

## Euripide



La biografia di Euripide si basa su una documentazione sufficientemente ampia, che risale all'età alessandrina (IV-II a.C.), ma nella quale è difficile distinguere i dati storicamente accertati da quelli che risentono della leggenda sulla vita del poeta elaborata subito dopo la sua morte. Il tragediografo nasce molto probabilmente intorno al **485 a.C.** Nella Vita, una biografia premessa alle sue opere in alcuni manoscritti, la sua data di nascita è fissata nell'anno della battaglia di Salamina (480 a.C.), ma probabilmente è solo un ingegnoso mezzo usato dai cronisti del tempo per trovare punti di coincidenza nella vita dei tre grandi tragici ateniesi: Eschilo, il più vecchio, aveva preso parte alla battaglia; Sofocle, diciassettenne, aveva guidato il coro dei giovani nel canto della vittoria; Euripide sarebbe nato proprio il giorno dello scontro. Secondo la stessa fonte, Euripide ricopre nella vita pubblica **cariche importanti**, accessibili solo a persone appartenenti a **famiglie di condizione elevata**. Da giovane sembra si sia dedicato a studi filosofici, e che sia stato discepolo e amico del filosofo **Socrate**. Nel 455 a.C. presenta la sua prima trilogia a un concorso drammatico: era consuetudine tra i Greci, infatti, assistere a delle competizioni tra autori di opere teatrali, al termine delle quali si eleggeva un vincitore che riceveva una corona di alloro, emblema di gloria artistica. Euripide dovrà aspettare, tuttavia, il **441 a.C.** per ottenere la sua **prima vittoria**; il suo **rapporto con il pubblico** ateniese, in effetti, sarà **sempre conflittuale**, tanto che, a quanto sappiamo, il tragediografo ha riportato nella sua vita poche vittorie in questi "agoni" (cinque, di cui una postuma). Euripide cerca di risvegliare la coscienza dei suoi concittadini dal torpore del conservatorismo ma non viene compreso; ne è testimonianza la satira che di lui fa Aristofane quando, nella commedia *Le rane*, mette in scena Eschilo che accusa il collega più giovane di avere rovinato la tragedia "vestendo di stracci il re", e rappresentando l'amore colpevole di alcune donne invece di quello fedele che ha modello ha a modello Penelope, la moglie di Ulisse. Nel 408 Euripide abbandona Atene e trova ospitalità presso il re Archelao a Pella, in Macedonia, dove muore intorno al 406 a.C. . Delle 92 opere che la Vita attribuisce al poeta a noi sono giunte 17 tragedie (tra cui *Medea*, *Alceste* e *Baccanti*) e un dramma satiresco.

**MESSAGGIO DI EURIPIDE:** Attraverso questa tragedia Euripide ci consegna un messaggio di **assoluto pessimismo**, che non riguarda, però, solo *Medea* (per la quale il tragediografo sembra anzi provare una forma di compassione, come mostrano i commenti del coro e come emerge per contrasto con il personaggio negativo di Giasone), bensì la totalità del **genere umano**. *Medea* ha mantenuto la propria personalità di sapiente e maga, una **forte identità femminile** che non era accettata dalle convenzioni e dai costumi di Corinto, il mondo in cui Giasone l'ha condotta; questo ha scatenato il sospetto e il disprezzo da parte della comunità. Euripide, con un forte riferimento all'Atene a lui contemporanea, sembra dire che **chiunque non accetti di uniformarsi alle convenzioni culturali** e ai modelli dominanti è condannato alla **solitudine** e all'**esilio spirituale**. Da

questa sopraffazione, però, può nascere una reazione spaventosa, disumana, perché la personalità individuale non può essere soffocata. Chiaro è inoltre il riferimento che l'autore fa nella tragedia alla difficile **condizione femminile** nel mondo greco: nel personaggio di Medea, infatti, è rintracciabile anche una forte critica al ruolo subalterno affidato alla donna nella società dell'epoca.



“Medea è il dramma della donna abbandonata ed in preda al desiderio di vendetta: vendetta che è mostruosa, poiché, dopo aver fatto perire la giovane principessa che ha preso il suo posto, Medea finisce con lo sgozzare i propri figli. Certo, è barbara; è una maga; ma è un'asprezza particolare la sua, un misto di astuzia e di violenza, che va ben oltre queste spiegazioni. E' una Clitennestra che ascolta il cuore, che soffre, che vuole, che è debole, e che poi si lascia vincere. E' la passione.” **J. De Romilly**

## *Medea*

La tragedia, messa in scena da Euripide nel **431 a.C.**, si svolge a Corinto, dove Medea è arrivata con Giasone e i loro due figli; per la comprensione degli avvenimenti, tuttavia, è necessario conoscere le vicende svoltesi in precedenza e legate al mito della spedizione degli **Argonauti**. Pelia, il re di Iolco in Tessaglia, temendo che il nipote Giasone possa sottrargli il regno che lui stesso ha usurpato al fratello Esone, lo invia nella Colchide a conquistare il **vello d'oro**, sperando che muoia nel tentativo. Per questa impresa viene costruita per la prima volta una nave capace di attraversare il mare profondo e non solo di navigare lungo la costa: il nome della nave è Argo, e per questo Giasone e i compagni che partono con lui vengono chiamati “Argonauti”. Arrivati nella Colchide, terra del re Eete, gli Argonauti trovano il vello d'oro appeso a un albero in un bosco sacro a Marte e custodito da un drago. Giasone riesce a impossessarsene con l'aiuto di **Medea**, figlia di Eete, che si era innamorata di lui: grazie ai suoi poteri magici la fanciulla riesce ad addormentare il drago. Rubato il vello, Giasone e i compagni si danno alla fuga e il giovane porta con sé Medea come sposa. Una variante del mito racconta che Medea, per ostacolare l'inseguimento del padre, uccide il fratello e ne disperde le membra a una a una, in modo che il re rallentati per raccogliere i resti del figlio. Nel

mentre, a Iolco, Pelia ha ucciso i genitori di Giasone; quando il giovane arriva in città con il vello d'oro e scopre l'omicidio vuole vendicarsi. A questo pensa ancora Medea, che convince le figlie di Pelia a bollire il padre in un calderone di acqua bollente, facendogli credere che si tratti di un incantesimo per ringiovanire. Giasone, consumata la sua vendetta, lascia Iolco al cugino Acasto e cerca per sé un regno più grandi. Dopo alcune peripezie egli giunge con Medea nella città di **Corinto**. E' a questo punto che la tragedia di Euripide, come detto, ha inizio. **Giasone decide di sposare Glauce**, figlia del re della città, Creonte, il quale a sua volta pretende che Medea e i suoi due figli siano esiliati: Creonte e gran parte del popolo di Corinto, infatti, temono la presunta malvagità della donna, barbara e maga. Giasone accetta, ma quando Medea apprende delle nuove nozze e della propria condanna, si dispera e comincia a concepire una **terribile vendetta**. Con la scusa di terminare i preparativi per il viaggio d'esilio, ottiene dal re Creonte di restare a Corinto ancora un giorno, quello delle nozze di Glauce. Medea convince poi Giasone di avere accettato la situazione, dimostrandosi ragionevole e conciliante. Solo la vecchia nutrice, che la conosce a fondo e che l'ha seguita dalla Colchide, teme che sia pronta a compiere atti terribili; lo stesso, del resto, sospetta il coro, composto dalle donne di Corinto, che hanno mostrato, tuttavia, di comprendere la disperazione della moglie tradita. Medea, attraverso i figli, manda a Glauce, come dono di nozze, uno splendido **diadema** e un **peplo** finissimo, su cui ha riversato incantesimi di morte. Non appena la ragazza si adorna con i doni, si sente avvelenare il sangue e un fuoco che non si spegne la avvolge. In questo fuoco viene bruciato anche Creonte, che tenta invano di salvare la figlia. Ma la vendetta di Medea non si è ancora conclusa: facendo violenza al proprio istinto materno la donna, per punire l'amato, **uccide i figli** suoi e di Giasone, allontanandosi poi su un carro trainato da cavalli alati inviatole dal Sole, padre di suo padre.

