcaici e religiosi della sacerdotessa della Colchide. Naturalmente il dolore e l'orrore nel togliere la vita a un essere umano, per propria mano, è vivo: «piango pensando a quello che dovrò compiere»²⁰¹, eppure l'uccisione dei propri figli, per Medea, è necessaria. Ma non si deve ritenere che Medea sia «una donna tremenda», come avverte la nutrice nella tragedia; che sia «una creatura orgogliosa» e «sventurata»²⁰² è vero, ma non è vero che sia «tremenda». Tale appare a noi e alla nutrice che non apparteniamo alla sua cultura, al suo modo di pensare e vivere. Lo dice la stessa Medea: «non si può giudicare in modo obiettivo quando ci si sofferma sull'apparenza: bisogna conoscere l'anima di una persona a fondo e non odiarla a prima vista, senza che ci abbia inflitto alcun torto»²⁰³.

¹⁹⁷ G. Bataille, *La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 45.

¹⁹⁸ G. Bataille, *L'erotismo*, SE, Milano 1991, pp. 16-17.

¹⁹⁹ J. P. Vernant, *Mortali e immortali: il corpo divino*, p. 10.

²⁰⁰ G. Bataille, *La nozione di ...*, Torino 2003, p. 45.

²⁰¹ Euripide, *Medea*. Trad. di E. Cerbo. Rizzoli. Milano 2012, p. 49

²⁰² Ivi, p. 11.

²⁰³ Ivi, p. 17.

Lei è una straniera, consapevole di essere entrata «in un nuovo ambiente»²⁰⁴ ed è per questo che agirà secondo la propria cultura e forma mentis.

Non ci si può fermare alle apparenze, bisogna andare a fondo nella lettura del suo essere, ed è quello che fa Pasolini. «La sua logica è così diversa dalla nostra», ricorda il nuovo Centauro, «che non si potrebbe intendere»; l'uccisione dei propri figli è dunque per Medea un sacrificio – come lei stessa afferma nella tragedia euripidea: «[...] e se a qualcuno non è lecito assistere ai miei sacrifici ci pensi lui: la mia mano non tremerà»²⁰⁵. Proprio su questo aspetto si concentra Pasolini: il regista evidenzia infatti che per Medea, i suoi figli non spariscono per sempre, la loro non è una conclusione definitiva, semmai passeranno a un altro tipo di esistenza. Una concezione questa di Medea che risulta esplicita nel film, attraverso il discorso complessivo del Centauro e la scelta di mostrare attentamente il sacrificio umano nella Colchide, ma risulta ancora più esplicita in una scena scritta in sceneggiatura ma non messa in rappresentazione: *il sogno di Medea*:

Un uomo getta un seme sulla terra, e il seme, dopo un po', comincia a rispuntare sotto forma di pianticina: mettiamo uno stelo tenero di grano.[...] No, sottoterra, a trasformarsi, non era un seme: ecco infatti che nella terra affiorano delle membra umane sanguinanti [...] intorno si fanno grandi feste ²⁰⁶

È rilevante che le membra, trovate sottoterra, dalle quali prende vita una esistenza umana, erano le parti del corpo sacrificato e seppellito da Medea

all'inizio dell'opera, «Dà vita al seme e rinasci con il seme»²⁰⁷, aveva detto. Ma l'uccisione dei figli si ammanta anche di un'ulteriore connotazione. Pasolini fa svestire i bambini da Medea, per farli lavare nudi in una vasca, per poi vestirli di una tunica bianca; un'azione che rimanda a dei preparativi sacri ma allo stesso tempo rimanda anche alla sfera erotica.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Ivi, p. 63.

²⁰⁶ P. P. Pasolini, *Medea*, in *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti, 1970, tratto da «visioni della Medea» di Pier Paolo Pasolini, p. 496.

²⁰⁷ Ivi, p. 546.

Tale aspetto erotico è palesato quando nel trattamento della tragedia, Pasolini descrive il bambino più piccolo dopo la sua svestizione: egli si distende sopra Medea «come un uomo nell'atto di fare l'amore»²⁰⁸. La scena richiama alla mente Clitennestra che offre il suo seno scoperto a Oreste, nel tentativo di dissuaderlo dall'ucciderla. Bataille spiega ne *L'erotismo* quale legame vi può essere tra sacrificio e sessualità; in ambedue i mondi, spiega il filosofo francese, «è rintracciabile la medesima ricerca di quello stato che l'uomo frammentario, isolato, discontinuo ha perso: la continuità dell'essere»²⁰⁹.

