

8 1222 • 2022
ANNI



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

**Il mito di Medea: dalla tragedia di Euripide alla scena
contemporanea**

The myth of Medea: from Euripides' tragedy to the contemporary stage

Relatore

Prof. Francesco Puccio

Correlatore

Prof. Simone Dilaria

Laureanda: Rachele Ravenna

Matricola: 1228981

Anno Accademico 2022/2023

Sommario

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introduzione | 1 |
| CAPITOLO 1 | 5 |
| 1.1. Lo spazio teatrale e la sua evoluzione | 5 |
| 1.2. Il mito di Medea dalla sua origine: una breve premessa | 15 |
| 1.3. La <i>Medea</i> di Euripide..... | 17 |
| 1.4. La ricezione del mito nella modernità attraverso i linguaggi di teatro e cinema..... | 24 |
| CAPITOLO 2..... | 31 |
| 2.1. Il Teatro greco di Siracusa | 31 |
| 2.2. La <i>Medea</i> di Krzysztof Zanussi | 34 |
| 2.3. La <i>Medea</i> di Peter Stein..... | 38 |
| CAPITOLO 3 | 41 |
| 3.1. La <i>Medea</i> cinematografica di Lars Von Trier | 41 |
| 3.2. La <i>Medea</i> letteraria di Christa Wolf | 45 |
| Conclusioni | 51 |
| Appendice delle immagini | 53 |
| Bibliografia | 61 |
| Ringraziamenti | 67 |

Introduzione

La fortuna del personaggio di Medea ha inizio con la sua prima rappresentazione ad opera di Euripide presso il Teatro di Dioniso, ad Atene, in occasione delle Grandi Dionisie, nel 431 a.C. Questa figura era tuttavia già presente nel patrimonio mitologico greco. Sebbene la più antica attestazione letteraria del viaggio degli Argonauti si trovi nell'*Odissea*, Medea non viene mai nominata nei poemi omerici; viene citata per la prima volta nella *Teogonia* di Esiodo, il quale ne dà la genealogia. Un apporto più completo alla figura dell'eroina mitica lo riporta Pindaro nella XIII *Olimpica*. Queste prime descrizioni ci restituiscono primariamente l'immagine di un personaggio proveniente da una terra straniera, la Colchide, figlia del re di questo lontano luogo, discendente del Sole, ed esperta nelle arti magiche.

Euripide decide di trattare un segmento specifico del mito di Medea, entrando in *medias res* nel momento più tragico della vicenda. La sua protagonista non è più soltanto una straniera e un'esperta di magia, ma è una donna che sta attraversando un conflitto insanabile e lacerante, che la porterà a compiere il più empio dei gesti: l'uccisione dei suoi stessi figli. Le afflizioni dell'animo della donna, in cui si scontrano l'amore materno e l'inappagabile sete di vendetta nei confronti dell'uomo che amava, Giasone, diventano il fulcro centrale del dramma.

Questa vicenda mitica travalica il testo stesso di Euripide: scrittori e registi teatrali e cinematografici, allontanandosi dalla visione primaria dell'eroina, ne hanno messo di volta in volta in luce caratteri e aspetti differenti. Medea, quindi, diventa liberatrice delle donne; Medea è barbara, e per questo, emarginata, emblema del diverso; Medea è incarnazione della passione amorosa più distruttiva.

L'evoluzione della figura di Medea, dall'origine del mito alle sue rivisitazioni contemporanee, passando per la tragedia euripidea, è l'oggetto di studio della seguente trattazione.

Il primo capitolo del presente elaborato è propedeutico alla stesura dei successivi. È strutturato in quattro paragrafi: il primo di questi funge da breve introduzione all'evoluzione della scena teatrale dai primi teatri stabili greci – si veda in particolare quello di Dioniso ad Atene – fino alle Avanguardie novecentesche, per poter comprendere meglio come una drammaturgia scritta nel V secolo a.C., e per uno spazio ben definito, abbia attraversato tanti

secoli per giungere nella contemporaneità ripensata in funzione del luogo scelto per la sua rappresentazione. Indispensabili per la scrittura di questo *excursus* riguardante lo spazio teatrale sono stati i testi di F. Puccio, *Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione*, 2018, e S. Sinisi & I. Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, 2003. Il secondo e il terzo paragrafo indagano concisamente il mito di Medea dalla sua origine e la sua riscrittura in chiave tragica ad opera di Euripide, andando ad approfondire alcuni aspetti specifici del personaggio. L'ultimo paragrafo di questo primo capitolo introduttivo esamina la ricezione che il mito ha avuto nella modernità, in particolare attraverso i linguaggi di teatro e cinema. Per la stesura di questi ultimi tre paragrafi si è fatto principalmente riferimento a M. Bettini & G. Pucci, *Il mito di Medea: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, 2017.

Il secondo ed il terzo capitolo vanno ad esaminare quattro versioni contemporanee del mito: due rivisitazioni della tragedia euripidea pensate per essere messe in scena al Teatro greco di Siracusa, una “traduzione d’arte” per lo schermo e una traduzione romanzesca.

Nello specifico, il secondo capitolo si apre con una breve cronistoria dell’evoluzione che ha portato il Teatro di Siracusa ad essere modellato, a seconda delle esigenze delle diverse epoche, fino ad arrivare alla disposizione che possiamo ammirare oggi. Il secondo ed il terzo paragrafo sono dedicati rispettivamente alla *Medea* di Krzysztof Zanussi, messa in scena nel 2009 per la quarantacinquesima stagione teatrale dell’INDA, e alla *Medea* di Peter Stein per la quarantesima stagione del 2004 dell’INDA. La metodologia utilizzata per questi ultimi paragrafi è di tipo empirico, caratterizzata da un’analisi delle due rappresentazioni visionate in filmati gentilmente concessi dall’INDA ad uso didattico, che usasse come supporto le interviste degli attori (si veda Elisabetta Pozzi), e dei registi (Peter Stein).

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato alla *Medea* cinematografica del regista danese Lars von Trier, il quale realizza questo lungometraggio per la televisione danese nel 1988, e alla trasposizione del mito in forma di romanzo ad opera della scrittrice tedesca Christa Wolf dal titolo *Medea. Voci*, pubblicato nel 1996. Trier ambienta la storia nella Danimarca nevosa, non più nella soleggiata Grecia, e l’elemento dell’acqua immerge tutto il profilmico trasformando la Corinto classica del mito in un paesaggio paludoso e dalle scure caverne. La Wolf, dal canto suo, va a ricercare puntigliosamente nelle fonti antecedenti ad Euripide testimonianze di una Medea non infanticida e va a comporre il testo come un *collage* di brani, presentando in sequenza undici capitoli articolati secondo il punto di vista di sei diversi personaggi. Come

ausilio alla scrittura, si è fatto riferimento a M. Rubino & C. Degregori, *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, 2000.

Nel corso di questo elaborato si tenterà di svolgere un'analisi profonda della psicologia e delle passioni di una delle figure tragiche più note di sempre, andando ad esaminare l'impatto che questa ha avuto nel corso dei secoli.

CAPITOLO 1

1.1. Lo spazio teatrale e la sua evoluzione

La crescente importanza degli studi di ricezione in relazione a testi, immagini, idee e cultura materiale greca e romana è uno sviluppo abbastanza recente. In particolare, l'emergere di questo specialismo segna un allontanamento dai precedenti modi di guardare al rapporto tra la cultura antica e la sua successiva interpretazione e adattamento. I cosiddetti *reception studies*, pertanto, a partire dal Novecento, hanno conquistato un forte statuto, andando a creare una nuova dimensione rispetto a quelli che comunemente definiamo “studi classici”¹. Questi tentano di ricostruire non tanto la questione della trasmissione di un testo, partendo dall'autore e proseguendo con la sua prima diffusione, quanto «la storia dei diversi “come” e “dove” quel testo ne ha generati altri»². Si arriva, così, ad indagare la cultura stessa partendo dall'analisi di un testo non solo per approfondirne le forme comunicative e i canali di trasmissione, ma anche per verificare l'impatto che esso ha avuto nei nuovi contesti di arrivo. Seguendo questa prospettiva di lettura dei fenomeni culturali del mondo antico, merita particolare attenzione il fenomeno teatrale, sia come genere letterario, sia come esperienza scenica. Grazie alla sua natura performativa, infatti, esso può essere visto considerato come «un'occasione di permanenza e di adattamento di un testo ben al di là della sua cultura di origine»³. Ovviamente il dramma è influenzato dalle dinamiche storiche del contesto in cui è stato concepito ed è proprio di questo che si occupano le teorie della ricezione: la sopravvivenza di un dramma antico trasposto nel mondo moderno.

Altro elemento interessante da segnalare riguardo al teatro, per quanto riguarda i *reception studies*, è la dimensione comunitaria da cui è caratterizzato, la sua peculiarità di essere condiviso. Non ultima in questo ambito, è l'attenzione per i linguaggi non verbali: dai movimenti e dalle espressioni del corpo, fino alla sua gestualità, proseguendo verso gli aspetti materiali come gli oggetti d'uso, le maschere, gli allestimenti.

¹ Si vedano, a tale proposito, Jauss 1969; Id. 1988; Hardwick 2003.

² Puccio 2018, 7.

³ Puccio 2018, 8.

Sicuramente il secolo di maggiore splendore per il teatro greco – o per meglio dire “ateniese” – è il V a.C.⁴ Si parla appunto di “teatro ateniese” in quanto le sole opere tragiche e comiche che ci sono pervenute integre provengono da drammaturghi ateniesi e sono pensate specificatamente per goderne in occasione delle feste dionisiache. Per quanto riguarda la commedia, la produzione è decisamente più ampia e oltrepassa i confini di Atene (basti pensare al poeta Epicarmo, vissuto a Siracusa tra il VI e il V secolo a.C., e alle sue parodie mitologiche). Il punto che accomunava le rappresentazioni di questo prolifico periodo era:

La dimensione religiosa e popolare, il legame con le tradizioni mitiche molto antiche, il ricorso a schemi espressivi fissi, l’allestimento delle manifestazioni esclusivamente in luoghi all’aperto, rappresentati dallo spazio dell’edificio teatrale (ad Atene il teatro di Dioniso sulle pendici meridionali dell’Acropoli), il fatto che gli spettacoli non venissero replicati ma fossero considerati un *unicum* irripetibile, le cui ambientazioni coprivano un arco temporale che andava dall’alba al tramonto.⁵

Dal Novecento si è visto un progressivo aumento degli spettacoli classici⁶: ciò si deve all’attualità dei testi classici, in quanto capaci di veicolare messaggi di portata universale. Certamente in questo periodo non possono mancare le contaminazioni tra teatro e arte, televisione, musica e cinema, benché queste a volte non abbiano rappresentato un valore aggiunto, arrivando piuttosto ad ostacolare la comprensione del messaggio primigenio. Ci si pone quindi il problema di come poter attualizzare l’opera senza attribuirle elementi non coerenti perché espressione di un’altra epoca storica e inseriti soltanto per provare a “ringiovanirla”. C’è inoltre da tener conto della natura laica del teatro moderno quando, dall’altra parte, il teatro classico ha un’originaria matrice religiosa «che andrebbe rintracciata nei riti celebrati in onore di Dioniso, di cui la danza e la musica erano parte integrante»⁷. Bisogna riconoscere questa distanza temporale e creare una relazione ragionata che non vada a violentare la cultura di origine.

Alla luce di tale premessa, la prospettiva metodologica di questo studio non riguarderà nello specifico la sopravvivenza del teatro greco e la sua rinascita in successive epoche, bensì il modo in cui lo spazio della rappresentazione ha influenzato «le soluzioni di messa in scena, sugli adattamenti drammaturgici, sulla direzione degli attori, sulle riletture dei nuclei tematici

⁴ Uno dei testi di riferimento essenziali per la ricostruzione del fenomeno teatrale attico è la *Poetica* di Aristotele, composto dal filosofo nell’ultimo venticinquennio del IV secolo a.C.

⁵ Puccio 2018, 12-13.

⁶ Si vedano, al riguardo, Taplin 1995, 93-120; Id. 1997, 69-90.

⁷ Sinisi, Innamorati 2003, 3.

fondamentali»⁸. Cercheremo di comprendere come una drammaturgia scritta nel V secolo a.C. per uno spazio molto particolare abbia attraversato tanti secoli per giungere ai nostri giorni rivisitata, fraintesa e ripensata in funzione del luogo scelto per la sua rappresentazione⁹.

Prima di addentrarci in maniera più approfondita nei nostri casi di studio è utile tracciare un breve *excursus* dell'evoluzione dello spazio teatrale dai primi spazi scenici stabili per giungere alle ultime tendenze rappresentate dalle Avanguardie.

Gli esempi più antichi da cui ha avuto origine tale fenomeno, come accennato precedentemente, sono da inserire nei riti in onore di Dioniso. Aristotele collega la nascita della tragedia al ditirambo, un inno corale basato sull'improvvisazione, dove un corteo di satiri danzanti veniva guidato da un corifeo; di qui avrebbe avuto origine la figura dell'attore (*hypokrités*) dialogante con il corifeo, dando sostanza drammatica al primitivo canto¹⁰. Esistono spazi teatrali più arcaici ma si tratta di strutture provvisorie, in legno e a pianta trapezoidale, con l'orchestra (spazio adibito alla danza e al canto del coro) circondata dallo spazio per il pubblico. Il primo esempio di struttura realizzata in pietra e a pianta circolare è il teatro di Dioniso, ad Atene¹¹. Progressivamente l'attività teatrale si diffonde anche al di fuori dell'Attica con una conseguente proliferazione degli edifici e il progressivo abbandono della componente rituale: a partire dal IV a.C., poi, si comincia a valorizzare l'elemento realistico della trama, con una conseguente riduzione della preponderanza del coro; per questo l'orchestra viene ridimensionata e il palco su cui agiscono gli attori viene alzato¹²; alla *skené*, realizzata in pietra, viene attribuita una funzione scenografica di grande importanza (evoca l'esterno di un palazzo ed è solitamente contrassegnata da tre porte, *thyromata*). Il punto di osservazione viene spostato così dall'orchestra al proscenio con conseguente acquisizione di importanza per il ruolo dell'attore (ma non per questo le sezioni musicali e le partiture coreografiche vengono ridotte). Il modello ellenistico raggiunge la sua forma esemplare nel teatro di Epidauro, eretto tra il IV e il III secolo a.C.

⁸ Puccio 2018, 14.

⁹ In base allo spazio della scena scelto per la rappresentazione, verranno analizzati due allestimenti significativi della *Medea* di Euripide, rappresentati al teatro greco di Siracusa (edificato nel V secolo a.C.), rispettivamente per la regia di Krzysztof Zanussi (2009) e di Peter Stein (2004), Fondazione Inda-Archivio e biblioteca Siracusa.

¹⁰ Sinisi, Innamorati 2003, 3.

¹¹ Si legge in Di Benedetto, Medda 1997, 9: «Il grande spazio circolare dell'orchestra, completamente aperto, era delimitato a sud dal bordo del muro di sostegno e a nord dal pendio dell'Acropoli, sul quale prendeva posto il pubblico [...]. All'orchestra si accedeva attraverso due ingressi laterali in leggera salita, rivolti a est e a ovest. Gli spettatori sedevano su rudimentali sedili in legno (i cosiddetti *ikria*) sistemati, con il sostegno di pali, su un settore semicircolare costituito dal pendio della collina».

¹² Sinisi, Innamorati 2003, 8: «Si trasforma in una piattaforma lunga e stretta (il *logéion*) sorretta da colonne, tra cui potevano essere inseriti i pannelli dipinti (i *pinakes*) e innalza ad un'altezza di tre o quattro metri».