**MEDEA: STRANIERA E DONNA:** Di fronte al coro delle donne di Corinto, che hanno mostrato compassione nei suoi confronti, Medea descrive la sua infelice sorte presentandosi come una donna abbandonata in un paese che non è suo. In quanto **straniera** le è **mancata la comprensione** dei governanti di Corinto, che l'hanno condannata all'esilio sebbene non avesse colpe e avesse cercato di adeguarsi ai costumi della città. In quanto **donna**, tra gli esseri tutti dotati di anima e di ragione, rappresenta la **razza più sventurata**, perché non è padrona di sé e deve essere sempre sottomessa a qualcuno, padre o marito. E se le donne di Corinto possono mitigare la pesantezza del giogo coniugale con l'affetto dei familiari, Medea non può nemmeno questo, perché è **sola e senza patria**: anche lo sposo che lei aveva aiutato con la sua sapienza e la sua magia, ora sembra avere orrore delle qualità per cui si era innamorato di lei e l'aveva portata via con sé. La donna, tuttavia, è consapevole che proprio la sua fragilità può scatenare in lei una furia incontrollabile, placabile solo con una **terribile vendetta**. Medea, dunque, è presente nella tragedia come un personaggio dalla forte personalità che, sebbene umiliato, è determinato a non subire passivamente i torti ma a reagire.

**LA LUCIDITA' DELLA MENTE, L'ESITAZIONE DEL CUORE:** Medea si dimostra **lucida** e consapevole delle proprie scelte nel momento in cui per ingannare Giasone è capace di **apparire ragionevole e accondiscendente**: nel parlare con il marito ritira tutte le accuse, riconosce le sue buone ragioni (perché agisco come una pazza e mi sdegno con chi prende sagge decisioni e mi metto contro i signori di questo paese e contro mio marito, che provvede per noi nel modo più utile, sposando la figlia del sovrano e generando fratelli per i nostri figli?) e loda le sue

nuove nozze. Anzi, **contraddicendo** le dolenti **affermazioni fatte alle donne corinzie** sulla difficile e ingiusta condizione femminile, riconosce per sé, con una sottile ironia, quei difetti che tradizionalmente sono attribuiti alle donne (Ma siamo quelle che siamo: donne; e non voglio dire male, né tu devi eguagliarmi nel male, né contrapporre stoltezza a stoltezza). A tradire la sua **esitazione** e il suo tormento interiore sono solo alcune **lacrime**, che anche il marito, dimostrandosi insensibile e chiuso nel proprio sordo egoismo, non può non notare, ma di cui non comprende il significato. Alla fine della tragedia, però, prevalgono l'amore tradito e l'orgoglio ferito: Medea compie la propria vendetta, uccide Glauce e punisce Giasone uccidendo i loro figli (Comunque devono morire: e poiché è necessario, io li ucciderò, io che li ho generati!).

### *Il mito di Medea prima di Euripide*

Senza dubbio, la figura di Medea si è venuta fissando nella storia della letteratura e della cultura occidentale sulla base della caratterizzazione conferitale dalla tragedia di Euripide. Tuttavia, la sua presenza, con i racconti mitici che vi si legano (tanto la sequenza della conquista del vello d'oro, quanto quella di Corinto), è attestata sin dai primordi della letteratura greca, né potrebbe essere diversamente, se si considerano i significati archetipi a cui tali racconti riconducono. Medea, infatti, è in rapporto con la saga degli Argonauti, quindi con la conquista del mare da parte dell'uomo, a sua volta legata e finalizzata a quella del mitico vello d'oro, avventura nella quale la funzione della protagonista è quella di usare la propria **metis** per aiutare Giasone a portare a termine l'impresa, tanto da apparire come depositaria di una sapienza divina necessaria all'uomo per dominare uno degli elementi della natura: il mare. Cantata ella stessa come divinità, nel suo fuggire tra gli uomini per recare loro il suo sostegno all'impresa, Medea potrebbe essere accostata, sul piano emblematico, a ciò che rappresenta Prometeo nella conquista di un altro elemento: il fuoco. Entrambe queste figure mitologiche recano nel loro stesso nome il richiamo a quella sapienza divina di cui l'uomo s'impadronisce nella conquista del mare come in quella del fuoco; entrambe peraltro ricordano, nella vicenda tragica che le vede protagoniste, pur in modo così profondamente diverso, il senso di oltranza, di **ùbris**, che, nella visione greca, si accompagna indissolubilmente a tali conquiste umane.

### *L'epos e la lirica*

Già i poemi omerici contengono riferimenti che testimoniano la diffusione antichissima dei racconti mitici sugli Argonauti e sulla figura di Medea. La sua presenza nella **Teogonia** di Esiodo attesta come ella fosse considerata una divinità, legata a genealogie titaniche: Iperione, padre di Helios, e Oceano, padre di Idyia. La madre, a sua volta, già nel nome ("colei che sa"), si configura come depositaria della sapienza divina, peraltro insita nell'etimo di Medea (**médomai** = "colei che escogita", vale a dire "che sa trovare rimedi"), la cui figura si profila dunque come quella di una dea-maga affine a Circe, alla quale, non a caso, è imparentata in quanto discendente del Sole. La testimonianza più rilevante ed estesa dell'età arcaica è quella della IV **Pitica** di Pindaro che presenta un lungo excursus sul mito di Medea e Giasone, descrivendo la protagonista femminile come la maga che, con le sue arti, affianca e sostiene il capo della spedizione degli Argonauti nel corso della sua impresa: prima indicandogli il mezzo per aggrogare i buoi che emettono fuoco, con i quali arare un terreno scavando solchi profondi due braccia poi fornendogli le arti per vincere l'enorme e mostruoso drago che custodisce il vello d'oro, senza dimenticare che anche durante la traversata la sapienza di Medea si rivela decisiva, come conferma il fatto che sarà lei, tra l'altro, a

suggerire agli Argonauti di trasportare a braccia la nave attraverso il deserto libico. La figura di Medea appare dunque circondata di quell'aura divina che è in relazione con la sua *mētis*, la quale non si limita a svolgere una funzione meramente strumentale di sostegno costante alla spedizione, ma manifesta la maestà iperumana della protagonista, la sua origine divina. Così, quando ella profetizza che i discendenti di Eufemo (uno degli Argonauti) colonizzeranno la terra di Libia, gli eroi rimangono ammutoliti, non tanto per la gravità della predizione, quanto perché nel tono di Medea, nella sapienza profetica che le sue parole manifestano, vi è l'epifania della sua divinità. In tal modo, il suo aggregarsi alla spedizione non costituisce solo- come avverrà in Apollonio Rodio- la fuga dalla patria di una donna innamorata che vuole condividere con l'eroe amato i rischi e il futuro destino, ma esprime la partecipazione dell'elemento divino all'impresa più ardita dell'uomo: la conquista del mare. Pur tuttavia, nel racconto di Pindaro è contenuto *in nuce* anche l'aspetto di Medea che successivamente avrà maggiore sviluppo, la follia d'amore, in quanto la sua *mētis* è vinta da un'altra più forte e potente, quella di Afrodite, che costituisce la causa efficiente dell'intera vicenda. Medea aiuta Giasone perché s'innamora di lui a causa di un incantesimo che la stessa Afrodite insegna all'eroe, ed è proprio da questo spunto che si svilupperà il carattere della Medea di Euripide e di Apollonio: la dea-maga, spogliandosi della sua aura sapienziale, diviene la donna vittima di Afrodite, accesa da una fiamma d'amore che non riesce a dominare e che la trascinerà in tutti i suoi passi, dall'abbandono della casa paterna sino al tragico epilogo della vicenda. Com'è stato osservato, da quel momento Medea sarà sempre esule (dalla Colchide, da Iolco, da Corinto, da Atene), vivendo un continuo peregrinare che può essere letto come allontanamento dal mondo divino a cui appartiene per nascita, ma dal quale la strappa amore, così da restare vittima di una divinità più potente che, da dea qual era, la rende donna.