Attraverso il suo atto sacrificale ed erotico Medea intende così unirsi ai suoi figli, ma questo tipo di erotismo è insito in Medea; «per lei il modo di sfuggire alla frammentarietà dell'essere è rivolgere il suo amore al mondo sacro, per toccare lo stato di unità l'unica via risulta il rito religioso e il sacrificio»²¹⁰. Ma questo erotismo cambia in Medea a seguito del suo innamoramento nei confronti di Giasone. Quest'amore fa scomparire in Medea la sua percezione della dimensione sacra: l'amore fisico sostituisce l'amore sacro. Medea, amando Giasone, è passata dall'erotismo sacro a quello dei corpi, attraverso il quale la continuità viene ricercata mediante la fusione carnale: «la passione si ripete senza posa», scrive Bataille, «se possiederai l'essere, questo tuo cuore formerà un cuore solo con quello dell'essere amato»²¹¹. Questo spostamento dal sacro alla sessualità è vissuto da Medea come un profondo travaglio personale, come infatti osserva il Centauro, Medea lo definisce una «catastrofe personale». La complessità di Medea emerge in tutto il suo fascino e profondità nell'opera di Pasolini, si offre così come un chiaro esempio di quanto il mito e la tragedia possono risultare lontani ma allo stesso tempo vicini a noi moderni.

²⁰⁸ Ivi p. 516.

²⁰⁹ G. Bataille, *L'Erotisme* (1957), tr. Adriana dell'Orto, *L'erotismo*, a cura di Paolo Caruso, Sugar, Milano 1962, p. 22.

²¹⁰ Andrea Rabbito, op. cit., p. 157.

²¹¹ G. Bataille, op. cit., p. 21.

CONCLUSIONI

George Steiner, offre una risposta esauriente in *La morte della tragedia* (1961) riguardo a quanto possa risultare attuale il mito e la tragedia: per noi occidentali, appartenenti a una civiltà fondata sul Vecchio e Nuovo Testamento, la concezione di vita greca non può che risultare lontana. Infatti anche il dramma di Giobbe²¹², con il suo incomprensibile dolore, risulta distante dalle sofferenze patite dagli eroi greci: per Giobbe Dio alla fine «ha volto in bene le tribolazioni inflitte al suo servo; ha ricompensato Giobbe delle sue sofferenze»²¹³. Questo non avviene invece nel mondo del mito e della tragedia greca; scrive Steiner: «la necessità è cieca, e incontrandola l'uomo resterà privo della vista, che ciò accada a Tebe o a Gaza. Questa affermazione è greca, e su di essa si fonda quella visione tragica della vita che è il principale contributo del pensiero greco alla nostra civiltà»²¹⁴. Giobbe non comprende il dolore che sta soffrendo, oscuro è per lui, come per tutta l'umanità, il disegno di Dio: ma alla fine il Signore compare dinnanzi a lui ed espone al suo servo «cose troppo meravigliose»²¹⁵ per essere comprese dalla mente umana, e raddoppia «quanto Giobbe aveva posseduto», benediciendo il suo futuro: «così possedette quattordicimila pecore e seimila cammelli [...] ebbe anche sette figli e tre figlie [...] dopo tutto questo visse ancora cento quarant'anni e [...] morì, vecchio e sazio di giorni»²¹⁶.

Nel mondo greco la volontà del destino e degli dei invece non trova quasi mai una conclusione rasserenante: «i conti degli uomini con gli dei non tornano»²¹⁷.

²¹² Giobbe (il significato del suo nome probabilmente è "osteggiato", che "soporta le avversità") è un patriarca idumeo e l'eroe del Libro di Giobbe, libro dei Ketuvim della Bibbia ebraica, classificato dai cristiani tra i libri sapienziali dell'Antico Testamento. Giobbe viene descritto come un uomo giusto, ricchissimo e felice, che viveva piamente la sua vita onorando Dio. Jahvè permette che Satana lo metta alla prova ma, nonostante i mali che lo travagliano per le prove che Satana gli fa subire, sopporterà con rassegnazione la perdita dei suoi beni, dei suoi sette figli e tre figlie che moriranno nel crollo della casa di uno di loro e anche le sofferenze dovute alla malattia che lo ha colpito. Inoltre egli sopporta i rimproveri di tre suoi amici, senza bestemmiare una sola volta il suo Dio. Dio gli spiegherà in seguito che non bisogna giudicare l'operato divino dal punto di vista umano. Infine lo ristabilirà in tutti i suoi averi raddoppiandoglieli e gli darà di nuovo sette figli e tre figlie.