In età romana l'esperienza teatrale greca viene assimilata e rielaborata innanzitutto da numerosi poeti come Livio Andronico (che nel 240 a.C. mette in scena il primo dramma in lingua latina) per il genere tragico, Terenzio e Plauto per quello comico. Occorre tuttavia considerare una significativa differenza tra il mondo greco e quello romano: il fenomeno teatrale nel secondo caso non viene messo in rapporto con la religione, nonostante i giorni in cui le rappresentazioni andavano in scena fossero festività dedicate alle divinità – i *Ludi*, appunto. In origine il teatro si identifica con la *scaena*, una struttura inizialmente in legno e poi in pietra, che costituisce lo sfondo davanti al quale si esibiscono gli attori, aperta da tre porte; il pubblico è sistemato in piedi, su sedie e gradinate lignee temporanee. Il primo teatro stabile verrà costruito nel 55 a.C. ad opera di Pompeo. L'architettura romana, a questo punto, non è più vincolata dall'ambiente naturale ma viene costruita su terreno pianeggiante e all'interno del tessuto urbano: la *cavea* in pietra è sostenuta da una struttura muraria di forma semicircolare costituita da più ordini di arcate a tutto sesto; questa *cavea* si congiunge direttamente con il *proscenium*¹³ andando così a delimitare un'orchestra semicircolare. Il fronte della scena è perciò allargato e reso più solenne mentre il palco è lungo e stretto; l'impiego delle macchine sceniche è sempre più sofisticato. Compare per la prima volta anche l'elemento del *siparium*, tendaggio utilizzato per coprire parti della facciata che si trovavano dietro agli attori.

Da qui inizierà un periodo di declino inarrestabile con un conseguente ridimensionamento del fenomeno spettacolare. La definizione di un "luogo teatrale" nel periodo storico medievale è piuttosto complessa: nel Medioevo lo spettacolo si realizza in spazi preesistenti, pubblici (chiesa, piazze e strade) o privati. La scomparsa dell'edificio teatrale è da ricondurre alla crisi dell'istituzione imperiale e civile del V secolo d.C., dove questi edifici furono lasciati in rovina, a maggior ragione con la diaspora dello spettacolo: «Quasi in tutte le città cadono i teatri [...], cadono i luoghi o le sedi nei quali si veneravano i demoni. Per quale ragione infatti cadono se non per mancanza di quelle cose per l'uso lascivo e sacrilego delle quali furono costruiti»¹⁴.

¹³ Sinisi, Innamorati 2003, 19: «Il *proscenium*, ornato sulla fronte da nicchie e colonne, era basso e profondo, concluso sullo sfondo da una maestosa *scaena frons*, riccamente adorna di marmi, sculture e colonnati, che si sviluppavano su più piani d'altezza e ospitavano nella zona inferiore tre porte monumentali per l'ingresso degli attori. [...] L'altezza della *scaena frons* coincideva con quella della *cavea*».

¹⁴ Agostino, *De Consensu Evangelistarum*, 1, 33, *Patrologia Latina*, vol. 34, col. 1068, in Allegri 1988, 35.

In questo lungo periodo sono riscontrabili due grandi filoni: quello della spettacolarità profana, che dal X secolo si concentra sulla figura del giullare (ripreso dai mimi romani) nelle piazze, e quello del teatro sacro, sviluppatosi attorno al X secolo. I drammi liturgici, nati dai riti per celebrare la Settimana Santa, venivano perciò allestiti in chiesa e con una composizione scenica essenziale costituita dai cosiddetti “luoghi deputati”: qui i chierici mettevano in scena la liturgia¹⁵. Successivamente le azioni teatrali escono dalla chiesa per coinvolgere la collettività, organizzati come cortei di carri (*pageants*), in cui piattaforme mobili erano impiegate per i passaggi da una zona all'altra.

Giungiamo quindi alla riscoperta della tradizione letteraria greca con l'avvento dell'Umanesimo. Da qui la prospettiva sul teatro classico comincia a cambiare: tra il 1413 e il 1421 l'umanista Giovanni Aurispa compie un viaggio in Grecia e da qui torna con numerosi manoscritti, compresi quelli dei tragediografi (nel 1429 vengono anche riscoperte le dodici commedie plautine). Da qui si intensifica la diffusione dei testi classici a stampa e, di conseguenza, le «rappresentazioni in lingua latina, con una finalità pedagogica in sostituzione della commedia umanistica»¹⁶.

Tra Quattro e Cinquecento avviene il passaggio dai luoghi deputati, contigui e dalla visione simultanea, alla scena in prospettiva. Inoltre, si ha l'“invenzione” del teatro nell'insieme delle sue componenti istituzionali, ossia l'edificio, la scenografia, l'arte dell'attore affermatasi con la compagnia professionista e i nuovi generi drammatici. Poi, la stampa nel 1486 del *De architectura* di Vitruvio Pollione (trattato risalente al I secolo a.C., che dà ampio spazio alla descrizione dei teatri e delle scene) contribuisce a far riscoprire alla società cinquecentesca la funzione civile dell'edificio teatrale nella vita della città. Viene introdotto nel teatro il principio ordinatore della prospettiva con la conseguente unificazione dell'immagine scenica: nasce così la scena all'italiana, alla base del teatro moderno. Indispensabile alla scenografia moderna è quindi la designazione di un punto di vista coincidente con uno specifico punto della sala (luogo dello spettatore ideale, altrimenti detto “palchetto reale”):

La scena veniva realizzata dipingendo prospetticamente l'immagine della piazza cittadina [...], sulle *quinte* (pannelli dipinti con gli edifici digradanti quanto più vicini al punto di fuga) dislocate in coppie simmetriche ai lati del palcoscenico e convergenti verso il *fondale*. [...] L'immagine prevalente della scenografia italiana

¹⁵ Le origini del dramma liturgico si possono identificare in occasione del *Quem quaeritis*, rappresentazione scenica di due episodi evangelici, principalmente narranti la visita al Santo Sepolcro delle tre Marie e l'annuncio dato dall'angelo dell'avvenuta Resurrezione di Cristo.

¹⁶ Puccio 2018, 19.

del primo Cinquecento è una piazza urbana, porzione emblematica dell'universo cittadino contemporaneo: è verosimile e nello stesso tempo idealizzata per compiacere lo sguardo del principe che in essa rispecchia il segno del suo dominio.¹⁷

L'architettura rinascimentale conosce una svolta nuova con le figure di Leon Battista Alberti, e il suo *De re aedificatoria*¹⁸, e con quella di Filippo Brunelleschi. Ovviamente, il segno stilistico degli edifici muta ed evolve da paese a paese in funzione della tipologia della messa in scena, in una sintesi di recupero delle forme del passato e di sperimentazioni innovative. Per fare un esempio, Spagna e Inghilterra non seguono il modello italiano: in entrambi i paesi è più importante la relazione attore-spettatore di quanto non accada in Italia. Così, su suolo inglese, sorgono le *playhouse* (denominate anche "teatri pubblici" o "teatro elisabettiano"), grandi edifici scenici all'aperto di proprietà delle compagnie, organismi autosufficienti e dalla gestione autonoma, dove lo *stage* era circondato da tre lati dagli spettatori. Contemporaneamente in Spagna, invece, emerge il *corral*, una struttura permanente costruita all'interno dei palazzi pubblici adibita alla rappresentazione di commedie. L'affermazione di questo spazio coincide con un'era estremamente prolifica nella storia della letteratura teatrale spagnola, detta "siglo de oro".

Tuttavia, la data che segna la vera e propria rinascita della tragedia greca è il 3 marzo 1585, quando viene messo in scena l'*Edipo re* di Sofocle nella traduzione italiana curata da Orsatto Giustiniani al teatro Olimpico di Vicenza. La straordinaria architettura progettata da Andrea Palladio e portata a termine da Vincenzo Scamozzi, era stata voluta dall'Accademia Olimpica di Vicenza per riportare in vita la dignità dell'edificio teatrale antico. Il progetto prevedeva una cavea a gradoni con pianta semiellittica (condizionata dalle preesistenze murarie), sopra alla quale si innalzava un peristilio; ai piedi della cavea era posizionata l'orchestra, anche questa a semiellisse e riservata al pubblico più illustre; la *scaenae frons* era sviluppata su tre livelli, decorata da altorilievi, semicolonne intervallate da nicchie con statue e quello più in basso con tre porte centrali e due laterali¹⁹. Le prospettive realizzate da Scamozzi sono «plurifocali e molto sviluppate in profondità, erano realizzate in legno e stucco ed erano in

¹⁷ Sinisi, *Innamorati* 2003, 75.

¹⁸ Trattato in dieci libri sull'architettura scritto intorno al 1450.

¹⁹ Sinisi, *Innamorati* 2003, 93: «La porta centrale, o *ianua regia*, era sovradimensionata rispetto alle altre due che la affiancavano (*hospitalia*) e rievocava la funzione dell'arco di trionfo effimero negli apparati vari, poiché inquadrava prospetticamente una porzione di paesaggio urbano».

gran parte percorribili. Rappresentavano le sette vie di Tebe [...] in rapporto alla prima rappresentazione d'inaugurazione del teatro»²⁰.

Passando al Seicento, nel teatro francese svettano nuovamente i drammi di ispirazione classica (ricordiamo la *Medea* curata da Pierre Corneille nel 1634). Tuttavia questi drammi sono spesso filtrati dall'opera di Seneca. Si denota una «riflessione sulla natura del senso paradigmatico dell'antichità e, al contempo, una riflessione sulla natura del senso del tragico in una prospettiva che anticipa talune istanze del romanticismo»²¹. In più, il successo economico del melodramma incoraggia gli impresari a costruire nuovi teatri, mostrando quanto sia funzionale la struttura a palchetti che permette di sfruttare anche lo spazio verticale della sala, accogliendo un maggior numero di spettatori. Il modello della sala barocca all'italiana sarà esportato in tutta Europa.

Nel secondo Settecento inizia ad affermarsi la scena-quadro, risolta sulla tela dipinta e senza nessun'altro elemento a definire la scena. Le macchine di scena sono quasi scomparse e i cambi di scena sono realizzati con un semplice movimento verticale dall'alto verso il basso²².

L'Ottocento è un periodo cruciale per la transizione al moderno: si denota un graduale distacco dai modelli passati e la preparazione del terreno per quella che sarà la grande riforma novecentesca. Questo periodo è attraversato da diverse correnti di pensiero, quali il Romanticismo e il Realismo, per quanto riguarda la prima metà del secolo, e il Simbolismo e il Naturalismo per la seconda. Questa tensione alla ricerca:

pur non riguardando ancora in maniera decisiva l'architettura teatrale che resta vincolata [...] al modello del teatro all'italiana [...], mostra tuttavia alcuni segni di indubbia importanza: la semplificazione degli apparati di macchinistica; l'introduzione della forza motrice idraulica e poi elettrica; dapprima l'impiego dell'illuminazione a olio, poi di quella a gas e infine, con l'invenzione della lampadina ad incandescenza da parte di Edison nel 1879, di quella elettrica; una sostanziale rivoluzione degli assetti delle scenografie, grazie alla realizzazione di effetti sempre più sofisticati [...]; l'avvento della figura del regista che modifica profondamente le organizzazioni degli spettacoli, le modalità di allestimento e di produzione.²³

Essendo la borghesia il ceto dirigente, si cominciano a privilegiare forme di intrattenimento popolare differenti, con una conseguente proliferazione dei generi spettacolari. Nella prima

²⁰ Sinisi, *Innamorati* 2003, 93.

²¹ Puccio 2018, 23.

²² Davico Bonino, *Alogne* 2000.

²³ Puccio 2018, 24.

metà del secolo, in pieno periodo realista, la scena cessa di essere solo uno sfondo decorativo e diventa il luogo dove l'azione si svolge, ricostruito con la massima precisione descrittiva. Viene inoltre inserito l'elemento del sipario, che scandisce i tempi delle rappresentazioni e permette che i mutamenti della scena non siano a vista dello spettatore. Per quanto riguarda l'illuminotecnica, l'Italia, e più precisamente la Scala di Milano, adotterà la lampadina ad incandescenza per la prima volta nel 1883; mentre l'illuminazione a gas si poteva trovare fin dal 1822 all'Opéra di Parigi. Questa assumerà un ruolo attivo nella creazione scenica, in particolare dopo l'avvento di Wagner e i successivi riformatori, i quali cominciano ad applicare i primi tentativi di riforma dalla seconda metà dell'Ottocento. Proprio Richard Wagner inizia a porsi il problema della riforma scenica: avverso alla mercificazione dell'istituzione teatrale, oltre al fatto che ormai il teatro ha assunto solo una funzione di svago e di intrattenimento mondano, sogna di ricondurre il teatro alle forme primigenie del rito, guardando per questo al teatro greco come modello da cui ripartire per edificare "l'opera d'arte dell'avvenire" in quanto «esempio non superato di armoniosa integrazione tra scena e pubblico»²⁴.

Grazie ai cosiddetti riformatori²⁵ il passaggio al '900 è segnato da un intenso "Teatro di Ricerca" e da una visione differente della scena tradizionale e le sue logiche naturalistiche e realistiche. Il teatro all'italiana viene trasformato radicalmente, mettendo in discussione il suo intero assetto architettonico con il fine ultimo di ricucire il divario che si era formato tra attore e spettatore.

Non più identificata con il fondale pittorico, la scena assume carattere architettonico e tridimensionale, ridisegnando in termini spaziali l'area dell'azione. [...] Appia costruisce una scena su più livelli scanditi da nitide forme volumetriche di carattere astratto. Craig [...] previene all'invenzione degli *screens* una serie di paraventi mobili, [...] in grado di assumere conformazioni diverse e di ridisegnare lo spazio secondo le esigenze della situazione drammatica. Copeau adotterà il sistema di una scena architettonica fissa, sviluppata su diversi livelli di altezza in grado di adattarsi alle necessità dell'azione e dei cambiamenti di luogo.²⁶

²⁴ Sinisi, Innamorati 2003, 150.

²⁵ Tra questi non si possono non citare Stanislavskij, Appia, Craig, Fuchs, Mejerchol'd, Copeau, Brecht ed Artaud.

²⁶ Sinisi, Innamorati 2003, 179.

La tendenza alla ricerca ha sicuramente dilatato il concetto di teatro al punto da fargli perdere i connotati tradizionali, conseguenza dell'esperienza del "teatro di strada", parallelo a quello "ufficiale", che porterà negli anni Sessanta alla nascita degli *happening*.

Tra gli autori che segneranno un'autentica «rivoluzione nella visione del mondo antico e delle sue coordinate storico-antropologiche»²⁷ vi è senza dubbio Friedrich Nietzsche, con *La nascita della tragedia* (1872), un'opera nella quale il filosofo riflette sulla compresenza, nel genere tragico, dei due elementi che egli ritiene caratterizzanti la cultura greca il *dionisiaco* e l'*apollineo*: «nel mondo greco esiste un enorme contrasto, [...] tra l'arte figurativa, quella di Apollo, e l'arte non figurativa nella musica, che è propriamente quella di Dioniso. I due istinti tanto diversi tra loro vanno uno accanto all'altro»²⁸.

Secondo questa visione il coro tragico diverrebbe il simbolo del gruppo còlto nel momento di una eccitazione dionisiaca. Continua poi con la musica: questa «concede al mito tragico una significazione metafisica così penetrante e persuasiva quale non raggiungerebbero mai, senza il suo ausilio, la parola e l'immagine»²⁹. Il dramma greco, quindi, sarebbe in grado di far vivere all'uomo tragico la contrapposizione di apollineo e dionisiaco in un'unica forma d'arte, e per questo i suoi miti andrebbero recuperati in prospettiva di una rifondazione dello spirito dell'uomo e del recupero di una dimensione teatrale «caratterizzata da una fusione dello spirito in una forma universale di energia creatrice»³⁰. Anche Freud (*L'interpretazione dei sogni*, 1900) riprenderà il mito greco per analizzare comportamenti e pulsioni dell'individuo, come dimostra l'uso che egli farà del mito di Edipo, per spiegare il sentimento di attrazione nutrito dal bambino verso la madre e, al contempo, quello di repulsione provato nei confronti del padre.

Già dalla prima metà del Novecento Artaud teorizza una nuova prospettiva sulle possibilità estreme del teatro stesso e sulle azioni assolute dei corpi nello spazio scenico a partire dalle categorie di identità e di alterità, negando il naturalismo e l'imitazione della realtà:

Le convenzioni teatrali hanno fatto il loro tempo. [...] L'arte non è l'imitazione della vita, ma la vita è l'imitazione di un principio trascendente col quale l'arte ci mette in comunicazione. Il teatro deve farsi uguale alla vita [...], a quell'aspetto della vita liberata che spazza via l'individualità umana e in cui l'uomo non è più che un riflesso. Ecco l'angoscia umana in cui lo spettatore dovrà trovarsi uscendo dal nostro

²⁷ Puccio 2018, 26.

²⁸ Nietzsche 1967, 43 ss.

²⁹ Nietzsche 1967, 43 ss.