### *Gli elementi magico-rituali*

La *μητις* di Medea trova una delle sue manifestazioni più evidenti nell'ambito *magico-rituale*. In Ferecide e Simonide si legge che è lei a ringiovanire Giasone, cuocendolo: un intervento che probabilmente si rende necessario dopo che lo stesso Giasone, in questa versione del mito, è stato mutilato dal drago. Nei *Nóstoi*, un poema epico del VII secolo, si parla invece del ringiovanimento di Esone. Infine, Medea si serve di questo potere anche per ingannare le figlie di Pelia, inducendole a uccidere il padre – secondo una versione nota sia a Pindaro che a Euripide – nella speranza di restituirgli la giovinezza. Tutti questi episodi legano la figura della protagonista ai riti di palingenesi e ai culti iniziatici di morte e resurrezione che hanno il loro archetipo in Dionisio fatto a pezzi dai Titani e resuscitato dal padre Zeus. È probabile che, in un primo tempo, anche l'uccisione di Absirto rientrasse in quest'ambito rituale, ma la versione di Apollonio, che nel contesto di una cultura razionalistica non riconosce più queste radici religiose del racconto, spiegando il gesto di Medea che fa a pezzi il fratello con lo scopo di ritardare l'inseguimento del padre, è tanto raccapricciante quanto poco credibile.

## *Il destino dei figli*

È probabile che anche l'infanticidio abbia origine nei rituali di palingenesi ai quali si è accennato. Eumelo, autore dei *Korintiakà*, di cui ci sono pervenuti frammenti e testimonianze indirette attraverso gli scolii ad Apollonio, riferisce una versione del mito secondo la quale Medea, a Corinto, "nasce" i figli neonati nel tempio di Era per ottenere da quella dea l'immortalità, ma rimase delusa in quella speranza e i suoi bambini perirono (probabilmente, "nascondere" sta qui per "seppellire vivi"). Si tratta, peraltro, dell'unica testimonianza certa, prima di Euripide, sulle responsabilità di Medea per la morte dei figli (anche se, in questo caso, si deve parlare di omicidio preterintenzionale). Tutte le altre versioni del mito (Creofilo, Pausania, Parmenisco), in cui i bambini di Medea muoiono, attribuiscono invece la responsabilità dell'omicidio ai corinzi. È nota la tesi – ripresa di recente dalla scrittrice Christa Wolf – secondo cui Euripide avrebbe attribuito l'uccisione dei fanciulli a Medea su suggerimento dei cittadini di Corinto, per scagionare i loro antenati. In ogni caso, l'infanticidio, per quanto ripugnante, è divenuto elemento fondamentale della figura di Medea, espressione della sua follia d'amore che si trasforma in odio terribile, fino a indurla al gesto estremo di vendetta, ma in esso risulta ormai inesorabilmente perduto il senso di una più antica tradizione che lo legava a riti sacrificali di palingenesi e di conquista dell'immortalità.

## *MEDEA DI SENECA*

Nella produzione di *coturnatae* di Seneca il personaggio di Medea risulta sicuramente tra i più compiuti e carichi di vera *vis tragica*. Nella vicenda dell'eroina euripidea trovano facile applicazione quelle che sono le peculiarità del teatro tragico senecano rispetto al grande modello antico: in primo luogo, il gusto dell'orrido e del macabro, che raggiunge l'apice nel gesto dell'infanticidio; un gusto, tuttavia, che non va visto come fine a se stesso, bensì come esteriorizzazione delle forze caotiche, "demoniche" presenti nel consesso sociale di cui l'uomo fa parte e che prorompono ed esplodono nella misura in cui la *ratio* non prevalga tanto nell'intimo dell'individuo, quanto nel tessuto socio-politico. Pertanto, la vera e più profonda peculiarità del teatro tragico senecano, che trova nella figura di Medea la possibilità di sostanzarsi perfettamente, sta proprio in questo contrasto tra *furor* e *mens bona* che s'instaura all'interno del personaggio e che poi, nel prevalere del *furor*, dà luogo alla catastrofe tragica. Questa interiorizzazione del contrasto tragico, che sostituisce i grandi temi dell'*ἀμυχανία* □ dell'eroe greco nei confronti di una divinità o di un fato che lo trascende, rende evidente il motivo per il quale sia proprio il modello euripideo quello a cui Seneca può guardare più facilmente: in esso, infatti, è possibile rinvenire i prodromi dell'interpretazione del tragico del poeta latino. Profonde sono, in tal senso, le analogie di Medea con un altro personaggio femminile che Seneca trae da Euripide, Fedra, in quanto le due figure sono accomunate dalla vana lotta interiore contro una passione d'amore travolgente, che si converte in odio e produce morte. Il carattere barbarico di questi personaggi, che nel poeta e nel pubblico greco poteva ancora avere, in qualche modo, una connotazione etnica, diviene a questo punto ulteriore emblema di una condizione spirituale.

## IL FUROR DI MEDEA

Ferme restando le affinità tra i due personaggi, il *furor* di *Medea* differisce tuttavia da quello di Fedra almeno sotto due aspetti. A proposito di *Medea* va innanzitutto osservato che, sin dalla prima apparizione della protagonista, il *furor* ha già vinto la sua battaglia sulla *mens bona*. Pertanto, se in *Fedra* è ancora rappresentato il contrasto, l'agone interiore, pur in uno spirito infiacchito e dominato dalla fiamma d'amore, *Medea* invece è già invasata, preda di un furore che proietta ombre fosche e inquietanti sulla scena, presagio certo di indicibili delitti. Fondamentale per apprezzare i tratti originali della rielaborazione senecana è dunque il monologo della protagonista nella prima scena (vv. 1-55). *Euripide* aveva dato inizio alla tragedia presentando la nutrice che rievocava, attraverso la formula di tre ottativi irrealizzabili, l'antefatto della saga del vello, inizio delle sciagure della sua padrona, cosicché *Medea* appariva, in primo luogo, vittima dell'avverso destino che l'aveva travolta, trascinata da una condizione primitiva di felicità e di innocenza al nuovo stato in cui si era venuta a trovare. *Seneca*, invece, introduce direttamente la protagonista, che, in preda al *furor*, chiama a raccolta le divinità degli Inferi e tutte le forze oscure, titaniche, demoniche, per chiedere loro aiuto e sostegno nei suoi folli propositi di vendetta e di delitto. Le immagini con cui evoca le *furie vendicatrici e gli dèi Mani* nella sua preghiera blasfema sono di una forza e di un orrore che, mai come in questo caso, si dimostrano lontanissimi dal puro effetto retorico di cui *Seneca* è stato spesso accusato:

<<Ora venitemi vicino, dee vendicatrici dei delitti, con i capelli insudiciati dai serpenti che si attorcono, voi che tenete stretta con le mani insanguinate la nera fiaccola, venitemi vicino, come un tempo vi drizzaste orride nel talamo nuziale...>>

Il *furor* ha già preso possesso dello spirito di *Medea* e – parafrasando l'immagine di un poeta moderno – pianta trionfante, nella mente sconfitta dalla donna, il vessillo del delitto, che a sua volta, nelle ultime parole pronunciate nel prologo, appare come il necessario esito dell'altro delitto, quello su cui *Medea* aveva fondato la propria unione con *Giasone*, la propria famiglia, la propria *domus*:

<<*Rumpe iam segnes moras: / quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*>> .

(<<Rompi ormai i vani indugi: la casa che fu conquistata con il delitto, con il delitto dev'essere abbandonata>>).

Il secondo aspetto sostanziale per il quale il *furor* di *Medea* differisce da quello di *Fedra* è costituito dal fatto che quest'ultima è l'unica vera eroina tragica della vicenda e a lei si contrappone *Ippolito*, emblema della *mens bona*, al punto da assumere, in certe tirate del dramma, i tratti e il linguaggio del saggio stoico.

*Medea*, a sua volta, è sì personaggio demonico (in qualche modo anche nella connotazione genealogica del termine), ma il suo *furor* s'intreccia con quello degli altri personaggi e i delitti che compie sono anche l'effetto dello *scelus* altrui: in primo luogo di *Giasone*, in riferimento al quale va detto che se pure egli appare, sotto certi aspetti, l'espressione della razionalità che domina la pura passionalità, è altresì vero che la tragedia portata a compimento da *Medea* deriva proprio dalla sua ὕβρις □primordiale. Come nota *Laura Sguardi* (in *Euripide e Lisia*, 2000), <<il viaggio della nave *Argo* alla volta della *Colchide* si configura come un grave *nefas* che ha portato caotica unione di

mondi separati (“*bene dissaepi foedera mundi / trait in unum Thessala pinus / iussitque pati verbera pontum*”, vv. 335-7)>>. In ogni caso, non sfuggirà nella lettura del prologo, come Medea invochi, tra le prime divinità, colei che insegnò a Tifi come governare la nave (alludendo a Minerva e alla nave Argo) e il crudele dominatore del mare profondo (<<...*quaeque domituram freta / Tiphyn novam frenare docuisti ratem, / et tu, profundi saeve dominator maris*...>>. In tal modo è evocata la ὕβρις □ di Giasone: contro di lui e contro quel delitto, ma anche come esito circolare di esso, Medea invoca le stesse forze titaniche e oscure che lo hanno aiutato nell’impresa.