²¹³ G. Steiner, *La morte la tragedia*, Milano 1999, p. 8.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Gb 42,3 in *La Sacra Bibbia*, a cura CEI e UELCI, San Paolo, Roma 2008, p. 757.

²¹⁶ Ivi, p. 758.

²¹⁷ G. Steiner, *La morte la tragedia*, op. cit., p. 9.

Tutto precipita in un incomprensibile caos, in una catastrofe a volte preannunciata alla quale l'uomo greco non può che chinare il capo e farsi trasportare da un'onda senza senso di violenza e giustizia. Così «Giobbe riacquista il doppio delle asine», mentre «Edipo non riacquista né la vista né il trono di Tebe»²¹⁸. È la profonda rivoluzione apportata da Cristo e della sua religione, che costituisce quello che Steiner definisce come la seconda grande mitologia dopo quella classica, frantumando quella struttura epistemologica che dona linfa vitale alla tragedia e la rende totalmente comprensibile e apprezzabile.

La catastrofe misteriosa, immotivata o eccessiva rispetto alla colpa di cui l'eroe si è macchiato non può più trovare ragione di esistere dinanzi alla Passione di Cristo: il sacrificio del Redentore non solo infatti ha lavato le colpe dell'umanità, ma ha, soprattutto, mostrato sia l'amore che Dio ha verso di noi, sia il mondo di pace e serenità che si prospetta a coloro che agiscono nel giusto.

La «terza grande mitologia»²¹⁹, ovvero il marxismo, contribuisce a rendere la tragedia ancora più lontana dal nostro modo di vedere, pensare e vivere la realtà: Marx e Engels ritengono che la necessità sia cieca solo quando non è conosciuta, e che quindi la ragione, la conoscenza, l'unione solidale tra gli uomini siano gli strumenti attraverso cui si esorcizzano e si scacciano i demoni della paura e delle credenze, e si pongono le basi per la creazione di una società giusta e libera da ingiustizie e violenze.

Ma a determinare la *morte della tragedia* va ad aggiungersi un altro cambiamento che ha scosso l'intera umanità, determinando una frattura epistemologica a partire dalla quale nasce il sapere moderno per lasciarsi alle spalle quello classico. Questo cambiamento è individuabile nel Seicento, e si impone a causa di un insieme di traumi che si succedettero nel periodo rinascimentale; tra i principali eventi traumatici vanno citati la scoperta dell'America, la rivoluzione copernicana e la nascita del nuovo sistema solare. Tali traumi fecero precipitare tutto il sistema di pensiero che fino ad allora aveva retto, tanto da fare avvertire a Cartesio, la necessaria esigenza di «buttare all'aria tutto quanto, per una volta nella vita, e ricominciare dalle fondamenta»²²⁰.

²¹⁸ Ivi, p. 12.

²¹⁹ Ivi, p. 280.

²²⁰ R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, Bari 1997, p. 27.

Nasce la modernità e con essa un nuovo episteme, che spazzano via il passato e la sua concezione dell'essere e della realtà. Copernico, Keplero e Galilei smontano definitivamente, come scrive Pirandello, non soltanto «la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce ne eravamo fatta»²²¹. Nel XVII secolo si perde per sempre, quell'«innocenza del mondo classico, e con essa la libertà della vita immaginativa»²²². Con l'ingresso della modernità tutto si sgretola e l'esistenza dell'uomo precipita in un disordine senza forma e senza anima. Nel caos della modernità regna il vuoto, l'insensato, l'«infinito silenzio»²²³, riprendendo le parole di Leopardi, che annulla ogni speranza, chiude lo spiraglio colto dall'uomo ellenico, e quel supporto individuato dal mondo ebraico e cristiano, per proiettare l'uomo moderno in uno stato di spaesamento, disagio e sconforto.

«Maledetto sia Copernico!»²²⁴ esclama Mattia Pascal; ed è un inveire motivato dal fatto che la rivoluzione, messa in atto dall'astronomo con la sua scoperta scientifica, ha fatto prendere coscienza all'uomo che tutte le sue costruzioni erano illusioni ed erano infondate. Quando si riteneva che il Mondo non girasse, l'uomo, «vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura è così altamente sentiva di sé e intanto si compiaceva della propria dignità»²²⁵; mentre al dover apprendere che la Terra, l'universo, e conseguentemente il nostro esistere, hanno una configurazione completamente diversa da quella ritenuta, noi uomini moderni ci siamo sentiti di colpo costretti ad accettare la «nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza» e a considerare: «storie di vermicelli ormai le nostre» chiosa Mattia Pascal.