³⁰ Puccio 2018, 27.

teatro. Egli sarà scosso e sconvolto dal dinamismo interno dello spettacolo. [...] Chiediamo al nostro pubblico un'adesione intima, profonda. [...] Lo spettatore che viene da noi saprà di venire a sottoporsi ad una vera operazione, dove non è solo in gioco il suo spirito, ma i suoi sensi, la sua carne. [...] Deve essere ben convinto che siamo capaci di farlo gridare.³¹

In questo periodo la spettacolarità teatrale viene ripensata: le scenografie naturalistiche vengono abbandonate, gli spettacoli escono dagli edifici tradizionali e si crea un nuovo rapporto tra attore e spettatore³².

Con l'avvento del cinema, e successivamente della televisione, nuove forme di comunicazione di massa, l'attività teatrale viene condizionata e subisce un processo di marginalità crescente. Tuttavia, l'evento teatrale non è sicuramente comparabile con queste manifestazioni spettacolari in quanto questo è un processo non riproducibile.

Nel Novecento quindi si gettano le basi per una nuova concezione del teatro che va a recuperare la teatralità ateniese del V secolo a.C.: ci si oppone alla finzione naturalistica e di imitazione della realtà per trasformare la scena in funzione di una ritrovata forma di *aisthesis*. Il mito antico sulla scena contemporanea viene così arricchito da nuovi elementi tecnici e scenografici prima sconosciuti.

Conclusa questa breve analisi dell'evoluzione scenica nei suoi vari punti salienti possiamo continuare verso «il dramma antico sulla scena moderna: lo spazio come drammaturgia»³³. Come anticipato, il filo conduttore di questa analisi partirà dalla scelta dello spazio della rappresentazione e dalla sua conseguente influenza sull'allestimento.

Naturalmente, l'allestimento di un dramma antico presenta molte difficoltà, prima tra tutte il fatto che non si posseggono indicazioni chiare e complete sulle soluzioni di regia attuate un tempo, a parte alcune indicazioni, per quanto queste conoscenze siano complessivamente frammentarie e alcuni dei principali indizi che sono arrivati a noi provengono dalla pittura vascolare. Bisogna, inoltre, tenere in conto che «il teatro greco [...] fu originariamente concepito per uno specifico spazio, un edificio con determinate caratteristiche, le cui peculiarità sono contenute nella costruzione delle drammaturgie»³⁴. Sicuramente lo spazio scenico antico incide sulla scelta dell'allestimento, soprattutto tenendo conto del fatto che un elevato numero di indicazioni sceniche e spaziali sono contenute nell'opera stessa, come

³¹ Artaud 1968, 8 ss.

³² Si vedano i contributi di Grotowski 1970; Id., 1982; Barba 1981; Id., 1985.

³³ Puccio 2018, 33.

³⁴ Puccio 2018, 34.

rivelano le didascalie interne o la partitura degli oggetti. Pertanto, ogni drammaturgia possiede una propria spazialità, una serie di luoghi in cui si svolge la vicenda che potrebbero essere considerati, assieme agli oggetti di scena, elementi “parlanti”.

1.2. Il mito di Medea dalla sua origine: una breve premessa

Come è nato il mito di Medea? Essendo il mito un racconto orale, soggetto a mutamenti ad ogni nuova narrazione, è impossibile definire chi fosse stato il primo autore. Una volta messo per iscritto viene operata una scelta tra le diverse varianti della tradizione orale.

«Nessun altro mito greco, neppure uno famoso come quello di Edipo, ha avuto così tante riscritture e riproposizioni dall’Antichità ai giorni nostri»³⁵, e nelle pagine successive andremo ad esaminare le più significative declinazioni di tale mito.

I riferimenti più antichi risalgono a tavolette di età micenea (XIII secolo a.C.) ma con tutta probabilità esso ha un’origine ancor più antica, individuabile fin dall’età dei metalli.

Il motore primo della vicenda è da rintracciare nella vicenda del Vello d’Oro³⁶. Questa saga inizia in Beozia, più precisamente a Orcomeno, dove regnava Atamante. Questi aveva ripudiato la moglie da cui aveva avuto due figli, Frisso ed Elle, e aveva sposato Ino, figlia del re di Tebe. La nuova consorte aveva tentato di eliminare i figli del primo letto a vantaggio dei suoi, Melicerte e Learco. Per portare a compimento il suo piano con l’inganno, aveva provocato una carestia e aveva fatto credere al marito che l’unico modo per uscirne sarebbe stato sacrificare il suo primogenito. Adamante è sul punto di sgozzare Frisso quando compare a fermarlo un ariete volante dal vello d’oro, mandato dal dio Hermes. Frisso, così, viene trasportato fino alla Colchide, il regno del Sole, sulla costa più orientale del Mar Nero.

A governare questa terra troviamo Eeta, figlio di Helios, che aveva accolto lo straniero il quale, in segno di gratitudine, gli aveva donato il vello. Un oracolo aveva poi predetto a Eeta che avrebbe mantenuto il potere finché fosse rimasto in possesso di questo velo, e che l’avrebbe perso se stranieri venuti dal mare fossero giunti a cercarlo. Così lo aveva nascosto in un bosco sacro e posto sotto la vigilanza di un insonne drago.

È da qui che entra in scena Giasone:

³⁵ Bettini, Pucci 2017, 25.

³⁶ Trasposizione mitica delle pelli di montone che le popolazioni locali immergevano nei fiumi del Caucaso per recuperare le pagliuzze d’oro che vi restavano impigliate.

Giasone è figlio di Esone, re di Iolco, una città della Tessaglia. Quando il padre viene detronizzato dal fratellastro Pelia, il bambino è affidato al centauro Chirone perché lo nasconda e lo educi. Cresciuto, Giasone si dirige a Iolco per reclamare il trono che gli spetta. Per strada incontra una vecchia – in realtà la dea Hera sotto mentite spoglie – e la aiuta ad attraversare un fiume [...]. Perde però un sandalo nel guado, sicché compare davanti a Pelia con un piede scalzo. Ora, un oracolo aveva predetto al re di guardarsi da un uomo che si fosse presentato con un solo sandalo.³⁷

Il re, per provare a liberarsi di Giasone, gli domanda cosa avrebbe fatto al suo posto se un oracolo gli avesse predetto che sarebbe stato ucciso da un concittadino. La risposta di Giasone autodetermina il proprio destino, in quanto il giovane risponde che gli avrebbe ordinato di portargli il vello d'oro. Così, Pelia, gli affida questa missione, con la promessa che se fosse tornato vincitore, gli avrebbe restituito il regno. Per intraprendere il viaggio verso la Colchide, però, avrà bisogno di una nave e di un equipaggio, gli Argonauti³⁸. Quando la nave Argo approda nel territorio designato, il re accoglie gli avventurieri con ostilità e, per poter avere il Vello d'Oro, a Giasone vengono imposte delle prove che egli non potrebbe mai superare con le sue sole forze. Ad aiutarlo intervengono Atena ed Hera, le quali ottengono da Afrodite che una figlia di Eeta si innamori del giovane capo degli Argonauti: Medea.

La principessa, essendo anche maga, aiuta Giasone ad impadronirsi del vello, tradendo così il padre per poi decidere di fuggire con il suo innamorato. Durante la fuga, arriva a provocare la morte – o a uccidere di propria mano – il fratello Assirto (conosciuto anche come Feronte, “lo Splendente”).

Dopo essersi fermati sull'isola di Eea, dove Circe – zia di Medea secondo la versione più diffusa del mito – compie su di loro un rito di purificazione, approdano all'isola dei Feaci, qui consumano le nozze e si promettono solenne rispetto e fedeltà.

Tornati a Iolco, Pelia si rifiuta di rispettare l'accordo. Medea aiuta l'amato a vendicarsi: «convince le figlie del re a fare a pezzi il padre assicurando loro che con le sue arti magiche lo farà rinascere più giovane»³⁹. Ma neanche questo fa ottenere il regno a Giasone. Così i due protagonisti sono costretti a scappare, trovando asilo a Corinto.

Da qui ha inizio la sequenza più nota del mito.

³⁷ Bettini, Pucci 2017, 27.

³⁸ Per una più approfondita descrizione della nave, si veda Bettini, Pucci 2017, 27: «La costruisce un abile carpentiere, Argo di Tespi, che le darà il suo nome, ma sotto la guida della stessa dea Atena. È una nave molto speciale. È fatta con pregiati alberi del monte Pelio, ma nella sua prua è inserito un pezzo di legno della quercia di Dodona, famosa in tutta la Grecia per i suoi oracoli».

³⁹ Bettini, Pucci 2017, 28.

Medea e Giasone hanno due figli, ma dopo alcuni anni Giasone viene meno alla promessa di fedeltà fatta a Medea e si accinge ad unirsi in matrimonio con la figlia del re di Corinto, Glauce (chiamata Creusa in alcune versioni). Medea decide di vendicarsi uccidendo prima la nuova sposa e il padre di lei e, poi, i suoi stessi figli.

La donna a questo punto è costretta a fuggire nuovamente, trovando asilo ad Atene, dove il re Egeo le aveva garantito ospitalità in cambio della promessa di dargli un figlio. Egeo un figlio lo aveva già: Teseo. Quando questi torna per reclamare i suoi diritti su Atene, Medea tenta di ucciderlo per difendere suo figlio, Medo, generato con Egeo. Viene però scoperta e bandita dalla città.

Arrivati a questo punto, una versione racconta di come la donna faccia ritorno in Colchide.

Qui scopre che il padre Eeta è stato detronizzato dal fratello Perse. Successivamente approda in Colchide anche Medo, che intende ritrovare la madre. Sapendo che un oracolo ha vaticinato a Perse che sarà ucciso da un discendente di Eeta, il giovane afferma di essere Ippote, il figlio di Creonte. Medea, per ingraziarsi Perse, si offre di ucciderlo, ma avendolo riconosciuto in tempo lo spinge invece a uccidere Perse e a diventare così il sovrano di quello che sarà il regno di Media (precursore dell'Impero persiano) [...]. Medea, che fino a quel momento ha perversito e distrutto tutte le relazioni familiari, torna a instaurarne di positive.⁴⁰

Giasone, eroe decaduto, morirà ucciso da un pezzo di legno marcio staccatosi dalla nave Argo.

1.3. La *Medea* di Euripide

La prima esplicita attestazione letteraria del viaggio degli Argonauti si trova nell'*Odissea*⁴¹; tuttavia, la figura di Medea non viene mai nominata. Comparirà successivamente nella *Teogonia* di Esiodo⁴².

Il personaggio di Medea fu affrontato da tutti e tre i grandi tragediografi dell'età classica: da Eschilo, nel dramma satiresco⁴³ *Le nutrici*, da Sofocle, che ne tratta in almeno tre tragedie (*Le donne della Colchide*, *Le raccogliatrici di erbe*, *Gli Sciti*), ma è la *Medea* di Euripide l'opera più importante ad avere come protagonista questo personaggio. Fa parte delle diciotto

⁴⁰ Bettini, Pucci 2017, 29.

⁴¹ *Odissea* XII 69-70.

⁴² Esiodo, *Teogonia* vv. 956-62 e 992-1002.

⁴³ Il dramma satiresco era la *pièce* che ogni autore che avesse partecipato ai concorsi drammatici avrebbe dovuto presentare a conclusione della trilogia.

tragedie di Euripide pervenute integralmente, ultimata nel 431 a.C. e messa in scena alle Grandi Dionisie⁴⁴ di quell'anno.

Prima di analizzare nel dettaglio alcuni aspetti fondamentali della tragedia euripidea, sarà opportuno esporne in sintesi la trama. Lo spettacolo si apre con la Nutrice che informa gli spettatori sull'antefatto: rievoca il viaggio di Medea dalla Colchide a Corinto e il tradimento di Giasone, il quale l'ha abbandonata per unirsi a Glauce, figlia di Creonte, re di Corinto. Il Pedagogo racconta come il re abbia decretato l'espulsione dal paese della donna e dei suoi figli. Dall'interno della casa si sentono i lamenti di Medea, la quale dice di volere la morte per sé e per tutta la sua famiglia. Il Coro (formato da donne corinzie sposate) condivide la preoccupazione della Nutrice, la quale sa di cosa può essere capace Medea. Una volta uscita dalla casa, la protagonista chiede solidarietà al Coro, facendo perno sulla confidando nella comune condizione femminile. Nella scena successiva, Creonte va da Medea e le intima di andarsene «poiché teme che lei, con le sue arti magiche, possa nuocere alla figlia»⁴⁵. Con l'astuzia riesce ad ottenere un giorno di proroga. Segue un confronto tra Medea e Giasone ove entrambi cercano di far valere le proprie ragioni (il Coro si schiera dalla parte della donna).

Entra in scena un altro personaggio importante: Egeo, re di Atene, il quale è «di ritorno dall'oracolo di Apollo che ha consultato perché afflitto dalla mancanza di figli. Medea gli promette di guarire la sua sterilità, e in cambio gli chiede asilo nella sua terra»⁴⁶.

Nuovamente sola, Medea mette a punto il suo piano e ne informa il Coro – che si dissocia: farà consegnare dai suoi figli una veste avvelenata, in segno di dono e accettazione della scelta di Giasone, alla figlia di Creonte.

Medea dibatte a lungo, nel celebre monologo che diventerà il nodo drammaturgico cruciale pezzo forte della tragedia, se uccidere o risparmiare i suoi bambini. Tuttavia, una volta che il Messaggero riferisce la morte di Creonte e di Glauce, si convince che il gesto è inevitabile in quanto i suoi figli sono i portatori degli strumenti di morte e che di conseguenza verrebbero comunque uccisi dai Corinzi. Dalla casa si sentono le urla dei bambini, Giasone accorre ma non arriva in tempo. A questo punto, Medea gli appare su di un carro trainato da serpenti alati,

⁴⁴ Festa dedicata al dio Dioniso che si celebrava ogni anno ad Atene a partire dal 532 a.C. tra marzo e aprile. Il *clou* di questa celebrazione erano gli agoni teatrali, che comprendevano commedie e tragedie. Queste ultime erano rappresentate nei tre giorni conclusivi e in ciascuno di questi era proposta una tetralogia (con *Medea* erano rappresentate anche *Filottete* e *Ditti* e il dramma satiresco *I mietitori*, tutte perdute. Non si trattava in questo caso, dunque, di una trilogia legata, come del resto era ormai consuetudine).

⁴⁵ Bettini, Pucci 2017, 40.

⁴⁶ Bettini, Pucci 2017, 40.

inviatole dal Sole (suo avo). In conclusione, Medea nega a Giasone la possibilità di seppellire i cadaveri dei figli, seppellendoli essa stessa nel santuario di Hera: «un commento del Coro sull'imprevedibilità delle vicende umane chiude la tragedia»⁴⁷.

Mettendo a fuoco alcuni aspetti del personaggio di Medea, occorre prendere avvio dalla condizione della donna. Medea, dal suo punto di vista, è moglie legittima di Giasone in quanto la loro unione è stata suggellata da reciproci giuramenti pronunciati davanti agli dèi. Dal punto di vista dei contemporanei di Euripide, d'altronde, l'unione non è del tutto regolare: non c'è mai stata l'*engýe*, ovvero l'impegno formale preso con il capofamiglia della sposa in presenza dei testimoni, poiché la donna è partita contro la volontà del padre e uccidendo il fratello; e non è neppure stata pagata la *ékdosis*, la dote. La loro unione è quella tra un cittadino ed una straniera, senza alcun diritto. Per Medea conta principalmente la *philia*, che esprime non solo una relazione affettiva, ma anche l'affinità rispetto a persone e cose. «Giasone ha rotto il patto di mutua assistenza a cui lo obbligava la *philia*. [...] Negandole la propria *philia* Giasone ha attentato alla *timé* (“onore”) di Medea e dei figli, degradandone lo *status*»⁴⁸.

Medea arriva a disconoscere i propri figli a causa di un errore di Giasone, il quale si riferisce ai figli come «miei», dimostrando di ignorare i diritti della madre su di essi. Euripide così porta una critica alla condizione femminile e al matrimonio nella Grecia del V secolo a.C.: «demistifica l'ipocrisia maschilista relativamente al privilegio di cui godrebbe la donna, che può restare sicura in casa mentre all'uomo spetta affrontare i pericoli della guerra»⁴⁹. Medea così risponde: «Preferirei stare tre volte presso lo scudo piuttosto che partorire una volta sola»⁵⁰. C'è anche da dire che una moglie ripudiata poteva “rientrare in patria”, ma questo per Medea è impossibile, così esce dallo spazio domestico ed agisce in quello esterno come un eroe che vuole porre rimedio all'onta subita e vendicarsi dell'offensore.