Il furor caratterizza pure il re Creonte, tanto che □ di Giasone è l’origine remota del delitto di Medea, il furor del re di Tebe ne costituisce la causa immediata. A differenza del personaggio euripideo, incerto tra l’interesse personale e della sua famiglia e la compassione verso Medea (che peraltro gli risulterà fatale), questo Creonte è il tipico tiranno senecano, incapace di temperare il proprio potere per impedire che si trasformi in puro arbitrio (*impotens sceptro*). È lui – dice Medea – che con un colpo solo del suo potere dissolve un legame profondamente ancorato al fondamento di una prole comune, privando la madre dei propri figli:

<<*Culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens / coniugia solvit quique genetricem abstrahit / nati set arto pignore astrictam fidem / dirimit*...>> (vv. 143 ss.).

(<<La colpa è tutta di Creonte, che senza conoscere freni a causa dello scettro regale scioglie i matrimoni e strappa la madre ai figli e rompe la fede nuziale annodata da un così stretto pegno d’amore>>).

## *L’infanticidio come negazione della maternità*

Il movente dell’assassinio dei figli costituisce una delle questioni più scottanti di tutta la storia della fortuna di *Medea*. Nel saggio intitolato *Il destino dei figli di Giasone*, riedito in *Medea nella letteratura e nell’arte*, Gianni Guastella sottolinea il differente movente psicologico che spinge all’infanticidio la *Medea* di *Seneca* rispetto a quella di *Euripide*. Si tratta di un movente più diretto e, in qualche modo, più comprensibile, che s’inquadra nel diverso *status* derivante ai figli nel diritto romano a seguito del *repudium* (il divorzio come atto unilaterale del marito).

La tragedia senecana si apre senza che nessuna possibilità si prospetti per *Medea* di restare con *Giasone*, in quanto il *repudium* è già avvenuto e ad esso si aggiunge il bando di Creonte; questi, a sua volta, decretando l’esilio di *Medea*, si configura come il vero artefice del divorzio, dissolvendo, con un solo cenno della sua potenza, un legame profondamente ancorato all’esistenza di una prole comune. I versi sopra riportati sono fondamentali per comprendere la questione, nella misura in cui si tenga conto che la saldezza del connubio – nient’affatto basata, come in *Euripide*, sulla *fides*, bensì un vincolo dei figli – viene dissolta nell’atto del *repudium*, con il quale, però, anche i figli lasciano la madre, per entrare nella casa della matrigna; anzi, è proprio per loro che Giasone dice di aver operato la sua scelta. <<Se i figli vengono staccati dalla madre e ricondotti alla sfera della stirpe paterna, il divorzio distrugge anche quella funzione connettiva che essi avevano ancora nelle parole della Medea innamorata di Ovidio>> (Guastella, op. cit.). Il destino dei figli è dunque strettamente ancorato a quello del padre: assicurando se stesso e la sua posizione attraverso il matrimonio con la figlia del re, *Giasone* assicura anche la condizione dei propri bambini, mentre

**Medea**, privata della sua unione con il marito a causa del *repudium*, perde, nel contempo, anche la propria condizione di maternità.

A partire da questi presupposti, si può comprendere il vero movente che spinge all'infanticidio la **Medea** senecana: se i figli non vivranno per lei, se, dopo il *repudium*, non l'accompagneranno in esilio, ma condivideranno la nuova condizione e la nuova casa del padre, se dovranno vivere per lui, ebbene, che non vivano! L'idea prende corpo nel concitato colloquio con **Giasone**, di seguito ampiamente riportato, nella prima parte del quale **Medea** rinfaccia all'amante tutto ciò che ha fatto per lui e che ora, dopo essere stata ripudiata, le si rivolge contro. Quale terra la potrà mai accogliere? Forse la sua patria, donde è fuggita per **Giasone**, aiutando a trafugare il vello e uccidendo perfino il proprio fratello? O la terra di **Iolco**, dove ha indotto le figlie di Pelia a fare a pezzi il proprio padre, con l'ingannevole promessa di resuscitarlo? Questa donna, ormai destinata all'esilio e ripudiata dall'uomo per il quale ha messo in gioco la sua intera esistenza, da una parte sa essere supplice, nell'estremo tentativo di non perdere **Giasone** e la propria prole, ma dall'altra conserva un'indomita fierezza, affermando di poter ancora tutti sfidare e tutto osare (<<*Fortuna semper omnis infra me stetit*>>). L'elemento chiave del dialogo è comunque rappresentato dalla privazione della maternità: se i figli non saranno con lei nell'esilio, se dovranno condividere la nuova casa del loro padre ed essere fratelli dei futuri figli di **Giasone** e **Creusa**, allora non esistono più per lei. Quando **Giasone** la invita a "sacrificarsi" per il bene della loro prole comune, ella prorompe in un'esclamazione che vuole essere l'estremo, disperato tentativo di annullare in sé la maternità:

<<*Abdico eiuro abnuo*>>.

Da questo rapporto tra il *repudium* e il destino dei figli nasce quindi la decisione di tentare il delitto estremo, con cui una donna nega il suo stesso istinto naturale di madre. **Medea**, che tutto ha tentato per indurre **Giasone** a rimanere con lei, chiede almeno che i figli la seguano in esilio, ma l'uomo le risponde che è proprio per assicurare loro un futuro regale che ha deciso le nuove nozze: i bambini sono tutto ciò che gli rimane, l'unica consolazione della sua stanca esistenza. In realtà, sarà proprio quest'ammissione a perderli: ora **Medea** sa qual è il punto debole di **Giasone**, sa come vendicarsi di lui:

<<*Sic natos amat? / Bene est, tenetur, vulneri patuit locus*>>. (v. 549 s.).

(<<A tal punto ama i suoi figli? Sta bene, lo tengo in pugno; si è aperto uno spazio adatto a una ferita>>).

Così prende forma l'agghiacciante proposito con cui **Medea** rinnega e rimuove fino all'estremo la sua condizione di madre, del resto già perduta dopo il *repudium*. Più tardi, a delitto compiuto, confermerà questa sua negazione della maternità, spingendosi a dichiarare che, se scoprisse di essere incinta, ne cancellerebbe la traccia finanche all'interno delle sue stesse viscere:

<<*In matre si quod pignus etiamnunc latet, / scrutabor ense viscera et ferro extraham*>> (v. 1011 s.).

Conclude **Guastella** (op. cit.): <<Con la morte dei figli [...] il *pater* resta sconfitto e solo. La *mater* invece è come scomparsa: cancellata anche lei da un delitto che ha portato alle estreme conseguenze ciò che il divorzio aveva già di fatto determinato. Gli stessi corpi dei figli, che dopo il delitto la

Medea di Euripide portava con sé, per piangerli e seppellirli, vengono ora lasciati al loro padre. La Medea di Seneca non porta al suo cielo vuoto nessuna traccia di quella *mater* che Giasone non ha avuto scrupolo di abbandonare>>>.

## CONFRONTO TRA LA MEDEA DI EURIPIDE E LA TRAGEDIA DI SENECA

La tragedia di Seneca è divisa in cinque atti, ha un prologo che si pone "sull'orlo del precipizio dell'azione", perchè "in Seneca più che un intreccio di eventi e scontro di passioni, generate non dai fatti o dall' azione, ma al contrario generanti fatti e azioni".

Medea entra in scena già in preda al furor e il Coro esprime quello che Biondi definisce una "voce fuoricampo", "una meditazione filosofica o morale che spesso accompagna e commenta l'azione che si sta svolgendo sulla scena".Il dialogo poi con le sticomitie, i monologhi e le rhéseis è considerato tradizionalmente la parte debole del dramma, infatti il personaggio si esprime soprattutto nei cantica, dove "varcando la soglia dell'equilibrio psichico, varca pure la soglia del metro dialogato per entrare nel codice del metro lirico".In Medea, come negli altri personaggi tragici di Seneca, il dramma nasce dallo scontro di furor e virtus: la maga si configura come il rovesciamento del "sapiens stoico", perchè in lei non c'è la vittoria del logos (razionalità) attraverso l'esercito della virtus ma la vittoria del furor e degli adfectus, in particolare dell'ira.