Il Seicento funge, così come osserva Steiner, «da spartiacque nella storia della tragedia» ma anche, più in generale, nell'intero quadro della storia epistemologica.

Eppure la memoria di vicende arcaiche e lontanissime da noi, vedi Medea, non è sfumata del tutto. Questo è indicativo del fatto che il mito non è soltanto un residuo storico ma è qualcosa di più. Per Jung²²⁶ questa sopravvivenza non è

²²¹ L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano 2001, p. 218

²²² G. Steiner, *Morte della tragedia*, op. cit., p. 37.

²²³ G. Leopardi, *L'infinito* in G. Leopardi, *Poesie e Prose*, vol. I, Milano 1998, p. 49.

²²⁴ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Torino 1993, p. 8.

²²⁵ Ivi, p. 9.

²²⁶ Carl Gustav Jung (Kesswil, 26 luglio 1875 – Küsnacht, 6 giugno 1961) è stato uno psichiatra, psicoanalista e antropologo svizzero. La sua tecnica e teoria, di derivazione psicoanalitica, è

casuale. Se quel mondo straniero rappresentato nei miti e successivamente nelle tragedie riesce a perdurare nei secoli, resistendo all'imporsi di altre mitologie, questo significa che sono insite in essi delle «caratteristiche arcaiche» che non sono andate perdute: queste caratteristiche del nostro essere arcaico, infatti, spiega Jung, «si dimostrano tanto più conservatrici e tenaci quanto più sono antiche»²²⁷. Ma il mito persiste non solo perché in quanto più sono arcaiche le caratteristiche tanto più rimangono inamovibili, ma anche perché siamo noi a volerlo, siamo noi che avvertiamo la necessità di mantenere in vita la sua esistenza. Questa volontà di mantenere in vita quel mondo lontano, arcaico, violento e perturbante, ha, come si scrive Jung, un fine terapeutico.

Il fatto che il mito sia ripreso e raccontato più volte implica un'*anamnesi terapeutica* di contenuti che, per ragioni non decifrabili di primo acchito, non devono andare alla lunga perduti²²⁸

E la terapia consiste in questo: mantenere vivo il ricordo di ciò che eravamo. Attraverso il mito e la tragedia si intende infatti ascoltare la voce dell'estraneità al fine – anche - di non dimenticare il nostro essere passato. Come scrive Jung:

Tutto questo dovrebbe farci capire perché il mito [...] è stato conservato: [...] potrebbe possedere un'efficacia psicoterapeutica. Esso mantiene visibile, per l'individuo più evoluto, lo stadio precedente di inferiorità intellettuale e morale affinché non si dimentichi come era il passato [...]²²⁹

Ecco dunque il motivo principale per il quale non solo non viene cancellata, ma anzi viene continuamente rinnovata la memoria del mito; ed ecco il motivo per il quale ne siamo continuamente attratti, sebbene sorga in noi, una forma di timore. Fascinazione e timore: i due sentimenti viaggiano sempre in parallelo nell'ascolto, visione o lettura della gran parte delle vicende raccontate dal mito e rappresentate dalla tragedia. Noi siamo coinvolti emotivamente verso qualcosa che ci turba, e

chiamata "psicologia analitica" o "psicologia del profondo". Figura eclettica, influenzò inoltre arte e letteratura.

²²⁷ C. G. Jung, *Contributo allo studio psicologico della figura del Briccone*, in C. G. Jung, K. Kerényi, P. Radin, *Il Briccone divino*, Milano 2006, pp. 162-163.

²²⁸ Ivi, pp. 166-167.

²²⁹ Ivi, p. 169.

questo turbamento serve a mantenere viva la memoria della nostra estraneità, che solo in apparenza appartiene al nostro essere passato. Scrive Jung: «esteriormente siamo degli uomini civili», ma in realtà «nel nostro intimo siamo dei primitivi»²³⁰.

Medea, dunque, come tutti gli altri miti, oggettivizzano forze oscure che si celano in noi e ci offrono la possibilità di contemplarle; ed è proprio questo uno dei motivi principali per il quale la produzione del mondo del passato continua ad alimentare l'interesse nei loro confronti. *Processo a Medea: accusa, difesa e sentenza finale. Da Euripide ai giorni nostri.*

²³⁰ Ivi, p. 171.