Altra difficoltà di Medea sta nel suo essere “barbara”, in quanto non greca. Il poeta gioca sull'ambiguità del termine *bàrbaros*, ovvero colui che non parla bene il greco, cosa che non si può certo dire di Medea, la quale dimostra grandissima abilità retorica.

⁴⁷ Bettini, Pucci 2017, 41.

⁴⁸ Bettini, Pucci 2017, 42.

⁴⁹ Bettini, Pucci 2017, 45.

⁵⁰ vv 250-251. Medea è l'unico personaggio femminile della tragedia greca a parlare in modo così forte del dolore del parto. In generale i Greci riconoscevano l'equivalenza tra guerra e parto, sia dal punto di vista del coraggio e dello *stress* fisico che da quello del dovere civico. È ciò che ha sintetizzato Vernant 1981, 29: «il matrimonio sta alla ragazza come la guerra sta al ragazzo», trad. Cerbo 2005, 129.

Il personaggio di Creonte, in un dialogo con la protagonista, ammette di avere paura, non tanto di perdere il potere o di essere ucciso, quanto per la vita della figlia e per la sicurezza della famiglia. Medea, dal canto suo, gli fa credere di non provare risentimento nei suoi confronti, continuando con: «È mio marito che odio»⁵¹, e convincendo a concederle un giorno per salutare i figli, facendo leva sull'amore paterno del re.

Dissimula il suo rancore anche durante il secondo colloquio con Giasone, al quale mostra comprensione, perfino complicità. Medea ricorre anche al pianto e Giasone non può che cedere: consente ai figli di rimanere con lui e accetterà che siano loro a consegnare dei doni alla sua nuova sposa. «Giasone non sospetta minimamente che gli innocenti saranno inconsapevoli strumento del disegno criminoso [...] e coopera attivamente alla riuscita di quest'ultimo»⁵². Euripide costruisce il dialogo come un torneo oratorio, in cui l'arringa finale della donna verte su tre punti: l'ingratitude di Giasone rispetto a quanto ha fatto per lui, i giuramenti infranti e il fatto che ora a causa sua non ha più dove andare⁵³.

La retorica che esibisce dal canto suo l'uomo è «maldestra, arrogante, pretestuosa, non comparabile a quella acuminata di Medea»⁵⁴.

Medea è anche esperta di arti magiche (altra caratteristica "barbara"): questo aspetto non viene enfatizzato molto da Euripide, che non la mostra come una fattucchiera da racconto folclorico quanto come una donna fuori dal comune. Euripide rinuncia a questo aspetto perché, se fosse risultato preminente, ne sarebbe stata impoverita la valenza tragica della protagonista, mostrandone, invece, molte qualità che venivano attribuite al maschio greco: coraggio, indipendenza, intraprendenza, fierezza, senso dell'onore. Tuttavia, il suo passato è noto a Creonte, che per questo decide di espellerla.

Medea a Corinto è un corpo estraneo: non è mai riuscita ad integrarsi ed è vista sempre con sospetto, la sua cultura di provenienza è troppo distante dal paese che la ospita. «Svanito è il fascino dei giuramenti, più non rimane il pudore nell'Ellade grande, se n'è volato via

⁵¹ vv. 310-311, trad. Cerbo 2005, 135.

⁵² Bettini, Pucci 2017, 52.

⁵³ Così si esprime Medea ai vv. 502-519: «Dove potrei rivolgermi ora? Forse alla casa del padre, quella casa che per te ho tradito insieme con la mia terra per venire qui? O forse alle sventurate figlie di Pelia? Certo, mi accoglierebbero proprio bene loro, il cui padre io ho ucciso. La situazione è questa: ai miei cari risulterebbe odiosa e coloro ai quali non avrei dovuto far male, li ho miei nemici per renderti un favore. Perciò agli occhi di molte donne greche tu mi hai resa felice in cambio di tutto ciò: ho in te un marito davvero straordinario e fedele, io, povera infelice, se dovrò andare in esilio cacciata via da questa terra, priva di amici e sola con i figli soli. Bell'obbrobrio per lo sposo novello che i suoi figli ed io che ti ho salvato vadano errando come mendicanti. O Zeus, perché hai dato ai mortali indizi chiari dell'oro che risulti falso, mentre nel corpo degli uomini non vi è impresso alcun segno, con cui riconoscere il malvagio?», trad. Cerbo 2005, 152-154.

⁵⁴ Bettini, Pucci 2017, 53.

nell'aria». «Medea ha provato a farsi greca, ma la Grecia che si era immaginata e in cui ha creduto di è rivelata un miraggio; l'integrazione [...] si è dimostrata impossibile»⁵⁵ Euripide diventa il portavoce di questo disagio: fa trasparire le criticità della società greca.

I tratti “eroici” della *Medea* di Euripide sono più che evidenti:

Come Achille nell'*Iliade*, offeso da Agamennone, non può sopportare di restare privo d'onore (*átimos*), e come Aiace, nell'omonima tragedia di Sofocle, è ossessionato dall'idea di essere irriso dai suoi nemici, così Medea non può tollerare né la propria *átimía* né il *géllos* (“la derisione”) di cui potrebbe essere fatta oggetto. Ma a differenza di Aiace, che alla vergogna soccombe suicidandosi, Medea non la darà vinta ai suoi nemici. Essa tiene sopra ogni cosa a conservare la dignità che le deriva dal proprio lignaggio. [...] Con gli eroi dell'epica questa Medea ha in comune la *megalopsychía*, la grandezza d'animo⁵⁶.

Nelle tragedie greche le donne colpite da sventure di norma finiscono con il suicidarsi. A Medea è stata fatta violenza e con altrettanta violenza risponderà. Era dato per scontato che le azioni vendicative toccassero al maschio: Medea, non avendo un parente uomo a cui affidarsi è costretta a provvedere da sé. Ella compie determinati gesti per soddisfare la propria *authádeia* (“orgoglio”, “superbia”, “arroganza”), «ma il figlicidio [...] non contraddice l'immagine eroica, se per eroe intendiamo, alla maniera degli antichi greci, qualcosa che sfida i limiti impostigli dal fato, [...] rifiutando di umiliarsi e sottomettersi»⁵⁷. Per “farsi uomo” Medea ripudia il proprio sesso: uccide i figli e di conseguenza la madre che è in sé, obliterando la sua natura femminile.

Giasone viene reso da Euripide come un anti-eroe, accentuando la negatività del personaggio: egli persegue soltanto il benessere materiale, e poiché Medea non può procurarglielo, infrange la parola data e la abbandona. Il suo scopo ultimo è la ricerca del vantaggio per sé e per la propria discendenza e, nel momento in cui intravede una sistemazione più soddisfacente, non esita a calpestare i giuramenti solenni matrimoniali. Arriva a dire a Medea:

Se vuoi ricevere dalle mie sostanze un aiuto per i figli e per te in vista dell'esilio, dimmelo: io sono disposto a dare con mano generosa e ad inviare dei contrassegni per gli ospiti. [...] Se non accetti questa offerta, stolta sarai, o donna. Cessa dall'ira e otterrai migliori vantaggi⁵⁸.

⁵⁵ Bettini, Pucci 2017, 58.

⁵⁶ Bettini, Pucci 2017, 58.

⁵⁷ Bettini, Pucci 2017, 60.

⁵⁸ vv. 610-614, trad. Cerbo 2005, 159-161,

Durante tutta la tragedia l'uomo non considererà mai Medea – donna e barbara – sua pari; mentre Medea assume «la statura di un'eroina dai caratteri virili, Giasone è ridimensionato in un ruolo quasi femminile»⁵⁹.

Come arriva però Medea a maturare l'idea di uccidere i propri figli? Fin dall'inizio della tragedia viene annunciato dalla Nutrice che la donna si vendicherà del tradimento di Giasone. Alla fine dell'incontro con Creonte, Medea dice al Coro di volersi vendicare di tre persone: Giasone, Creonte e la figlia Glauce. Non rivela ancora nulla riguardo ai propri figli. L'idea si fa strada man mano che si prosegue nella tragedia e, sempre durante il colloquio con il re di Corinto, capisce che il bene più importante per un padre sono i suoi figli. Successivamente anche Giasone esplicita tutte le proprie speranze per il futuro della discendenza. In ultimo, Egeo le fa comprendere l'importanza di una discendenza per un re.

Proprio nell'incontro con Egeo ha luogo la svolta della tragedia, in quanto viene offerta alla donna l'idea della “vendetta perfetta” (ovvero l'uccisione dei figli). Il re le promette ospitalità e protezione e Medea comprende quanto siano importanti i figli per un uomo. Dopo la partenza del re, Medea comunica il proprio piano al Coro: togliere ogni speranza di costruirsi una discendenza a Giasone:

Manderò a Giasone uno dei miei servitori e gli chiederò di venire al mio cospetto; a lui, quando sarà giunto, rivolgerò dolci parole, che io concordo con lui e che bene fa lui ad avere le nozze regali, conseguite grazie al tradimento nei miei confronti, e che tutto questo va bene ed è stato ben deciso. E quanto ai figli miei, chiederò che restino, non già perché io voglia lasciare ai miei nemici i miei figli in una terra ostile, esposti all'insulto, ma perché intendo uccidere con l'inganno la figlia del re. Manderò, infatti, proprio loro con nelle mani i doni, un fine peplo e un diadema d'oro. Quando lei, prendendo l'ornamento, l'indosserà sul corpo, miseramente perirà, lei e chiunque altro tocchi la fanciulla. Con tali veleni ungerò i doni. Ora, però, voglio porre fine a questo discorso; mi è venuto da piangere per l'entità dell'azione che poi dovrò compiere; ucciderò, infatti, i figli miei: non vi è alcuno che me li strapperà. Sconvolgerò tutta la casa di Giasone e andrò via da questa terra, fuggendo la strage dei figli carissimi e dopo aver osato l'azione più empia⁶⁰.

Alimenta così la prospettiva che nulla di Giasone sopravviva, colpendo il valore primario della società patriarcale. Il Coro, che fino a quel momento si era dimostrato affine all'operato della protagonista, ora ne prende le distanze.

⁵⁹ Bettini, Pucci 2017, 63.

⁶⁰ vv 774-796, trad. Cerbo 2005, 175.

Dopo che il Pedagogo è tornato a riferire che Glauce ha accolto con le sue mani i doni portati dai bambini, comincia il celebre monologo di Medea, centro nevralgico della tragedia: «quanto Medea si accinge a compiere è così orribile che lo spettatore non può accettarlo se non dopo che il poeta gli ha fatto vedere quale straziante lotta interiore lo ha preceduto e gli ha fatto provare una qualche simpatia per la sventurata eroina»⁶¹.

Questo monologo non ha tanto la funzione di valutare le alternative quanto di convincere la stessa Medea della necessità del crimine che sta consapevolmente per compiere. La donna non compie questo drammatico gesto in un momento di follia o perché costretta da una forza superiore. Il suo è «un sofferto ma lucido processo deliberativo, in cui all'urgenza ineludibile del presente si accompagna la capacità di prevedere le conseguenze delle proprie azioni»⁶².

Ora che Glauce e Creonte sono morti, Medea è sicura che i bambini saranno vittime della violenza che si scatenerà per vendicare quelle morti, ne era consapevole fin da quando li aveva indirizzati a portare i doni alla sposa. Tutto il suo piano di vendetta viene pensato ed attuato in un solo giorno. Prima del momento supremo deve ancora farsi forza:

Ma suvvia, àrmati, mio cuore; perché indugiamo a compiere questo male terribile e pure ineluttabile? Orsù, o misera mano mia, prendi la spada, prendila, muovi verso la dolorosa meta della vita: non essere vile e non ricordarti dei tuoi figli, che ti sono assai cari, che li partoristi, ma solo per questo breve giorno dimenticati dei tuoi figli; e poi piangi. Anche se li ucciderai, nondimeno essi ti sono cari; e una donna sventurata sono io.⁶³

Medea non riesce ad effettuare una scissione tra la madre amorevole e la sposa oltraggiata. Questo la porta a sacrificare quanto ha di più caro e conseguentemente a tagliare tutti i ponti dietro di sé.

Dove verranno seppelliti i bambini? Medea decide di non portarli con sé ad Atene: li seppellirà nel *témenos* (recinto sacro) di Hera Akraia presso Corinto, trasformando così il delitto in un sacrificio rituale⁶⁴.

Il finale della tragedia vede l'uscita di scena *ex machina* della protagonista, chiaro segno di un «salto qualitativo nella fisionomia del personaggio. Fino ad allora aveva avuto una dimensione umana, ora [...] ne acquista una superumana»⁶⁵. Compare per l'ultima volta,

⁶¹ Bettini, Pucci 2017, 71.

⁶² Bettini, Pucci 2017, 73.

⁶³ vv. 1242-1250, trad. Cerbo 2005, 211.

⁶⁴ Le pitture vascolari riferibili al mito di Medea la mostrano spesso mentre uccide i figli su un altare. Il sacrificio è distruzione della vita e, allo stesso tempo, purificazione attraverso l'offerta di tale vita.

⁶⁵ Bettini, Pucci 2017, 78.

sospesa con il carro mandato da Helios, sul tetto della scena teatrale (il *theologéion*, il “luogo da cui parlano gli dèi”), spazio normalmente riservato alle divinità. Effettivamente Medea si comporta come tale: interrompe l’azione di Giasone (il quale sta cercando di abbattere la porta della casa), giustifica la sua vendetta, dispone le modalità di sepoltura dei figli, fonda un nuovo culto, emette profezie e impartisce ordini ai mortali. Medea qui si fa *deus ex machina* della sua stessa tragedia. Il carro mandato dal suo avo sancisce la sua alterità e la sottrae al castigo che per la legge umana le spetterebbe. In questa tragedia «non vince il bene e non trionfa la giustizia. [...] Ha reagito all’ingiustizia subito spingendosi oltre i limiti umanamente accettabili. Eppure resta impunita»⁶⁶.

La tragedia non fa parte di una trilogia legata e perciò non è previsto il seguito: la situazione non viene riequilibrata. La vicenda termina con tutti i personaggi sconfitti ed Euripide era pienamente consapevole che il pubblico ne sarebbe stato scioccato (non vinse, infatti, il primo premio in occasione dell’agone del 431 a.C.).

La sua modernità sta nell’esacerbazione della dimensione del soggettivo, a partire dal confronto che la protagonista stessa rivela a se stessa: «Medea è in realtà la sola persona capace di tener testa a Medea»⁶⁷. Lo spazio rappresentativo diventa, così, una proiezione del processo psichico della protagonista.

1.4. La ricezione del mito nella modernità attraverso i linguaggi di teatro e cinema

La Medea nella modernità riscontra ancora un notevole successo: che si tratti di letteratura, teatro, lirica o cinema, le sue riscritture e i suoi adattamenti continuano ad infiammare il pubblico:

Tradotte, riadattate, rappresentate, cantate, danzate, parodiate, filmate, queste hanno da sempre offerto un’energia e un magnetismo a scrittori e registi alla costante ricerca di nuovi modi con cui interrogare la società contemporanea e con cui trascendere limiti e prevaricazioni.⁶⁸

In questo paragrafo andremo ad analizzare solo alcune delle moltissime testimonianze pervenuteci. In particolare, ci soffermeremo su alcune rappresentazioni teatrali e cinematografiche.

⁶⁶ Bettini, Pucci 2017, 79.

⁶⁷ Conacher 1968 in La Mantia et. al. 2012, 27.

⁶⁸ La Mantia et. al. 2012, 29.