Ma questa "tragoedia rethorica" a che pubblico era destinata? A lungo si è discusso sul problema: secondo alcuni era riservata alla scena, secondo altri alle "recitationes", anche se ora si pensa che fosse rappresentata in teatri privati, secondo la prassi diffusa in età neroniana.

Oltre ad essere "rethorica" questo tipo di tragedia si configura anche come "ethocentrica", come accade nella antropocentrica tragedia greca, ma si gioca sullo scontro morale tra passioni e razionalità, tra bene e male.

All'inizio del dramma senecano non ci troviamo di fronte ad un prologo vero e proprio, ma appare subito Medea, che recita versi "dall'andamento cletico-innologico", in cui invoca gli dei inferi. Le risponde il Coro con una invocazione agli dei superiori, a protezione del matrimonio della figlia del re Creonte con Giasone.Si tratta formalmente di un epitalamio ben augurante. Infatti il Coro della tragedia latina, a differenza di quello dell'opera di Euripide, non si schiera dalla parte della protagonista, mane biasima il comportamento dettato dal furor. Medea ci appare quindi fin dalle prime battute come un personaggio infernale,"nero", aborrito da tutti, con forti legami con il mondo della stregoneria che richiama il modello ovidino, in precedenza citato.

"La Medea senecana si configura rispetto a quella greca come un a tragedia teologica (la tragedia comincia e finisce con un riferimento agli dei: "Di coniugales...nullo esse deos": l'azione e la psicologia di Medea sono antifrastiche a quelle del sapiens verso i valori, coniugando, con accenti quasi eschilei, il discorso etico (il caos morale di Medea) con quello cosmico (il caos prodotto dal nefas argonautico)". Se Medea appare come "maturata nel male", è anche vero che Giasone è un "novello Enea", innocente, che giustamente cerca di abbandonare Medea. Tuttavia anch'egli ha una colpa originaria: la sua spedizione alla ricerca del Vello d'oro ha violato i confini del mondo e l'ordine costituito per cui dovrà espiare ciò con la morte dei figli.

## CONFRONTO TRA LA MEDEA DI EURIPIDE E L'AIACE DI SOFOCLE

"I punti di contatto con la **Medea** riguardano l'acquisizione della consapevolezza (Ai. 306-324, Med. 34), il "giacere" senza mangiare (Ai. 323-324, Med.24), lamentarsi, l'attesa che il protagonista possa fare qualcosa di inconsulto (Ai. 326, Med. 37 sgg) e cfr. anche l'evocazione dell'immagine del toro in Ai. 322, Med. 188 (...). Fin dall'inizio **Euripide**, attraverso anche queste risorse, volle dare l'idea di un carattere forte di **Medea**. Senonchè fin dal primo episodio **Medea** si caratterizza per una progettualità che si proietta per tutta la tragedia e che non trova riscontro nel personaggio di **Aiace**: il quale già nel primo episodio ha deciso un atto per il quale non occorre nè astuzia nè il concorso di eventi favorevoli, e per questo conclude più rapidamente il suo percorso nella tragedia".

### MEDEA IN OVIDIO

Non essendoci pervenuta la sua unica **coturnata**, non sappiamo in che modo Ovidio abbia trattato in ambito tragico il mito di Medea, che invece ritroviamo in **Eroidi XII**, sotto forma di lettera inviata da Medea a Giasone. Certo, da essa non è possibile risalire pienamente all'opera perduta, anche perché la forma dell'elegia (profondamente diversa da quella drammatica) e la ricorrenza del motivo ispiratore dell'intera opera (l'amore come forza indomabile e rovinosa) influenzano senza dubbio la lettura del mito e del personaggio, mentre lo schema epistolare fa sì da incentrare l'attenzione, in modo ancora più esclusivo di quanto dovesse avvenire nella versione teatrale, sulla figura di Medea, sulla sua passione e sulla sua unilaterale lettura dei fatti. La lettera scritta a Giasone segue il momento in cui l'eroe ha celebrato le nuove nozze con Creusa, eppure la vendetta vi è accennata solo alla fine, sotto forma di oscura minaccia e come estrema soluzione. Tuttavia, la donna è ancora innamorata dell'uomo che l'ha tradita, per cui la Medea ovidiana è sicuramente più vicina alla fragile innamorata delineata da Apollonio. Si osservi l' **incipit**, in cui il poeta sostituisce i tre ottativi irrealizzabili pronunciati dalla nutrice nel prologo euripideo, con tre domande disperate, attraverso le quali la protagonista depreca il fatale incontro:

*"...cur umquam iuvenalibus acta lacertis / Phrixeam petiit Pelias arbor ovem? / Cur umquam Colchi Magnetida vidimus Argon / turbaque Phasiacam Graia bibistis aquam? / Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli / et decor et linguae gratia ficta tuae?"* (vv. 7-12)

Tutta la rievocazione delle passate vicende è fatta solo per ricordare all'ingrato, immemore amante i meriti da lei acquisiti ( *"est aliqua ingrato meritum exprobrare voluta"* ) e nell'impossibile ed estrema speranza di riconquistarlo. Il passato comune è proposto come nodo indissolubile; la dote nuziale di Medea è stata costituita dall'aiuto offerto a Giasone nella conquista del vello, nonché dalle imprese delittuose compiute per suo amore: come potrà egli restituire quella dote, così da poter compiere il suo **repudium**? Nel racconto si legge la presenza ancora vivida della fiamma d'amore che un giorno accese la sventura. La rievocazione, analitica e appassionata, va dall'arrivo di Giasone in Colchide all'innamoramento e alla conseguente decisione di votarsi completamente al sostegno dell'eroe nelle sue prove: l'aggiogamento dei tori spiranti fuoco, la vittoria sul drago custode del vello. La mano, inorridita, si ferma soltanto davanti al ricordo dell'uccisione

*"At non te fugiens sine me, germane, reliqui; / deficit hoc uno littera nostro loco"* (vv. 113-114).

Su tutto domina Amore, come forza invincibile e rovinosa, che guida fatalmente ogni passo, ogni scelta di Medea, dal momento stesso in cui, alla vista dell'eroe, la fiamma della passione s'impadronisce dell'infelice:

*“Tunc ego te vidi; tunc coepi scire qui esses; / illa fuit mentis prima ruina meae. / Et vidi et perii nec notis ignibus arsi” (vv. 31-33)*

Ed è ancora Amore a ispirare gli oscuri pensieri di una terribile vendetta, con cui la lettera si chiude:

*“Viderit ista deus, qui nunc mea pectora versat. / Nescio quid certe mens mea maius agit” (vv. 210-211).*

Questa raffigurazione dell'*eros* come dio che sconvolge il cuore, con cui l'elegia di Ovidio si colloca sulla scia di una tradizione che fa capo ad Antimaco, Ermesianatte, Filita, racchiude in sé tutta la parabola del mito di Medea, sottoponendola, dalle vicende in Colchide fino al tragico e orribile epilogo, a una forza che trascende e domina la volontà umana, privando la figura della protagonista di quella fiera affermazione della propria capacità di controllare a piacimento e piegare le vicende che invece ella conserva nel testo euripideo e in più di una rielaborazione successiva del mito.

## ***IL MITO DI MEDEA E GIASONE NEL 1600:***

**1693**M.A. CHARPENTIER:*Médée* (tragedia lirica sul libretto di Thomas Corneille; la maga è più umana e compare il personaggio di Oronte ,principe argivo, innamorato di Creusa, che aiuta Creonte nella guerra contro la Tessaglia , dopo l'assassinio di Pelia da parte di Medea).

**1694**H.B.Longepierre : *Médée* (correzione di certi eccessi di Corbeille e ritorno a Euripide e Seneca; in cinque atti, in versi alessandrini; viene eliminato l'episodio di Egeo, rendendo più drammatica la tensione della vicenda):

**1696**J.B.Rousseau *La Toison d'or* (strazio di Giasone diviso tra Medea e Ipsipile, che muore apprendendo la falsa notizia del decesso di Giasone).