Nel Seicento il mito di Medea ebbe uno straordinario successo grazie al lavoro di due fratelli, Pierre e Thomas Corneille, i quali portarono in scena la tragedia in tre versioni differenti. Nel 1635 venne composta la prima di queste: *Médée*, tragedia in cinque atti di Pierre, il quale si ispira sia a Euripide che a Seneca – anche se è a quest’ultimo che è maggiormente debitore⁶⁹. Alcune delle varianti introdotte qui da Corneille sono il dare molto spazio a Creusa (Glauce in Euripide), più di quanto non avessero fatto gli autori antichi, ed Egeo, che qui si mostra come un pretendente di questa; respinto a beneficio di Giasone, diventerà un alleato di Medea. Il maggiore dei due fratelli, Corneille, presenta la protagonista come una vittima, non giustificandone le azioni criminose e tuttavia concedendole molte attenuanti. A differenza di Seneca, il figlicidio non viene mostrato sulla scena, mentre quello di Creonte e di Creusa sì. «Sconvolto dal dolore, dopo aver visto la rea involarsi sul carro alato, Giasone finirà per uccidere se stesso»⁷⁰. Il maggiore dei Corneille fece di Medea la protagonista di una seconda sua opera, *La conquista del Vello d’Oro*, scritta nel 1659. Questa è una cosiddetta *pièce à machines*, un genere molto in voga tra i contemporanei che puntava sulla spettacolarità prodotta da complicati macchinari più che sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi. Tuttavia, di livello decisamente più alto fu la *tragédie lyrique* intitolata anch’essa *Médée* di Thomas Corneille e musicata da Marc-Antoine Charpentier nel 1693. Tra le varianti rispetto alla versione euripidea, c’è da segnalare l’introduzione di un secondo spasimante di Creusa, Oronte, il quale «è alleato naturale di Medea, che ne favorisce comprensibilmente le mosse»⁷¹. Questa versione della tragedia, soprattutto a causa del suo finale, era una novità rispetto al panorama contemporaneo nel quale era stata concepita: al tempo erano molto in voga i lavori di Lully, nei quali «re e principi erano esempi di virtù, il bene prevaleva sul male, e l’amore trionfava su tutto»⁷². Corneille infrange queste regole mettendo in scena una Medea impunita dopo aver distrutto due famiglie; Giasone e Creonte sono presentate come figure meschine e l’amore causa solamente sofferenza.

Un anno dopo, una tragedia omonima fu scritta da Hilsire-Bernand de Longepierre. La maggiore originalità di questa sta nella caratterizzazione del personaggio di Giasone: non è mosso dall’ambizione e dall’arrivismo sociale ma dall’autentico amore nei confronti di Creusa.

⁶⁹ Sul rapporto tra la *Médée* di Corneille e la *Medea* di Seneca, si veda Trebbi 1989, 11-23.

⁷⁰ Bettini, Pucci 2017, 148.

⁷¹ Bettini, Pucci 2017, 149.

⁷² Bettini, Pucci 2017, 149.

Durante il XVII secolo la Medea che viene proposta è, a parte qualche innovazione minore, essenzialmente quella dei tragici antichi, con una preferenza per il modello senecano. I primi ripensamenti moderni arrivano da paesi di lingua tedesca e possiamo collocarli tra il XVIII e il XIX secolo. Tra questi innovatori c'è Friedrich Maximilian Klingler, che dedica alla figura di Medea due tragedie: *Medea in Corinto* (1786) e *Medea nel Caucaso* (1709). Nella prima delle due Klingler introduce come personaggi drammaticamente rilevanti il Fato, le Furie e Hecate – qui è la madre di Medea la quale, di conseguenza, ottiene una natura semidivina. Hecate ha un ruolo cardine nella *Medea in Corinto*, in quanto è lei a spingere Medea a compiere il figlicidio; così facendo, l'autore sposta la responsabilità dell'atto sulle forze oscure che la sovrastano. Altra novità fondamentale sta nell'importanza che assumono i due bambini: a differenza delle tragedie antiche hanno una personalità e un ruolo attivo essenziale, ovvero quello di prendere le parti di Creusa, qui resa come un personaggio dolce e gentile, preferendola alla madre naturale. Sarà proprio questa gelosia verso di loro, più che quella verso Giasone, a spingerla a commettere l'impensabile. Quattro anni dopo Klingler dà vita al seguito della vicenda con una seconda tragedia:

tornata nel Caucaso, l'eroina cerca di convincer i feroci abitanti del posto ad abbandonare i loro riti sanguinari. Ma volendo salvare una fanciulla condannata a morte dai sacerdoti, torna a servirsi della magia, contravvenendo in questo modo ad un giuramento che aveva fatto. [...] Irritati per la sua intromissione, i sacerdoti la condannano a morte, ma Medea li previene immergendosi un pugnale nel petto.

Il secondo autore di cui occorre parlare è il drammaturgo austriaco Franz Grillparzer. Scrive per la scena una trilogia in cui si susseguono i momenti cardine del mito ne *Il Vello d'Oro*⁷³ – titolo complessivo dell'opera – e li intitola *L'ospite*, *Gli Argonauti* e *Medea*⁷⁴, che insieme tracciano una completa evoluzione, sentimentale e psicologica, del personaggio. L'opera venne presentata per la prima volta a Vienna nel 1821, tuttavia ebbe scarso successo, principalmente a causa della sua lunghezza. Ne *L'ospite* vediamo una Medea, ancora fanciulla, che, a causa della sua origine divina, possiede poteri soprannaturali. Questi sono sfruttati dal padre Eeta, avido e crudele, per uccidere Frisso – l'ospite del titolo – e derubarlo del Vello d'Oro. Costretta a rendersi complice del delitto, si ritira in una torre a pregare in solitudine gli dèi. Nella seconda parte della trilogia, *Gli Argonauti*, «Eeta si reca alla torre di

⁷³ Ciani 1999, 14 e ss.

⁷⁴ Zagari 1973, 101-104.

Medea e le chiede di aiutarlo a contrastare i Greci che al comando di Giasone sono venuti a recuperare il Vello»⁷⁵. Nel momento in cui però la protagonista vede per la prima volta Giasone, se ne innamora perdutamente e decide così di aiutarlo ad impadronirsi del prezioso talismano, fuggendo con lui e attirandosi le maledizioni del padre. A conclusione della trilogia troviamo *Medea*. Inizialmente vediamo l'eroina seppellire, materialmente e metaforicamente, tutto ciò che la lega al passato in modo da poter così farsi greca dicendo:

Ecco, prima il velo e il bastone, la sacra verga della dea; addio per sempre, e in pace, non siete più per me. Passato, e per sempre, è il tempo della notte, di incanti e sortilegi. Tutto ora accade al limpido raggio della luce, il bene, il male, tutto, ed è giusto.⁷⁶

Gli eventi si susseguono in ordine canonico, pur con alcune varianti. Tra queste c'è l'arrivo a Corinto di alcuni ambasciatori dell'Anfizionia di Delfi, venuti a richiedere la consegna di Giasone e Medea accusati dell'assassinio di Pelia. Creonte salva Giasone, dandolo in sposo alla figlia, e dà invece il bando a Medea. Grillparzer riprende da Klinger il rifiuto dei figli nei confronti della madre, i quali vedono nella nuova sposa una figura materna più dolce ed affettuosa. L'autore decide di inserire una conclusione inedita, dove Medea e Giasone, entrambi esuli, si incontrano un'ultima volta. Qui la protagonista non gli rivolgerà parole astiose, anzi si mostra compassionevole. «Medea in Grillparzer è [...] vittima della propria debolezza prima che del fato»⁷⁷: idealizza un uomo che non fa altro che mortificarla e manipolarla. Il primo pensiero di questa Medea umiliata non è quello di uccidere Giasone bensì se stessa.

Passiamo ora alla seconda metà dell'Ottocento con la *Medea* del francese Ernest-Wilfrid Legouvé. La *pièce* fu scritta nel 1854 e interpretata dall'attrice italiana Adelaide Ristori – la quale aveva accettato di interpretare Medea nella tragedia di Legouvé solo perché il figlicidio, a differenza delle versioni italiane che le erano state proposte in passato, non veniva mostrato in scena. Debuttò al Théâtre Italien di Parigi due anni dopo ed ebbe fin da subito un notevole successo. Il drammaturgo sostituisce il Coro con il personaggio di Orfeo e valorizza Creusa dandole un peso notevole.

Già Pindaro aveva attribuito alla principessa della Colchide una pelle scura. Gli autori moderni hanno intuito le potenzialità insite nel cambiare il colore della pelle così da poter

⁷⁵ Bettini, Pucci 2017, 152.

⁷⁶ Ciani 1999, 65.

⁷⁷ Bettini, Pucci 2017, 154.

rendere centrali le discriminazioni razziali e i pregiudizi. Nel 1957 viene scritta da Agostinho Olavo la *pièce* teatrale *Além de Rio* (Al di là del fiume), dove la storia di Medea è trasposta nel Brasile del XVII secolo:

Giasone è un avventuriero che va in Africa in cerca di schiavi da vendere ai piantatori delle Americhe. Jinga, una principessa locale, si innamora di lui e lo aiuta a catturare uomini e donne del suo popolo, anche se per questo deve uccidere il padre e il fratello. Una volta in Brasile, si fa battezzare come cattolica, ricevendo un nuovo nome: Medea.⁷⁸

Anche qui la protagonista non riesce ad integrarsi nel nuovo paese, è emarginata e viene considerata come una rinnegata. Un ricco proprietario terriero, Creonte, offrirà in sposa sua figlia a Giasone, il quale accetta. Medea non può sopportare l'oltraggio e si vendica uccidendo la rivale con una collana stregata, fino poi ad annegare i figli nel fiume.

Altra opera che si iscrive perfettamente in questo filone di denuncia politica è quella del sudafricano Guy Butler: cominciò a scrivere il dramma *Demea* verso la fine degli anni Cinquanta, per poi pubblicarlo solo nel 1990. La sua Medea denuncia i danni causati dall'*apartheid* ed è ambientata agli inizi del XIX secolo. In Irlanda invece troviamo *Medea* di Brendan Kennelly (1988): rende l'eroina una vendicatrice delle donne irlandesi oppresse dal colonialismo inglese. Anche nei Balcani la tragedia funge da strumento di denuncia: qui Leo Katunarić riattualizza il mito per parlare della disgregazione della Jugoslavia. In *Medea 1995* la protagonista agisce non tanto per vendicare un tradimento ma per rivendicare un ideale.

Già a partire da Euripide, Medea è stata sempre considerata un'antesignana del femminismo (*ante litteram*). In Italia troviamo il recitativo, un monologo di appena cinque pagine, *Medea*⁷⁹, contenuto nella raccolta *Tutta casa, letto e chiesa. Monologhi satirici sulla condizione della donna*, pubblicata nel 1977 da Franca Rame e Dario Fo. Tutti questi recitativi riguardano donne in qualche modo abusate – sessualmente, socialmente e psicologicamente.

Passando ora alla sua fortuna nel mondo del cinema, possiamo dire che questo non ha, almeno inizialmente, sfruttato al meglio le potenzialità del personaggio e, per avere la prima Medea cinematografica a tutto tondo, dovremo attendere l'omonimo film di Pier Paolo

⁷⁸ Bettini, Pucci 2017, 169.

⁷⁹ Cfr. Fo, Rame in Fo 1989.

Pasolini, nel 1969⁸⁰. Qui l'ipotesi dell'opera è la tragedia euripidea, sebbene il regista abbia apportato alcune scelte narrative differenti. L'estensione temporale è maggiore rispetto alla versione greca: il lungometraggio inizia con il centauro Chirone che racconta a Giasone, ancora bambino, la vicenda del Vello d'Oro. Nella scena successiva ci troviamo in Colchide e assistiamo ad un sacrificio umano rituale – la cui funzione è quella di introdurre allo spettatore l'arcaico mondo di Medea. La donna vede per la prima volta Giasone quando giunge, ormai adulto, in Colchide con l'obiettivo di trafugare il Vello d'Oro: quando i loro sguardi di incrociano, basta un fugace sorriso dell'uomo perché Medea svenga, priva di sensi. Nel momento in cui ritorna in sé, decide di trafugare il Vello e donarlo all'uomo che l'ha così celermente conquistata. I due si danno alla fuga su un carro e portano con sé il fratello di lei, Assirto, il quale verrà ucciso poco dopo da Medea per ritardare gli inseguitori. Giasone e Medea riusciranno così a raggiungere Iolco e tuttavia l'uomo è «lungi dal fondersi emotivamente con la donna che ha fatto sua per diritto di conquista»⁸¹. Passano gli anni e la coppia vive in una casa fuori dalle mura di Corinto. Giasone, insoddisfatto della sua condizione, inizia a meditare di abbandonare la madre dei suoi figli per poter così sposare Glauce, figlia del re Creonte. A Medea, la quale comincia a meditare la propria vendetta, appare in sogno la soluzione: come nella tragedia di Euripide troviamo i doni fatali portati dai bambini alla nuova futura sposa del padre e questa, dopo aver indossato le vesti avvelenate ed essersi guardata allo specchio, fugge, finendo per essere divorata dalle fiamme; stessa sorte che capiterà anche al padre nel momento in cui tenterà di salvarla. Terminato il sogno, la vedremo riproporre nella realtà gli stessi gesti. La tragedia si avvia verso la conclusione e possiamo vedere ora Medea, a casa con i figli mentre fa loro il bagno, li veste e li culla fino a farli addormentare, per poi, con una calma disarmante, ucciderli. Dopo questo cruento atto, che non vediamo inquadrato ma viene suggerito tramite una lama insanguinata, la donna darà fuoco alla casa. Mancando, in questa riscrittura di Pasolini, il personaggio di Egeo, manca ogni futuro possibile per Medea. Attraverso questo mito, Pasolini sembra volerci mostrare lo scontro tra la cultura popolare e la cultura borghese, tra il Terzo Mondo e il mondo

⁸⁰ *Medea*. Sceneggiatura e regia: Pier Paolo Pasolini; fotografia: Ennio Guarnieri; scenografia: Dante Ferretti; costumi: Piero Tosi; cast: Maria Callas (Medea), Massimo Girotti (Creonte), Giuseppe Gentile (Giasone), Margareth Clémenti (Glauce), Laurent Terzieff (il Centauro). Italia 1969. Durata 110'. Tra gli studi dedicati al film si veda Fusillo 1995; Rubino 2004; Biancofiore 2007.

⁸¹ Bettini, Pucci 2017, 226.

capitalistico; il suo intento è quello di denunciare la violenza esercitata sul Terzo Mondo dal colonialismo occidentale.

Meno noto di quello di Pasolini è il film di Jules Dassin, girato nel 1978 e intitolato *A Dream of Passion*⁸². La vicenda inizia con i preparativi per la messa in scena di una edizione della tragedia di Euripide ad Atene. Maya, l'attrice a cui è affidato il ruolo della protagonista, sta riscontrando difficoltà ad entrare nella parte, decide così di andare a far visita in carcere a una donna, Brenda, che aveva effettivamente ucciso i figli. Nella sequenza finale vediamo alternarsi le immagini del debutto dello spettacolo al teatro di Delfi con i *flash-back* del figlicidio di Brenda.

Alle soglie del nuovo millennio troviamo la telenovela latino-americana *Así es la vida*, di Arturo Ripstein – assistente di Buñuel – adattamento della *Medea* di Seneca. I temi principali sono l'emarginazione e il forte degrado sociale, oltre a quello della *soledad*, la solitudine esistenziale, l'abbandono. Il motivo principale per cui questa Medea compie il fatidico gesto di uccidere i figli è la paura di essere abbandonata anche da loro, oltre che dal compagno. Ripstein introduce anche l'idea del coro della tragedia antica, e lo fa inserendo in quasi ogni scena un televisore acceso che «trasmette immagini anodine»⁸³ che interagiscono con la storia in atto.

Un'ultima rappresentazione cinematografica della Medea è quella del danese Lars von Trier, sceneggiata da Carl Theodor Dreyer. Tuttavia, di questa avremo modo di parlarne in maniera più approfondita nel terzo e ultimo capitolo di questa tesi.

⁸² Regia: Jules Dassin; sceneggiatura: Jules Dassin, Minos Volanakis; musica: Yannis Markopoulos. Durata 106'. Tra gli studi dedicati al film si veda Valverde García 2008.

⁸³ Bettini, Pucci 2017, 233.

CAPITOLO 2

2.1. Il Teatro greco di Siracusa

I testi teatrali greci giunti a noi integri – vale a dire le tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide e le commedie di Aristofane e Menandro – furono scritti da autori ateniesi e perciò siamo soliti riconoscere in Atene l'unico grande centro teatrale del mondo antico. Quei drammi rappresentano tuttavia un repertorio limitato e possono fornirci un quadro solo parziale dell'attività drammatica nel mondo greco. Questa è stata vasta e altre città, oltre ad Atene, vi concorsero in modo diretto, prima tra esse Siracusa. Purtroppo, le notizie sulla vita teatrale di questa *polis* sono scarsissime e dei drammi creati sono giunti a noi solo frammenti. «Notizie e frammenti i quali bastano tuttavia a dirci che, per la tragedia, Siracusa, pur con una propria attività autonoma, fu di massima satellite di Atene nel V secolo»⁸⁴.