## ***IL MITO DI MEDEA E GIASONE NEL 1700:***

**1755**G.E. Lessino:*Miss Sara Sampson* (opera in cinque atti).Può essere considerata la prima rivisitazione moderna del dramma antico.Medea si chiama ora Marwood, è un vedova , abbandonata da Mellefont (il Giasone del mito),da cui ha avuto una figlia. Il suo amante è ora innamorato di Sara Samsò (la Creusa del mito),con cui fugge. Siamo in pieno dramma borghese, piuttosto lontani dai temi antichi. **1761**Glover:*Medea* (dramma inglese in cui Medea accecata dalla passione uccide i figli e , rinsavita,confessa la sua colpa;Giasone scarica ogni colpa su Creonte,che viene ucciso dalla folla dei Corinzi,mentre cerca di catturare la straniera).Questa tragedia in versi,in cinque atti,ebbe una certa fortuna,tanto che venne anche tradotta in prosa e pubblicata in Francia.

**1786**F.M Klinger:**Medea in Korinth** (l'autore è uno dei rappresentanti dello Sturm und Drang, per cui Medea appare violenta e appassionata. Su consiglio della madre Ecate,uccide i figli e li seppellisce nel tempio di Pallade, mentre le Eumenidi catturano Creonte e Giasone e li gettano nell' Erebo).Vi sono riferimenti alle opere di Corneille e Charpentier.

**1790**F.M Klinger: **Medea auf dem Kaukasus** (Medea si pente dei suoi delitti,rinuncia alla magia e ai sacrifici umani voluti dai druidi del Caucaso. Medea salva con spergieri una vittima predestinata,Rossana, e diventa una semplice mortale che si suicida,cedendo al destino e alla Nemese).Per Klinger il dramma di Medea è quello di essere una donna della Colchide e di non riuscire ad adattarsi alla società greca.

### ***IL MITO DI MEDEA E GIASONE NEL 1800:***

**1854** E.LEGOUVE':**Médée** (amore materno frustato e mito di Medea come il "il più terribile capitolo della storia della seduzione").La messinscena di questa tragedia fu piuttosto tormentata.L'attrice Racheal,che in primo momento aveva accettato il ruolo di Medea,poi lo rifiutò e nel 1856 venne ricoperto con successo da Adelaide Ristori.

**1862**(circa) F.Mastriani:**Medea di Porta Medina** (opera pubblicata postuma nel 1915,ma presumibilmente composta intorno al 1862,di un celebre autore napoletano di romanzi di appendice della seconda metà dell'Ottocento,che si è ispirato ad un fatto di cronaca veramente accaduto).La protagonista è Coletta Esposito(Medea),che si innamora di Cipriano(Giasone),da cui ha una figlia di nome Cesarina,e fa la cambiatora di monete a Porta Medina.Quando scopre che l'amante sta per sposarsi,a sua insaputa,con Teresina(Creusa),si presenta in chiesa e getta ai piedi degli sposi il corpo esanime della bimba. Coletta verrà poi arrestata e decapitata.

### ***IL MITO DI MEDEA E GIASONE NEL 1900***

Il Novecento tende a dare talvolta una lettura in chiave antropologica del dramma euripideo,come emblema dello scontro tra popoli "barbari"e popoli "civilizzati":

**1900-1901**L.DUPLESI:**Moderne Médée** (opera teatrale in cui si affronta il difficile rapporto tra una donna francese,Maguelonne, e Karl Romberg,il marito tedesco,avvocato).Si tratta di un dramma a sfondo politico:il marito e la suocera rappresentano l'autoritarismo prussiano,mentre la moglie vorrebbe educare i figli secondo principi di stampo liberale.

**1925-1926**HANS HENNY JAHNN :**Medea**(Medea è una principessa il cui figlio è rivale in amore di Giasone per Creusa. Medea è raffigurata come una maga di colore).Si tratta di un atto unico che affronta per la prima volta il dramma di una donna di colore e dei suoi figli mulatti.

**1925-1931**H.R LENORMAND:**Asia**(la principessa indocinese deve lottare,in esilio,contro la xenofobia dei "civili"francesi. L'opera è una denuncia delle sopraffazioni del colonialismo verso le "culture primitive".Il dramma , in 3 atti e 10 quadri,non è più ambientato in Colchide ma nel regno di Sibangs, nell'Asia indocinese. Medea,che diventerà poi la principessa Katha Naham Moun,ucciderà i figli con un mango avvelenato ma non la sua rivale).

**1936** MAXWELL ANDERSON: **The Wingless Victory** (Vittoria senza ali). Medea, nelle vesti della malese Oparre, lotta contro il razzismo degli abitanti di Salem. Oggetto dell'odio razzistico è anche Nathaniel, che impersona un Giasone positivo, che si pente e torna da Oparre per poi lasciare l'America con i cadaveri dei figli e della moglie.

**1991** ALFONSO SASTRE: **Medea** (l'autore castigliano rivede il testo, che già aveva scritto e rappresentato nel 1958, su suggerimento della famosa attrice Aurora Bautista. Medea diviene allora una donna di colore e Giasone è un alto dirigente europeo, funzionario di una multinazionale, che in Africa ha conosciuto la sua futura moglie. Il dramma diventa una denuncia del razzismo e della xenofobia).

**1996** CHRISTA WOLF: **Medea. Voci**. (la scrittrice della Germania dell'est assolve Medea dall'accusa di infanticidio, ricorrendo ad antiche fonti, precedenti alla versione trasmessa da Euripide).

## ***IL MITO DI MEDEA E GIASONE NELLA PSICANALISI***

Il mito di Medea e Giasone ha affascinato anche gli psicanalisti, sia quelli di obbedienza freudiana che quelli di fede junghiana.

“**Paul Diel (1966)**, che segue una prospettiva junghiana, insiste nel banalizzare Giasone, eroe della mediocrità.

**Simone Bècache (1982)** si sofferma, invece, sulla “rimozione”: enumera i differenti assassini, che sono di fatto assassini di padre, quello di Apsirto, destinato a “straziare suo padre”, quello di Pelia e quello di Creonte, padre di Creusa.

**Marie- José Battaille (1988)** definisce “il complesso di Medea” come fondato sull'ossessione di una madre che teme di ferire suo figlio con un coltello. Così la donna trasferisce un sentimento di gelosia o di risentimento contro l'uomo (padre o marito), su un oggetto equivalente, su cui essa può esercitare il suo potere, il bambino, il figlio.”

## ***IL MITO DI MEDEA E GIASONE NELL'ARTE***

### **IL MITO DI MEDEA E GIASONE NELL'ARTE ANTICA**

**Olpe di bucchero a rilievo di fabbrica cerretana della fine del VII secolo a.C.** (Roma, Museo di Villa Giulia) : è raffigurata la spedizione degli Argonauti a Lemno, con Medea.

**Cratere apulo del Pittore di Gravina della fine del V secolo a.C.** (Taranto, Museo Nazionale) : scena degli Argonauti a Lemno.

**Dipinto murale del IV stile proveniente da Ercolano** (Napoli Museo Nazionale 8976) : Medea trattiene con le mani una spada, senza impugnarla, e mesta volge lo sguardo a sinistra, dove forse erano raffigurati i figli.

**Dipinto murale del III stile proveniente da Pompei** (Napoli, Museo Nazionale 114321) : Medea a destra è seduta, con la spada nel fodero e si sostiene la testa con la mano destra; in posizione antitetica c'è il Pedagogo, anche lui irrigidito in un atteggiamento pensoso; tra i due si collocano i bambini che giocano liberamente, ignari del loro destino.

**Anafora campana da Nola del 330 a.C.** (Parigi, Cab. Mèd. 876): Medea, al centro, con la destra prende per i capelli un bambino, con la sinistra tiene il fodero della spada e sullo stesso lato si vede un'ara con il corpo esanime di un altro bambino; in alto il Pedagogo si lascia andare a gesti di disperazione, battendosi con la testa.

**Anafora campana da Nola attribuita al pittore di Issione da Cuma** (Parigi Louvre K 300): Medea con una mano trattiene per i capelli un bambino, mentre con l'altra impugna una spada che affonda nella schiena dello stesso bambino, che le volge le spalle.

**Parte di decorazione di sarcofago del secondo quarto del II secolo d.C.** (Firenze, Palazzo Martelli): Medea è sul carro alato, trainato da due serpenti, con sulle spalle il corpo di un figlio.

## *Il mito di Medea e Giasone nella musica*

1649 F. CAVALLI: *Medea* (dramma della gelosia).

1622 P.P. BISSARI: *Medea vendicativa* (dramma; musica di Klein; rappresentato alla Corte di Baviera in occasione della nascita del primogenito dei Principi elettori).

1684 ALBRECHT: *Das von Jason durch*

1688 W.C. BRIEGEL: *Medea* (Darmstadt).

1692 KUSSER: *Jason* (melodramma).

1693 M.A. CHARPENTIER: *Medée* (musica); il libretto è di Th. Corneille, fratello di P. Corneille.

1696 J.B. ROUSSEAU: *La Toison d'or* (opera lirica).

1713 J.F. SALOMON: *Medea* (musica); il libretto è di La Roche, l'Abate di Pellegrin. (Parigi). In un Prologo allegorico Apollo predice una nuova era di splendore per la Francia. L'opera venne rappresentata, a più riprese, con successo fino al 1749.

1726 G.F. BRUSA: *Medea* (musica); il libretto è di G. Palazzi. L'opera fu rappresentata in occasione del carnevale al Sant'Angelo, con Angela Capuano nelle vesti di Medea.

1728 L. VINCI: *Medo* (musica); il libretto è dell'arcade C. Innocenzo Frugoni. Si tratta di un dramma per musica, presentato al teatro Ducale di Parma.

1740 G. ARENA: *Il Vello d'oro*.

1744 D. PEREZ: *Medea* (Palermo).

1749 G. SCOLARI: *Il Vello d'oro* (musica); il libretto è di G. Palazzi. L'opera fu rappresentata al San Cassiano di Venezia.

1749 G. MELE: *Il Vello d'oro conquistato*.

1752-1753 G. GEBEL: *Medea* (musica); il libretto è di E.C. von Kleist (Rudolfstadt).

1775 J.A. BENDA: *Medea* (musica); il libretto è di F.W. Gotter: è un melodramma.

1778 G. BENDA: *Medea* (Gotha).

1784-1786 A. SACCHINI: *Medea* (musica); il libretto è di N.E. Framery.

1785 SODEN: *Medea* (tragedia).

1785 HORBAU-RICCIARDI: *Giasone*.

1786 DESRIAUX-VOGEL: *La Toison d'or* (tragedia lirica).

1788 NAUMANN: *Medea in Colchide* (opera).

1789 GAZZANIGA: *Argonauti in Colchos*.

1789 P. VON WINTER: *Medea und Jason* (melodrama). Fu rappresentato anche in Svezia nel 1790.

1797 LUIGI CHERUBINI: *Medea* (musica), il testo originale è di François Benoit Hoffman, ispirato all'omonima tragedia di Corneille del 1635, vicina ai testi di Euripide e Seneca. Fu rappresentata per la prima volta il 13 marzo 1797 a Parigi, al Théâtre Feydeau, ma il pubblico l'accolse con una certa freddezza. In origine si trattava di una "opéra-comique" francese in cui i dialoghi erano intervallati da parti cantate. La prima rappresentazione dell'opera in lingua tedesca risale al 1800, a Berlino, e trovò ampi consensi. Nel 1855 a Francoforte sul Meno il dialogo fu adattato al recitativo dal compositore e direttore d'orchestra Franz Lachner. Il 30 dicembre 1909, in occasione dell'allestimento per la Scala di Milano, il testo tedesco venne tradotto in italiano da C. Zangarini.

“Con questo capolavoro, definito da Brahms ‘la vetta suprema della musica drammatica’, Cherubini si colloca tra Gluck e Beethoven, ricollegandosi al primo per la severità dello stile e per la rinuncia alla melodiosa aria italiana a favore di un declamatorio-arioso più consono alla tragicità del soggetto; al secondo per l'accentuato sinfonismo e la visione unitaria del dramma, in cui l'intero mondo sonoro diventa funzionale all'azione drammatica.

La cultura tedesca apprezzò molto l'opera di Cherubini, tanto che accanto al lusinghiero parere di Brahms, troviamo apprezzamenti positivi anche da parte di Weber, Schumann e Wagner.

Maria Callas cantò questa opera nel 1952, al Maggio musicale fiorentino, e poi nella realizzazione della Scala di Milano nel dicembre del 1961. Eugenio Montale facendone la recensione per il “Corriere d'informazione” ebbe a definire la performance della protagonista “un canto, in sostanza, espressionistico”.

1813 S.MAYR: *Medea in Corinto* (musica); il libretto è di F.Romani. Fusillo, nel suo saggio *La Grecia secondo Pasolini*, osserva: “L'opera sul libretto dell'ottimo Felice Romani- prima rappresentazione al San Carlo di Napoli nel 1813- conobbe un grande successo nel primo Ottocento, per poi sparire dal repertorio; è stata riproposta in età moderna dallo stesso San Carlo (Marzo 1977); così suona l'ultima battuta di Medea: ‘**Mira: non hai consorte; / Più non ti resta un figlio; / E all'ingiusto esiglio / Vola Medea così.** (Attraversa la scena sul suo carro tirato da due draghi)’. Emilio Sala mi fa notare comunque che era soluzione dominante nelle numerosissime

Medee operistiche fino a Cherubini, che introduce invece la variante del fuoco; forse c'è un certo rapporto con l'opera ripescata dalla Callas, anche se Pasolini lo negava nelle interviste”...

In occasione della rappresentazione a Siracusa della Medea di Euripide sono state composte delle musiche da:

1958 ANGELO MUSCO “Le musiche di **Angelo Musco** fanno parte delle cose più serie che abbiamo potuto riscontrare in questa nuova edizione della Medea. Il musicista ha saputo ispirarsi alla tragedia, ne ha assimilato i versi, li ha riespressi rivestiti di suoni che scaturiscono dal contenuto di essi. L'apporto della musica è determinante. Essa si inserisce opportunamente nella tragedia, la riflette, ne precede i punti culminanti, si alimenta di essa pur conferendole un più ampio respiro.

Si tratta, nella massima parte, di cori che si innestano tra una scena e l'altra della tragedia: cori che sono trattati con evidente riverenza non solo alla prosodia e alle tonalità arcaiche ma soprattutto alla espressione poetica. Sono cori componendo i quali **Angelo Musco** ha deliberatamente voluto rinunciare a qualsiasi forma di accompagnamento. È musica che nasce, si sviluppa e conclude traendo ispirazione dalla sola parola, annidandosi in essa, sottolineandola, commentandola, dilatandone i limiti, rivelando il significato umano che essa racchiude”.

## ***IL MITO DI MEDEA E GIASONE NEL CINEMA***

**1969-1970 P.P. Pasolini Medea**

Il film al suo apparire fu molto discusso e da alcuni fu considerato come “**involuzione estetizzante**” del regista, **Fusillo** invece giudica oggi il film come una realizzazione “**nell' atemporalità del mito**”.

“Affrontando il mito dell'eroina colchica che per vendicare l'amore tradito di Giasone uccide i suoi figli, i poeti antichi e moderni hanno in genere utilizzato tre motivazioni base, enucleate da Albrecht Dihle :

- 1) Il carattere soprannaturale del personaggio, che crea una distanza dall'universo del destinatario (**Medea demonica**);
- 1) Il conflitto tra civiltà occidentale e civiltà orientale (**Medea barbara**);
- 2) La violenza del sentimento amoroso (**Medea innamorata**).

Si tratta ovviamente di motivi che si possono intersecare, ma resta sempre una dominante: l'accento sull'eros implica, ad esempio, una raffigurazione umana, non sovrumana. **La Medea** di **Pasolini** si inquadra nella seconda tipologia, che valorizza il conflitto di culture, come nella famosa **trilogia di Grillparzer**, in cui i personaggi, del tutto idealizzati, si scontrano solo per le loro differenze etniche”

Pasolini ebbe a dire: “Solo il mitico è il realistico, solo il realistico è mitico”.

Alla gremità l'autore ha dedicato il decennio che va dalla tradizione dell'**Orestea di Eschilo** (1960) alla realizzazione cinematografica di **Medea** (1970).