Siracusa sorse ad opera dei Corinzi nel 734 a.C. e dovette a Gelone, tiranno della città, il periodo di massimo splendore e l'ampliamento del suo nucleo originario, diventando così una tra le più vaste città del mondo antico. La città era suddivisibile in cinque quartieri principali: Ortigia, Aeradina, Tyche, Epipoli e Neapolis; in questa pianura sottostante all'altipiano di Taracati vennero edificate le più grandi strutture di Siracusa, come il Teatro e il *Timoleonteon* con il ginnasio porticato⁸⁵.

I teatri antichi sfruttavano l'irregolarità del territorio per andare a soddisfare sia l'aspetto funzionale che quello estetico; solitamente l'edificio teatrale veniva costruito servendosi del declivio naturale dei colli, così da poter creare una struttura che garantisse un'impeccabile acustica ma anche una visione ottimale dello spettatore, ovunque si collocasse nella *cavea*⁸⁶. Esso «si legava al complesso urbanistico pubblico in maniera imprescindibile proprio per il suo carattere polifunzionale, in quanto luogo di spettacoli drammatici e di assemblee politiche»⁸⁷.

⁸⁴ Anti 1948, 2.

⁸⁵ Cfr. Mazzeo, Biondo 2001, 35-36.

⁸⁶ Si legge in Mazzeo, Biondo 2001, 39: «Fu la teoria della propagazione della voce per anelli concentrici di Pitagora, Democrito prima ed Aristotele dopo, che comportò tra V e IV secolo a.C. l'adozione di configurazioni concave in luogo di assetti prevalentemente rettilinei».

⁸⁷ Mazzeo, Biondo 2001, 30.

La prima notizia riguardante il teatro di Siracusa pervenutaci dall'antichità si riferisce ad avvenimenti della fine del V secolo a.C., ma il monumento conserva tracce di lavori che risalgono al pieno VI secolo; la notizia più recente è invece riferibile al IV secolo d.C. Il teatro fu dunque attivo per circa mille anni, durante quasi tutto il decorso della civiltà greco-romana, dai primi tentativi agli ultimi bagliori dell'arte scenica antica.

Quello che noi vediamo oggi (fig. 2.1.1) è il monumento nella sua massima estensione raggiunta in età romana. Inizialmente, nella zona venne determinato un luogo sacro dedicato a Demetra⁸⁸, e a questa venne dedicato il complesso di stabilimenti rituali nella conca dove poi si sarebbe impiantata l'area scenica del teatro. Nel santuario basso era presente anche un piccolo teatro, composto da un palco di legno mobile in cui venivano rappresentate piccole scene mitologiche.

Successivamente, con l'arricchimento della cultura siracusana, il teatro rustico si trasforma, acquisendo in sé gli elementi del teatro che consideriamo classico: i due corridoi (*parodoi*), di entrata e di uscita, dalla conca sacra; una fascia piana per i seggi d'onore (*proedria*) dietro ai quali erano ricavati apprestamenti per il pubblico; infine un palco, sebbene ancora ligneo. Le tracce rimaste danno a questo primo *thèatron* la forma trapezoidale. La *proedria* e il palcoscenico sono molto ravvicinati e dunque manca l'ampio spazio orchestrale che possiamo trovare invece ad Atene. Questa prima forma del teatro può essere datata tra il VI e il V secolo a.C., ed è strettamente collegata ai "mimi" di Epicarmo, i quali non necessitavano del coro⁸⁹.

La presenza di Eschilo a Siracusa indurrà i siracusani ad ampliare l'edificio teatrale per poter soddisfare la volontà del drammaturgo di avere un apparato scenico simile a quello che lasciava ad Atene. Il nuovo *thèatron*, a questo punto, è interamente scavato nella roccia a formare un complesso di circa dieci gradoni, destinati a raccogliere un migliaio e mezzo di spettatori. Di questo ampliamento eschileo si è conservato il nome dell'architetto: Damòcopo, detto Mirilla⁹⁰.

Il teatro di Eschilo visse circa un secolo e mezzo per poi essere ulteriormente sviluppato al tempo della seconda democrazia siracusana, al cui capo troviamo il corinzio Timoleonte⁹¹.

⁸⁸ A differenza di Atene, il teatro non nasce dionisiaco ma demetriaco.

⁸⁹ Cfr. Polacco 1992, 56.

⁹⁰ Cfr. Polacco 1992, 58.

⁹¹ Dioniso I, Timoleonte e Ierone II furono i tiranni che contribuirono a favorire il processo di urbanizzazione della Sicilia del IV secolo a.C., creando così una *koinè* urbanistica e architettonica.

Come era già avvenuto anche a Corinto e ad Atene, il teatro era divenuto il luogo più confacente per le assemblee pubbliche. Si presero così a modello i teatri di Corinto e Atene, e il piccolo teatro trapezoidale cede il posto ad un grande emiciclo compatto di 36 ordini di sedili, in grado di ospitare 5/6.000 spettatori. La novità maggiore del teatro timoleontèo sta certamente nell'apparato scenico: l'edificio che fungeva da fondale al palco degli oratori ora si trasforma in un portico colonnato; la pedana per gli oratori è sostenuta sul davanti da un parapetto ligneo – in un secondo tempo sostituito da materiale lapideo – che poteva essere rimosso all'evenienza⁹².

Caduta nuovamente la democrazia, subentra la tirannia di Agatocle (316-289 a.C.). Il teatro torna a cambiare aspetto e con questo si impongono nuove forme di spettacolo: la tragedia cade in disuso e il gusto siracusano si rivolge nuovamente verso forme drammatiche proprie delle genti doriche – si vedano mimi, balletti, idilli, farse.

Con il sovrano Gerone II (269-215/214 a.C.) viene modificato il monumento ulteriormente in funzione dei nuovi generi teatrali:

L'edificio scenico aumenta di dimensioni [...]; le *pàrodoi* diventano vie interne allo stesso edificio scenico, come dei corridoi [...]; la fronte di retroscena raggiunge quasi il ciglio della platea rocciosa. Il palco si fa completamente lapideo e il suo prospetto verso l'orchestra poggia sulla struttura muraria continua. [...] Attorno all'orchestra si crea un'ampia fascia continua di *proedria*.⁹³

L'orchestra circolare così viene notevolmente rimpicciolita. La novità più importante apportata all'edificio scenico geroniano, antesignana di una tematica architettonica destinata a svilupparsi ampiamente, è il frontescena, il quale acquista una facciata monumentale, elaborata architettonicamente in più ordini orizzontali e strutturata in fasce verticali – oltre alla notevole decorazione scultorea.

Nel 212 a.C. Siracusa venne conquistata dai Romani e ciò determina un periodo di crisi legato al mutamento di costumi e istituzioni. Non si è andato tuttavia ad interferire drasticamente sul teatro «se non per apportarvi alcune modifiche che lo rendessero atto anche a spettacoli graditi ai romani»⁹⁴. L'orchestra è adattata a *conistra*, un'arena per manifestazioni gladiatorie, e vengono istituiti da Caligola i *ludi àstici*, gare di spettacoli drammatici. A tal fine, l'edificio scenico di Gerone II rimane inalterato. La trasformazione maggiore dovuta ai

⁹² Cfr. Polacco 1992, 60.

⁹³ Polacco 1992, 61-62.

⁹⁴ Polacco 1992, 66.

Romani si verifica in epoca antoniniana (II secolo d.C.): l'edificio scenico viene del tutto rinnovato, al suo posto è innestato un frontescena monumentale a colonne che arriva oltre la platea rocciosa dell'area scenica precedente; sono scavate delle gallerie (*cryptae*) nel corpo della cavea; l'area dell'orchestra viene rivestita con una pavimentazione in marmo, mentre i primi dodici ordini di sedili vengono abbassati in modo tale da ottenere una sezione distinta, anch'essa rivestita di marmo. Nella terrazza superiore sono costruiti due lunghi edifici addossati alla parete rocciosa, mentre il ninfeo è arricchito con nicchie e fontane; al di sotto dell'orchestra, si mantiene un passaggio utilizzato per le apparizioni dall'oltretomba⁹⁵.

Tralasciando i guasti dovuti alle incursioni dei Vandali e dei Goti del 440 d.C., Siracusa rimase sempre una città autorevole, legata all'impero d'Oriente. Il vero momento di crisi va segnato nell'assedio dell'878 da parte degli Arabi con la successiva caduta della città. Proprio in quest'epoca cade in rovina il santuario con il suo teatro.

Oggi, grazie alla fondazione dell'INDA⁹⁶, lo spazio scenico del Teatro greco di Siracusa è utilizzato prevalentemente per la messa in scena di tragedie e commedie della classicità greca, perseguendo i dettami della tradizione. L'idea sovvenne al conte Mario Tommaso Gargallo, nobile siracusano, che nel 1914 ebbe un'intuizione durante una riunione tra aristocratici e facoltosi: riportare, 2.400 anni dalla fondazione della *polis*, gli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa. Da allora si sono esibiti davanti a migliaia di spettatori i più grandi artisti del panorama nazionale e internazionale. L'INDA dispone anche di un archivio consultabile che permette di avere accesso ad una grande quantità di immagini, documenti, bozzetti e materiali⁹⁷.

2.2. La *Medea* di Krzysztof Zanussi

Un sole cocente illumina la pietra "mitica", la vegetazione fa da contorno donando un'aria d'altri tempi come ci si ritrovasse immersi in un mondo antico, lontani dall'idea di un rumoroso centro urbano dei nostri giorni.⁹⁸

⁹⁵ Cfr. Polacco 1992, 67.

⁹⁶ L'Istituto Nazionale del Dramma Antico (conosciuto anche con l'acronimo INDA) è una fondazione culturale sorta nel 1998, anche se le sue attività prendono vita già nel 1914. L'ente è celebre per l'organizzazione del ciclo di rappresentazioni classiche presso il Teatro greco di Siracusa, giunto alla 57ª edizione nel 2022.

⁹⁷ Si veda <https://www.indafondazione.org/archivio/>.

⁹⁸ Di Caro, 2009, <https://www.siracusanews.it/medea-al-teatro-greco-di-siracusa-la-prima-ha-commosso-la-folta-platea/> (sito consultato il 05/11/2022).

Così si apre il quarantacinquesimo ciclo di rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa, in programma dal 9 maggio al 21 giugno 2009 (fig. 2.2.1), dove il regista Krzysztof Zanussi, assieme agli scenografi, i coniugi Fuksas, hanno saputo meravigliare il pubblico attraverso un'imponente macchina scenica a tronco di cono specchiante.

Zanussi⁹⁹ è un cineasta russo, autore di opere complesse con una forte implicazione a livello sociale – o risvolto sociale – che è divenuto celebre in tutto il mondo. La sua fama gli ha, infatti, consentito di collaborare con i più grandi registi e attori del panorama cinematografico.

I coniugi Fuksas¹⁰⁰ hanno progettato l'impianto scenografico per la stagione 2009 dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico: un esordio straordinario per i due architetti che, nel segno della classicità, hanno creato le scene su cui si muoveranno gli eroi delle tragedie *Medea* di Euripide e *Edipo a Colono* di Sofocle, per le quali riceveranno il premio teatrale della Critica 2009, assegnato presso il Teatro Era di Pontedera.

Per narrare le storie della barbara Medea e di Edipo, i due scenografi hanno proposto al pubblico un universo deformato internamente, attraverso il quale lo spettatore è portato a interrogarsi se la realtà sia nello specchio o nell'atto drammatico; è lo stesso Massimiliano Fuksas a interrogarsi su quale sia la realtà: «realtà è quello che vediamo allo specchio o quello che si riflette? Non abbiamo voluto né pensato mai di dirimere il dilemma»¹⁰¹.

Sulla scena sono quindi presenti diversi elementi: una lama concava riflettente (fig. 2.2.2), alta 15 metri, che coincide con lo spazio circolare dell'orchestra e che suggerisce allo spettatore l'idea di un riflesso sul quale rispecchiare idealmente la sua coscienza; un albero di ulivo riarso e alcuni cocci di pietra, appoggiati su un'orchestra ricoperta da una pavimentazione candida.

Così facendo, gli elementi ricorrenti nella progettazione dei Fuksas non possono che essere l'orizzonte e il riflesso, oltre che la rappresentazione di un rapporto tra preesistenza naturale e nuova forma architettonica. Vengono a crearsi notevoli contrasti tra lucido ed opaco, tra

⁹⁹ Krzysztof Pius Zanussi (17 giugno 1939, Varsavia) è noto per il film su Papa Wojtyła, vincitore di numerosi premi ed onorificenze. Per maggiori spunti biografici, si veda Zanussi 2009.

¹⁰⁰ Massimiliano Fuksas, di origini lituane, nasce a Roma nel 1944 e consegue la laurea in Architettura presso l'Università La Sapienza nel 1969. Nel 1967 fonda a Roma il suo studio a cui fanno seguito quello di Parigi nel 1989 e quello di Shenzhen, in Cina, nel 2008. È tra i principali protagonisti della scena architettonica contemporanea sin dagli anni '80. Dorian O. Mandrelli in Fuksas nasce a Roma dove consegue la laurea in Storia dell'Architettura Moderna e Contemporanea presso l'Università La Sapienza nel 1979 e successivamente si laurea anche in Architettura all'ESA di Parigi. Dal 1985 collabora con Massimiliano Fuksas e dal 1997 è responsabile di Fuksas Design.

¹⁰¹ Fuksas in Di Caro, 2009, <https://www.siracusanews.it/medea-al-teatro-greco-di-siracusa-la-prima-ha-commosso-la-folta-platea/> (sito consultato il 05/11/2022).

liscio e ruvido, tra affilato e morbido. Questi non riguardano solo il legame tra scena e antico ma vanno a coinvolgere l'intero orizzonte verde oltre cui si scorge il paesaggio siracusano, facendo della costruzione scenica un collegamento tra scenario e architettura. Le rappresentazioni teatrali divengono, così, un'occasione per valorizzare anche il territorio e per attrarre visitatori interessati ad investigare il fascino della cultura antica.

Le gradinate della cavea si riflettono sullo specchio della scena in maniera armoniosa, contrapponendosi alla contemporaneità delle scritte nere impresse sulla superficie bianca calpestabile. Tracce apparentemente disordinate di alfabeti e simboli tra i quali spicca una «M» rossa. Quest'ultima, insanguinata e dipinta alla rovescia sul palco, viene deformata nel riflesso dello specchio e rimanda alle violente passioni che infuocano Medea.

Per la messa in scena ci si è serviti della traduzione di Maria Grazia Ciani mentre le musiche sono state composte da Daniele D'Angelo ed eseguite, per soli fiati ed ottoni, da sedici giovani studenti dell'Istituto musicale di Siracusa. Queste composizioni dai suoni funesti avvolgono i protagonisti,¹⁰² con qualche riserva per il Coro femminile le cui voci amplificate non si comprende da dove provengano e chi le pronuncino. L'opera inizia con un'introduzione melodica, un'*overture* che mette in sintonia lo spettatore con la scena teatrale.

Il regista polacco punta ai risvolti psicologici, interiori, della donna ferita nella propria femminilità. Forte, passionale, capace di furori violenti, ancestrali. Per questo motivo Zanussi apre e chiude lo spettacolo con la presenza di un essere animalesco dalla pelle scura e dall'instabilità all'andatura eretta – interpretato dal mimo Vasily Lukianenko (fig. 2.2.3) – che si arrampica su un albero d'ulivo rinsecchito, quasi a ricondurre quell'istinto barbaro che abita la maga della Colchide, in modo da far riflettere gli spettatori sul significato dello straniero, sulla realtà dell'uomo e su quanto egli possa spingersi oltre la sua stessa natura per essere accettato dai propri simili.

Dopo l'apparizione della figura animalesca e la successiva entrata in scena dei figli di Medea che corrono sfiorando la lucente scenografia e ridendo giocosi, inizia il prologo della Nutrice, la quale espone gli antefatti della vicenda. Dal minuto 7:48 sentiamo per la prima

¹⁰² Con Elisabetta Pozzi (Medea), Maurizio Donadoni (Giasone), Antonietta Carbonetti (Natrice), Francesco Alderuccio (Pedagogo), Francesco Biscione (Creonte), Michele De Marchi (Egeo), Giacinto Palmarini (il Messaggero); Giorgia Campisi, Beatrice Trovatiello (figli di Medea); Rita Abela, Valentina Bardi, Evita Ciri (Corifee); Simonetta Cartia, Chiara Cateram Carmelinda Gentile, Manuela Giangrasso, Dorian La Fauci, Valeria Lombardo, Niriyis Pouscoulous, Katia Principato, Gabriella Riva (Coro delle Donne di Corinto).

volta la voce di Medea provenire dallo spazio retroscenico, pronunciando frasi in italiano e in greco. «Si sentono le urla disperate di Medea, i lamenti di Medea, che invoca la morte. Invoca la morte per sé ma ha parole durissime anche verso i figli, verso questa terra che l'ha accolta e verso Giasone»¹⁰³ – così ci racconterà l'attrice Elisabetta Pozzi in una riflessione riguardo come sia stato per lei interpretate il personaggio di Medea.

La combinazione di due protagonisti di primo livello, la Pozzi – superba nel bellissimo costume nero e verde ossido di rame a strati preparato per lei da Beatrice Bordone (fig. 2.2.4), che va a svelare, con la progressione della tragedia, le sfaccettature della sua natura¹⁰⁴ – e Maurizio Donadoni (Giasone), prorompe sulla scena rivelando fin da subito il temperamento vulcanico della coppia che brucia in tutta la sua potenza in questa lotta d'amore tra baci, spintoni, strattoni e insulti, che assume note sempre più alte e aspre¹⁰⁵.

In questo dissidio coniugale vediamo contrapporsi due etiche divergenti: la passionalità che rifiuta ogni mediazione, e l'opportunismo cinico di un uomo che vuole solo conquistare il potere. La bravura dell'attrice consiste nel passare rapidamente da uno stato d'animo all'altro: da una fredda determinazione esemplificata dalla fierezza dei discorsi pronunciati all'interno dei monologhi, alla dolcezza con cui si prostra ai piedi del marito per risultare mansueta e credibile, così da poter compiere, in seguito, la sua vendetta in maniera indisturbata.

La maga rimarrà in scena fino al minuto 1:19:40, quando uscirà verso lo spazio retroscenico, salendo lungo una gradinata sulla destra. La rivedremo apparire al di sopra della scenografia nel momento in cui viene assunta al cielo per mezzo del carro Sole, suo antenato, che appare come un *deus ex machina* (fig. 2.2.5). Nel cerchio dorato del carro del dio, regge fra le mani i piccoli corpi dei figli trucidati e li mostra a Giasone, negandogli persino di poterli seppellire. Il marchingegno appare al di fuori del palcoscenico, come ad esemplificare il fatto che la maga non si rispecchia più nel mondo terreno ma si affida al suo lato divino, abbandonando Giasone sofferente¹⁰⁶.

Elisabetta Pozzi racconta come durante lo spettacolo – e in particolar modo nei lunghi monologhi tra i due *ex* coniugi – il pubblico si sia diviso in due fazioni, sostenendo a fasi

¹⁰³ Pozzi 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=jhpneWKRHVE>, minuto 3:56 (sito consultato il 5/11/2022).

¹⁰⁴ Cambierà abito nel momento in cui Creonte le comunica che dovrà andarsene da Corinto (minuto 16:53); quando confessa al Coro delle Donne di Corinto il modo in cui si vendicherà dei suoi nemici (minuto 54:00); quando parla al di sopra della scenografia, dal carro del Sole (minuto 1:25:45).

¹⁰⁵ Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa, Zanussi 2009, minuto 29:53.

¹⁰⁶ Filmato disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=d32O4PZjTm0> (sito consultato il 5/11/2022).

alterne l'una o l'altra parte a seconda delle motivazioni fornite dai due personaggi, andando così a creare una profonda interazione tra pubblico, attori e teatro. Racconta come il personaggio di Medea, nella sua umanità, abbia colpito dritto al cuore il pubblico femminile, inducendo alla riflessione anche quello maschile e riuscendo, talvolta, persino a commuovere.

2.3. La *Medea* di Peter Stein

Torno alla tragedia, torno ad allestire un classico greco in Sicilia dopo aver fatto nel '93 a Gibellina l'*Oresteia* con attori russi, torno a lavorare con Maddalena Crippa, e torno a una materia arcaica dove serpeggia l'oscurantismo religioso. Una *Medea* contemporanea proprio non è plausibile¹⁰⁷.

Così racconta Peter Stein, regista della *Medea* realizzata per la quarantesima stagione dedicata al dramma antico presso il Teatro greco di Siracusa, in programma dal 14 maggio al 20 giugno 2004 (fig. 2.3.1).

Peter Stein¹⁰⁸ è certamente annoverato tra i più importanti artefici del teatro tedesco ed europeo nella seconda metà del Novecento, in particolare nella grande concitazione creativa degli anni Settanta, per aver realizzato progetti monumentali, innovativi, spesso anche in spazi inconsueti. Allievo di Fritz Körtnner, negli anni '70 fonda il collettivo teatrale della Schaubühne am Halleschen di Berlino Ovest di cui fecero parte molteplici interpreti d'eccezione¹⁰⁹. Ha realizzato messe in scena di testi classici e moderni in tutta Europa, e dal 1980 – con la messa in scena dell'*Oresteia* – i suoi successi non sono mai finiti. Oggi lo ricordiamo per aver diretto il Festival di Salisburgo e come presenza costante in molte tra le più importanti produzioni teatrali – tra cui spicca il *Faust* di Goethe.

Giunto al suo 90° anno, il ciclo dell'INDA si è garantito una regia di prestigio europeo, quella di Stein, il quale commenta:

Io ho sempre considerato il teatro antico di Siracusa, dove ha sostato anche la mia Pentecilea, un luogo archeologico unico, da non toccare, e ho pensato di piantarvi semplicemente una capanna ispirata a una costruzione visibile in una foto teatrale ellenica di fine '800. Per me è la casupola di Medea. Dietro sorgerà un

¹⁰⁷ Stein in Di Giammarco, 2004, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/05/09/stein-una-medea-barbara-non-umana.html> (sito consultato il 7/11/2022).

¹⁰⁸ Per maggiori spunti biografici si veda Stein, Fogacci 2021.

¹⁰⁹ Si vedano Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe, Michael König.

gran sole di 6 metri di diametro, con potenza di 300 kilowatt, e dopo discussioni, pianti e vendette un'alta gru permetterà a Medea di sparire su un carro fino a 50 metri da terra¹¹⁰.

Vediamo quindi, nelle scene ideate da Ferdinand Wogerbauer (fig. 2.3.2), una semplice casetta composta da assi di legno, dotata di una porta e di una finestrella. Questa poggia su un morbido declivio color sabbia sul quale è dipinto in forme stilizzate un sole.

Un sole all'interno del quale Medea – superbamente interpretata da Maddalena Crippa – passerà molto tempo, seduta a preparare i suoi veleni servendosi di un braciere che lei accenderà creando delle fiamme vere, e di un mortaio per tritare finemente i componenti (fig. 2.3.3).

Ancor prima dell'entrata in scena della Nutrice,¹¹¹ si sentono provenire dall'interno della casa le urla selvagge lanciate da Medea in una commistione di lamenti e ingiurie in greco: sono minacce, suppliche, maledizioni contro gli uomini che le hanno da lunghissimo tempo determinato il destino. Il Pedagogo interrompe il monologo della Nutrice scendendo lungo i gradini della cavea assieme ai due bambini. E mentre la Nutrice si affretta a distogliere i figli della sua padrona portandoli verso i giochi di legno posti al limite della scena, si vedono stoviglie e pentole scagliate fuori dalla finestra, insieme a rinnovate grida.

Moidele Nickel, la costumista, ha scelto di vestire i personaggi con lunghi cappotti moderni dai colori essenziali che ricordano quelli utilizzati nella pittura vascolare attica: il bianco hollywoodiano di Creonte è contrapposto al nero pece di Medea, mettendo così in maniera ben evidente in antitesi due realtà diverse tra loro. Anche i figli della protagonista sono abbigliati in nero, a segnalare la vicinanza con la madre; mentre per Giasone è stata adottata l'unione di bianco, nel soprabito, e nero, come a voler evidenziare l'evoluzione del personaggio che deve ancora lasciarsi alle spalle il matrimonio avuto con Medea, ma che al contempo guarda già alla nuova famiglia che sta mirando a creare a Corinto. Il rosso è dedicato ai personaggi che daranno più appoggio alla maga della Colchide: la Nutrice e il re Egeo.

¹¹⁰ Stein in Di Giammarco, 2004, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/05/09/stein-una-medea-barbara-non-umana.html> (sito consultato il 7/11/2022).

¹¹¹ Interpretata da Carla Manzon e accompagnata da Paolo Graziosi (Creonte), Gianluigi Fogacci (Giasone), Fabio Sartor (Egeo), Giovanni Crippa (il Messaggero), Vittorio Viviani (il Pedagogo); Stefania Bongiovanni, Katerina Daskalaki, Micaela De Grandi, Anna Della Rosa, Valentina Ferrante, Linda Gennari, Annalisa Insardà, Gabriella Mazzone, Rita Salonia, Chiara Tomarelli, Pamela Toscano, Emanuela Trovato (Coro delle Donne di Corinto); Gabriele di Grano, Angelo Maieli, Giuseppe Padula, Simone Sapienza (figli di Medea).

Importante è menzionare anche il Coro delle donne di Corinto, abbigliate con dei sottoli pepli alla greca dai colori pastello. Il gruppo composto da dodici giovani donne – le quali giungeranno anch'esse, come il Pedagogo, dalle scalinate della cavea – ha saputo perfettamente accompagnare lo spettatore attraverso il groviglio di sensazioni e i mutamenti d'animo che si sono avvicendati, in contrapposizione alla voce solista di Medea: le fanciulle corinzie, leggiadre e ansanti allo stesso tempo, armoniche perfino nel momento in cui si trovavano a sussurrare, perfette nell'esecuzione degli originali canti di Giovanni Sollima, su preparazione del maestro Luigi Marzola, hanno saputo puntualmente avvicinare l'osservatore al senso ultimo e profondo della coralità tragica classica.

Sole e fuoco diventano pertanto i motivi-chiave dello spettacolo – non solo perché Medea, la maga che ha dato a Giasone due figli è nata dalla stirpe del Sole. L'idea di Stein è stata di dare letteralmente corso all'apoteosi finale di Medea verso il cielo, con il carro di fuoco che la sottrae alla punizione per aver ucciso i due bambini. Il regista ha fatto costruire un vero e proprio disco solare (fig. 2.3.4), composto da centinaia di proiettori ad altissima intensità disposti a raggiera – unico lusso scenografico in uno spettacolo che per il resto si sviluppa in un ambiente sinteticamente elaborato – e lo fa sollevare da una gru assieme al carro con Medea e i due ragazzini insanguinati (fig. 2.3.5), sospesi nel vuoto fino a una trentina di metri d'altezza, per poi svanire dietro alle architetture greche sulla destra. Un *oikos* distrutto è tutto ciò che rimane dopo l'atto nefando della donna, lacerata nel suo animo tra l'amore materno per i figli e il desiderio di vendetta, di fronte allo sbigottimento di Giasone.

CAPITOLO 3

3.1. La *Medea* cinematografica di Lars Von Trier

Tra il 1976 e il 1982 uno studente danese, Lars Trier¹¹², inizia a fare cinema realizzando una serie di cortometraggi. *Medea* (fig. 3.1.1) viene commissionata nel 1988 dal dipartimento teatrale Danmarks Radio Tv, per poi essere prodotta dalla televisione – da DRTV, Danish Broadcasting Corporation – e realizzata dal regista, ai tempi ancora poco noto, sulla sceneggiatura di uno dei grandi maestri della cinematografia mondiale, Carl Theodor Dreyer¹¹³. Il film si apre con la seguente didascalia:

Questo film è basato sulla sceneggiatura di Carl Th. Dreyer e Preben Thomsen tratta dal dramma di Euripide *Medea*. Carl Dreyer non ha mai realizzato il suo film. Questo non è un tentativo di fare un film “alla Dreyer” ma, nel pieno rispetto per il materiale, una interpretazione personale, e un omaggio al maestro¹¹⁴.

Lo scenario pensato da Dreyer e Thomsen è dunque solo un punto di partenza. L’allontanamento dalla *Medea* suggerita da Dreyer è progressivo e il distacco diviene totale ed evidente nella scena fondamentale dell’uccisione dei bambini: il “Maestro” risolveva la scena presentandola come un’eutanasia – per mezzo del veleno – accompagnata da una ninna nanna, come per calmare definitivamente le ossessioni che tormentano l’animo della donna; Trier concepisce l’atto come un avvenimento sofferto ad occhi aperti, come l’esecuzione lucida di una scelta che era stata messa in dubbio fino a pochi istanti prima. Pare, inoltre, che Dreyer pensasse a Maria Callas¹¹⁵ come interprete del ruolo principale. Il regista aggiunge anche:

In effetti mi sono servito del manoscritto di Dreyer. Ho solo eliminato il coro, perché Dreyer concepiva il suo film seguendo il modello delle tragedie greche tradizionali, che iniziavano su un palcoscenico e si svolgevano poi in uno spazio mitico. Questa scenografia è stata soppressa e l’ho rimpiazzata con un luogo situato nella parte ovest della Danimarca. Per il resto ho seguito con scrupolo il testo di Dreyer¹¹⁶.

¹¹² Nato a Kongens Lyngby, in Danimarca, il 30 aprile 1956. Per approfondimenti sulle notizie biografiche si vedano Giroladini 1999; Lasagna 2003; Scandola, Sandrini 1997.

¹¹³ Per maggiori spunti riguardanti il cinema di Dreyer, si veda Martini 1987.

¹¹⁴ Von Trier in Rubino 2000, 42.

¹¹⁵ Interprete di *Medea* già nell’omonimo film di Pasolini del 1969.

¹¹⁶ Von Trier in Giroladini 1999, 84.

Fin dalla prima scena (fig. 3.1.2) – che funge da prologo – il regista presenta la sua protagonista, rappresentata da Kirsten Olesen¹¹⁷, stesa sulla spiaggia e immersa nell'acqua del mare nordico, con i capelli raccolti in una cuffia nera – come si confaceva alle donne nella Grecia classica – mentre soffre atrocemente e vagheggia la morte¹¹⁸. La pellicola è sgranata e i colori sembrano desaturati, mentre la camera è portata rigorosamente a mano¹¹⁹.

Proprio l'acqua sarà uno dei nuovi elementi nodali inseriti da Von Trier nella sua versione del mito di Medea: la donna della Colchide è stata tradizionalmente sempre associata alla forza distruttrice del fuoco – basti pensare alla versione di Seneca che termina con degli incendi dolosi distruttivi – ma Von Trier, decidendo di ambientare il film in Danimarca, mette in rapporto la protagonista con l'elemento acquatico. L'acqua, così, non è solo l'elemento naturale associato a Medea, ma immerge tutto il profilmico trasformando la Corinto classica del mito in un paesaggio paludoso e dalle scure caverne.

Vediamo così l'acqua avvolgere il mito: la troviamo all'inizio e alla fine, è dove Medea simbolicamente nasce emergendo, ed è anche il mezzo attraverso cui Medea scappa dalla Corinto nordica¹²⁰. Anche i dialoghi tra la maga, Giasone e Creonte avvengono in presenza dell'acqua (fig. 3.1.3), la quale assume una funzione di una vera e propria consigliera. «Medea ha così invaso originalmente la sfera semantica di Giasone, dominatore dei mari e costruttore della nave Argo»¹²¹.

L'elemento acquatico diventa una sorta di coro: costante, impalpabile, evanescente. Gli elementi atmosferici – il forte vento, le maree, la pioggia, la nebbia – sono onnipresenti e fungono da testimoni dell'inevitabile, abbassando di scena in scena la temperatura del racconto e filtrando gli umori dei personaggi.

Questa pellicola di Von Trier è un'opera astratta, in cui le passioni dei protagonisti implodono in loro stessi per poi esplodere nel paesaggio nordico sferzato da un tangibile vento gelido e sommerso da violente onde. Le scene presentano poche parole, pochi contatti, pochissime azioni: sono le immagini e le ambientazioni a parlare per i personaggi; «in un film

¹¹⁷ Accompagnata da Udo Kier (Giasone), Ludmilla Glinska (Glauce), Baard Ove (Egeo), Henning Jensen (Creonte), Solbjørg Højfeldt (Nutrice).