Il regista era anche legato al mondo barbarico (“La parola barbarie- lo confesso - è la parola che al mondo amo di più”) e alla sua capacità di abbandonarsi alle emozioni viscerali, che ignorano la razionalità del logos.

Il film di **Pasolini** è tutto giocato su una continua polarità, che si esprime come dualismo tra cultura primitiva e sacrale/cultura moderna e razionalistica; dualismo psicanalitico tra Es/Ego ; dualismo politico tra Terzo Mondo/Occidente. L' autore del film usa alcune tecniche cinematografiche per rendere espliciti certi messaggi. Si serve ad esempio di continue antitesi tra Medea (e il suo mondo magico,ctonio, legato al fuoco) e Giasone (e il suo mondo razionale, negatore del sacro, legato all'acqua) ; il racconto dell'infanzia di Giasone presso il centauro Chirone è realizzato mediante un procedimento analettico; l'identificazione tra Medea e la sua terra è realizzata con delle sovrimpressioni; i pensieri di Medea sono resi noti allo spettatore che, con la tecnica della soggettiva , vede con gli occhi della maga ; il film è articolato più sulla poetica del silenzio che della parola; la perfetta comprensione di Medea nei confronti di Giasone è evidenziata dal procedimento della ellissi; non mancano poi sintagmi da western, come nel caso della fuga dalla Colchide , in cui regista inquadra alternativamente i fuggitivi e gli inseguitori.

Il film è stato realizzato in vari luoghi:la **Cappadocia** rappresenta la mitica **Colchide**; la giovinezza di Giasone è ambientata in un paesaggio palustre , con un contatto diretto con il mondo dell' acqua, che indurrà l'eroe poi a intraprendere la spedizione degli Argonauti: più complessa è la realizzazione di Corinto, per cui si è usata la città siriana di **Alep** e , sorprendentemente, la **pazzia dei Miracoli di Pisa**.

Per gli interpreti il regista si è avvalso prevalentemente di attori non professionisti , presi da luoghi in cui il film è stato girato. **Medea** invece è il famoso soprano **Maria Callas** , **Giasone** è un atleta di salto in alto di nome **Giuseppe Gentile**, **Creonte** è impersonato da **Massimo Girotti** e **Glaucè** da **Margareth Clementi**. Le musiche sono state scelte da Pasolini stesso, con l'ausilio di Elsa Morante e,secondo Fusillo, “rappresentano il vertice della poetica della barbarie comune ai due artisti”. Le musiche “barbariche commentano gli eventi,funzione che nella tragedia greca è svolta dal coro. Il film inizia dunque con l'educazione di Giasone, prosegue fino alla spedizione in Colchide, alla conquista del Vello d'oro. Nella terra barbara si svolge intanto un rito cruento di fertilità dove Medea pronuncia solo queste parole: “dà la vita al seme e rinasci con il seme”. Il rito narrato con la precisione di un documentario è ricostruito secondo gli scritti di **Mircea Eliade**, in cui il sacrificio umano è visto come rito di rigenerazione. Medea poi,senza neppure parlare con l'eroe greco,capisce i suoi desideri e gli consegna il **Vello**. Si assiste in seguito alla fuga dalla **Colchide**,all'uccisione di **Apsirto** per fermare l'inseguimento di **Eeta**,fino alla partenza per mare verso la Grecia. La donna barbara, sotto la pulsione dell'**eros**,entra da questo momento nel mondo razionale e borghese di **Giasone**. Il passaggio avviene in modo brusco e non del tutto consapevole,per cui la maga subisce un profondo “**disorientamento**”,visibile ad esempio,una volta sbarcati sulla terra,nel campo greco. **Medea** cerca il “**centro**”,vorrebbe un “**rito di fondazione**”,ma i Greci non la capiscono e la deridono. La donna sembra impazzita,in un mondo a lei estraneo e in cui essa ha perduto i suoi poteri magici. **Giasone** poi si recherà invano dallo zio **Pelia** a rivendicare il trono del padre e sarà costretto ad andare a Corinto. In questa città **Medea** apprenderà delle nuove nozze di **Giasone** dai canti nuziali dei bambini per le strade,a questo punto,ancora sotto l'impulso di un amore,che è principalmente fisico,essa pianificherà la sua vendetta. Il film presenta una prima versione della morte di **Glaucè**, intesa come sogno o allucinazione,poi una seconda versione come realtà vissuta. Tra questi due momenti si inserisce la visita di **Creonte**,che scaccia **Medea** non per timore della vendetta o per odio razzista,ma perché la figlia **Glaucè** si sente in colpa verso di lei. **Medea** realizzerà allora il suo piano di morte facendo chiamare **Giasone** e inviando i loro due figli a recare doni a **Glaucè**. Sarà poi **Medea** stessa,apparentemente riappacificata con **Giasone**,a macchiarsi del delitto di infanticidio. Essa stessa laverà i corpi dei bambini, li cullerà e poi li ucciderà.

**Pasolini** fornisce una lettura personale e nuova della tanto discussa uccisione dei figli: Medea non vive il dramma sentimentale euripideo, ma è ancora una volta vittima del “disorientamento culturale”. Essa ha ucciso all’inizio del film in un rito sacrale legittimo (rappresentato nei dettagli dal regista), poi ha ucciso per amore di Giasone il proprio fratello (la scena è vista in lontananza) e infine uccide i suoi figli, per una perdita totale di senso della ritualità sacrificale (alla scena dell’omicidio il regista allude solo con l’immagine di un coltello e con l’interruzione angosciata del canto del pedagogo). Il sacrificio umano perde la sua giustificazione man mano che Medea allenta il contatto con le proprie radici culturali e l’omicidio diventa un gesto abituale, svincolato però dalla sua legittimazione.

Il film si conclude con l’incendio del palazzo di Corinto, dove sono morti Glauce e il padre, e con la fuga di Medea sul carro alato del Sole, che pronuncia queste parole: “Niente è più possibile, ormai”. Per l’ultima volta nel film Medea è associata al fuoco e al Sole, con cui ha, secondo il mito, legami di parentela.

**1971 P. Benvenuti *Medea*** “filma una rappresentazione del Maggio di Buti, basata su un testo ottocentesco del poeta popolare Pietro Frediani; è un documento di forza impressionante, che dimostra come il mito di Medea sia radicato nella cultura pastorale toscana, e in questa forma di teatro stilizzato e arcaicissimo”

(**M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini***). “Presentato con grande successo al festival di Berlino del 1972, fu portato come spettacolo teatrale al festival di Nancy; il teatro del Maggio è tutto cantato seguendo una monodia uniforme che si appoggia su strofe di ottonari. Il testo di Frediani si rifà probabilmente alla *Medea* di Niccolini (1802)”. (M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*.)

**1960 Riccardo Fréda *Il gigante della Tessaglia*** : si tratta di un film sulla spedizione degli Argonauti alla conquista del Vello d’oro.

**1965 Don Chaffey *Giasone e gli Argonauti***: narra i principali episodi della spedizione argonautica con numerosi “effetti speciali”, particolarmente riusciti.

## ***IL MITO DI MEDEA NELLA MODA***

### **E Gaultier rievoca Medea con collari tribali e plissé**

C’è anche un carabiniere italiano al défilé di **Jean Paul Gaultier**, uno dei grandi astri della moda francese, designato come successore di **Yves Saint Laurent**. Ma il carabiniere non fa parte di una gag. **Gaultier** sfilava in una splendida palazzina ottocentesca, dove ha sede il consolato italiano.

L’interno è un trionfo di marmi, boiserie, con doppio scalone che porta ai piani superiori.

(...) In questa cornice, l’irriverente e geniale **Gaultier** ha mandato in scena una sfilata, come si usava negli anni Cinquanta. Ogni modello era accompagnato da una voce che raccontava i tessuti e i nomi di fantasia attribuiti agli abiti. **Gaultier** ha reso omaggio a **Medea**, con una tunica di velatissimo plissé sorretto da un collier imponente.

La collezione **Gaultier** è molto mediterranea. Decora mise da sirena con ventagli preziosi che diventano anche sensuali busti dietro i quali celare il seno. Le sue creazioni sono magiche. Gli smoking, molto femminili, si gonfiano di strascichi con enormi crinoline bianche. I gioielli etnici, in formato gigante, diventano parte integrante dell’abito e una modella carica di cerchi di metallo arriva a ferirsi le gambe durante la sfilata.