¹¹⁸ Si legge in Rubino 2000, 67: «la disperazione di Medea, la sua volontà di morte vengono interrotte dall'arrivo di Egeo, la cui nave di ferma a poche decine di metri dalla riva del mare. Il dialogo tra i due assicura futuro rifugio alla donna».

¹¹⁹ il Manifesto Dogma non è stato ancora redatto, ma le scelte registiche del danese sono già quasi del tutto decise. Per maggiori approfondimenti e la lettura del Manifesto, si veda Giroladini 1999, 101-102.

¹²⁰ Medea dopo l'infanticidio non scappa su un carro alato come nelle versioni classiche del mito, ma fugge per mezzo della nave di Egeo.

¹²¹ Sandrini, Scandola 1997, 27.

così vicino al genere muto, quasi tutto viene affidato alle espressioni del volto o all'eloquenza dei movimenti»¹²².

A livello di sceneggiatura, il regista danese compie tre grandi stravolgimenti: la presenza attiva di Glauce, la fine di Giasone e l'infanticidio – oltre alla già citata fuga per mare di Medea nella conclusione.

Andando con ordine, Glauce, principessa di Corinto, non è mai stato un personaggio con un vero e proprio diritto di parola nelle opere dei drammaturghi classici – basti pensare che in Euripide non viene nemmeno chiamata per nome – e solo nei riadattamenti contemporanei questa figura inizierà ad assumere un carattere, fino ad arrivare nella versione femminista di Christa Wolf¹²³ ad essere analizzata a livello psicanalitico dalla stessa Medea. Lars Von Trier non arriva ai livelli della scrittrice tedesca, ma sicuramente dà una dimensione consistente alla figlia di Creonte: dimostra gelosia nei confronti di Giasone – e per questo decide di non concedersi a lui fino a quando Medea non verrà esiliata – e lo manipola nel gioco erotico del desiderio, trascinandolo verso la dipendenza e facendo più pressioni dello stesso Creonte per convincerlo ad abbandonare Medea.

Possiamo quindi notare come Giasone, nella versione di Von Trier, assuma i tratti di un vero e proprio burattino i cui fili sono tirati dalle mani del desiderio passionale verso una donna più giovane di Medea e della bramosia di potere. Giasone non comanda il proprio destino, e in quest'ottica va letta la scelta registica di inquadrare dall'alto l'uomo mentre cerca i suoi figli e Medea dopo aver scoperto la morte di Glauce, avvenuta per mezzo dei doni avvelenati; l'uomo cavalca rapido il suo cavallo senza una meta, ed appare schiacciato da quel cielo che, prima di questo momento, era stato inquadrato sempre dal basso verso l'alto, fondendosi con l'onnipresente elemento dell'acqua. Giasone correrà fino allo sfinimento, fino ad accasciarsi perdendo quasi i sensi sul campo d'erba alta mosso dal vento come un mare agitato. Oltre a questo, Von Trier è il primo a mettere in scena la morte di Giasone: sino a quel momento, infatti, la fine dell'eroe dell'Argo non era mai stata rappresentata ma solo accennata nelle profezie finali di Medea.

Ma il cambiamento più eclatante della versione del regista danese sicuramente riguarda l'infanticidio. Nella versione euripidea, Medea uccide i suoi figli per mezzo di un pugnale. Nel Novecento le cose sono cambiate: dapprima con Corrado Alvaro, che fa sì commettere il

¹²² Rubino 2000, 78.

¹²³ Per approfondimenti sulla *Medea* di Christa Wolf, si veda Rubino 2000, 85 ss.

delitto con l'utilizzo di un pugnale da Medea, ma gli fa assumere i tratti di un gesto di protezione finale nei confronti dei figli, per tutelarli dall'ira della folla di Corinto, fomentata e pronta ad assassinare la donna e i suoi bambini. A cambiare tutto (dopo Von Trier) sarà il già citato romanzo di Christa Wolf, *Medea*. La scrittrice, infatti, decide incredibilmente di eliminare l'infanticidio dal mito della maga della Colchide.

Sullo schermo, nelle ultime cinque sequenze – dalla 21 alla 26 – viene mostrato un finale «tra i più espliciti e terrificanti mai ideati dopo Seneca»¹²⁴. Come abbiamo visto, l'infanticidio nel XX secolo viene generalmente attenuato o motivato come un gesto di salvezza. Qui l'atroce atto viene mostrato per intero e il suo realismo è agghiacciante¹²⁵. Per rendere più attenuate le scene e consentirne una più confortevole visione, viene fatto uso del montaggio alternato – dove la macchina da presa stacca alternativamente su Giasone al galoppo e Medea – e l'esclusione di campi lunghi e medi in favore dei dettagli e dei primissimi piani. In queste sequenze manca il sonoro, e l'assordante silenzio viene interrotto solo dal pianto del bambino più piccolo – il figlio minore scoppia in lacrime dopo aver chiesto alla madre, vedendola legare la corda ad un ramo formando un cappio: «cosa appendi all'albero?»; Medea risponde: «qualcosa che amo»¹²⁶ (fig 3.1.4). Il maggiore, resosi conto di quanto sta per avvenire, aiuta la madre a issare il fratello e poi chiede aiuto a questa per essere sollevato, facendo percepire allo spettatore l'omicidio come necessario, e non come un'efferata e disumana uccisione. Medea soffoca l'urlo disperato sul corpo del bambino e lentamente, lo cala verso il basso con disperazione.

Lars von Trier decide di non far incontrare più Medea e Giasone, così da eliminare lo scontro finale tra i due. La donna attenderà l'alta marea – come nella prima scena la aspettava per morire – per salvarsi sui banchi nella nave di Egeo; e quando la nave infine salpa, si scioglierà i capelli accompagnata da un sottofondo musicale. Giasone appare infine invischiato in un groviglio d'alberi entro il quale non sa come districarsi: lo troviamo supino, nella posizione in cui Medea si ritrovava nel prologo, mentre le onde su cui corre via la nave di Egeo coprono l'uomo in sovrimpressione, assimilate all'erba mossa in cui giace, annullato, l'eroe. La morte di Giasone è simbolica, ma terribile quanto potrebbe essere quella reale.

¹²⁴ Rubino 2000, 77. Si legge in Bettini, Pucci 2017, pp. 108 ss.: «invocando i Mani del fratello, uccide il primo figlio. Poi sale sul tetto del palazzo trascinandosi dietro il secondo figlio e assapora il suo trionfo. [...] Perciò ora costringe Giasone a essere spettatore della crudele rappresentazione: [...] scopre il cadavere del primo figlio, quindi prolungando sadicamente l'agonia del padre, gli manifesta il proposito di uccidere il secondo davanti a lui».

¹²⁵ Si legge in Rubino 2000, 78: «filmato in diretta: i tempi coincidono con i possibili tempi reali».

¹²⁶ *Medea*, Von Trier 1988, minuto 1:01:00.

3.2. La Medea letteraria di Christa Wolf

Nei paesi di lingua tedesca il mito di Medea storicamente ha conosciuto grande fortuna: basti pensare a *Medea a Corinto*, 1786, e *Medea nel Caucaso*, 1790, di Friedrich Maximilian Klingler; e *Il Vello d'Oro*, 1821 di Franz Grillparzer, trilogia di cui la porzione di vicenda di Medea più nota costituisce l'ultima parte. È, ad ogni modo, nella seconda metà del Novecento che si assiste ad un incisivo lavoro di riscrittura e di riesame della produzione culturale attorno alla figura di Medea ad opera di scrittori e scrittrici di lingua tedesca¹²⁷.

Seguendo il femminismo teorico e nell'intento di coniugare al femminile i materiali della tradizione, Medea viene svincolata dal peso dell'infanticidio e diventa esempio positivo di identificazione, arrivando a mettere così in discussione il motivo di questo empio atto.

Nel bisogno di riscattare questa figura e ridarle dignità contro tutti i pregiudizi che nei secoli l'hanno relegata a figura tormentata di minacciosa assassina, autori come Christa Wolf la riabilitano, in parte o del tutto, a soggetto sociale e mitico.

Così, dopo secoli di una Medea maligna e spietata, le riletture novecentesche del mito, e in modo particolare quelle da parte di autrici femminili, percorrono la strada opposta a quella tracciata da Euripide e da Seneca, proponendo soluzioni alternative. Queste riletture femminili del mito, infatti, appaiono ancora più significative in quanto producono una risonanza nuova.

Oltre a questo, il rapporto dialettico tra il testo ed il modello si arricchisce ulteriormente anche grazie all'intervento di altre scienze, come la psicologia e l'antropologia, e di altri generi artistici, come il cinema e il teatro, che si affacciano in modo nuovo nei confronti dell'antico e contribuiscono alla sua rilettura.

Tra le ultime rielaborazioni del secolo scorso, troviamo *Medea. Stimmen* di Christa Wolf, pubblicato nel 1996 e apparso lo stesso anno in Italia con il titolo *Medea. Voci*. La scrittrice, che già nel 1983 si era cimentata nella rielaborazione del mito classico con *Kassandra*, nel 1996 scrive *Im Stein*¹²⁸, e reinterpreta la vicenda di Medea portandola fino alla sua radicale negazione.

¹²⁷ Si vedano, ad esempio, Elfriede Jelinek, Helga Novak e Marianne Fritz.

¹²⁸ Si tratta di un racconto autobiografico apparso in Italia con il titolo *Nella pietra* all'interno della raccolta *Con uno sguardo diverso* (2008, orig. *Mit anderem Blick*, 2005), in cui viene descritta l'esperienza sensoriale durante un'operazione chirurgica di protesi all'anca effettuata in anestesia epidurale. Nella prefigurazione della morte, che in *Im Stein* si rivela nella malattia, il mito riappare come segno primordiale dell'esperienza terrena, mentre la prova durissima e somma del dolore conferma il senso di caducità e finitudine dell'uomo. L'autrice descrive le sensazioni del proprio corpo attraverso metafore, associazioni ed immagini mitologiche: da Medea a Medusa, da Sisifo a Prometeo.

La Wolf, a supporto scientifico, va a ricercare puntigliosamente nelle fonti antecedenti ad Euripide testimonianze di una Medea non infanticida. La scrittrice esprime con fermezza l'attendibilità delle proprie fonti, quasi la propria riscrittura di Medea avesse ristabilito una verità occultata da millenni.

Nella sostanza, Christa Wolf ha scritto ed agito come se Medea fosse una figura storica, maltrattata dalle fonti e da un tragediografo corrotto, e non la protagonista di un mito del quale esistono, come per qualsiasi mito, versioni secondarie e differenti¹²⁹.

Il testo è costruito come un *collage* di brani e presenta in sequenza undici capitoli articolati secondo il punto di vista di sei diversi personaggi – in apertura ed in chiusura troviamo la “voce” di Medea. Già il sottotitolo *Voci* rende l'idea di una moltitudine di prospettive ed esperienze, le quali nel corso della narrazione si incontrano e si scontrano, con grande difficoltà comunicativa, nelle loro ideologie. Questo confronto dialettico è assicurato dall'abbondante spazio che viene riservato anche ai personaggi antagonisti affinché le motivazioni delle azioni di ognuno possano essere, anche se non condivise da tutti, quantomeno liberamente esposte; tuttavia, ognuno degli interventi dei sei personaggi è presentato come una narrazione in sé conclusa e indipendente, ad evidenziare come proprio nell'assenza di dialogo si sviluppi la tragedia. Le numerose prospettive si succedono in un interrotto e polifonico flusso di coscienza dei personaggi che, di brano in brano, prendono la parola per raccontare la propria versione dei fatti. «L'immagine [...] viene proposta come da uno specchio rotto in tanti frammenti, ognuno dei quali può contenere una particella di verità»¹³⁰. Le voci sembrano così emergere da uno spazio indistinto che fa scomparire quasi l'io narrante.

La vicenda inizia in una cella in cui la maga della Colchide è stata rinchiusa per volere di Creonte. Nel più totale isolamento, Medea ripensa alla sua vita a Corinto, città molto diversa dalla sua terra natia e decisamente meno civilizzata. Inizialmente, la donna viene accolta bene, tanto che, assieme alla sua allieva Agamedea, diventa una delle guaritrici più richieste. Dopo una prima parte che rievoca l'incontro tra Medea e Giasone e la vicenda del Vello d'oro che ha condotto la coppia fino a Corinto, veniamo a conoscenza che, tuttavia, è nella corte di Creonte che si nasconde il vero dramma: Medea scopre che in una grotta sono sepolti i resti

¹²⁹ Rubino 2000, 91.

¹³⁰ Rubino 2000, 96.

della regina Merope e della figlia del re, Ifinoe, sacrificata da piccola per preservare il potere – Creonte, quando si accorge che sua figlia andrà a nozze con un principe confinante e che quindi a lui passerà il comando, la sopprime e lascia credere che sia fuggita con il suo amato. Medea viene, a causa di questa scoperta, bandita dalla città, e le viene negata la possibilità di portare con sé i figli concepiti con Giasone.

Da questo momento in poi, Medea si stabilisce in una casupola assieme all'amica Lissa e viene a conoscenza della lapidazione dei suoi figli da parte dei Corinzi e il successivo suicidio di Glauce, la quale è stata costretta a sposare Giasone per garantire la discendenza al trono alla famiglia. La principessa, prima della cacciata di Medea, fa conoscenza con la maga, che la aiuta a scavare nella sua memoria e a comprendere cosa sia realmente accaduto a sua sorella Ifinoe. Il romanzo si conclude con la funesta maledizione di Medea contro la città di Corinto e i suoi abitanti.

Il figlicidio viene rivelato nelle prime pagine ma può essere compreso e motivato soltanto nelle ultime: questo è ricostruito attraverso una serie di *flash-back* che scaturiscono dai racconti dei protagonisti. Inoltre, si possono individuare tra gli elementi chiave della narrazione quello del morbo, della malattia: nel primo quadro del romanzo vediamo una Medea malata, con la febbre alta e incubi; Glauce soffre di crisi epilettiche; la città è devastata dalla peste e da un'inarrestabile decadenza.

Nella trama pensata dalla Wolf ricorre un meccanismo di duplicazione: duplicazione di luoghi, di fatti, di personaggi. Ecco che al fratello ucciso di Medea, Assirto, corrisponde una sorella uccisa di Glauce, Ifinoe; Medea nella veste di taumaturgo ha un parallelo in Agamedea, allieva guaritrice; come vi è una nuova donna per Giasone, così troviamo un nuovo uomo per Medea; i figli della maga sono gemelli. Molti dei fatti narrati sono ripresi due volte ma da due punti di vista differenti.

La Medea di Christa Wolf mantiene tre caratteristiche della Medea di Euripide: l'orgoglio, l'isolamento e il fatto che non si viene a conoscenza del suo destino dopo la vicenda. La superbia, nel romanzo, le viene rimproverata dai Corinzi e più volte da Giasone, è indicata come il più grave dei suoi difetti e la prima causa delle sue sventure; quello che in un'ottica maschile è sempre stato un vizio mortifero, nella Wolf viene connotato positivamente come «alta coscienza dei propri valori mentali»¹³¹; Medea è orgogliosa, ma tale orgoglio è positivo

¹³¹ Rubino 2000, 103.

in quanto le permette di bastare a se stessa. Questo si lega alla seconda caratteristica della donna: Medea è vittima di un processo di emarginazione da parte delle persone che la circondano – i Corinzi, Creonte e gli amici che le sono più vicini. Questo isolamento va di pari passo con un processo di autoisolamento: anche in von Trier la condizione di solitudine è intuibile già a partire dal luogo in cui è rilegata – una casupola lontana dal palazzo; soltanto l’attaccamento per i figli la porta a adirarsi, per la prima volta, quando è costretta ad abbandonarli a seguito dell’esilio. Poi, quando dopo anni la figlia della nutrice porta la notizia dell’uccisione dei bambini, «per la seconda e ultima volta Medea esplode con una violenza incontenibile»¹³²; questa è la voce finale, nella quale la donna rivolge una maledizione disperata ma impotente¹³³. Ultimo elemento in comune con il drammaturgo ateniese è il fatto che non si conosce il destino della maga; sappiamo che si salverà ma non come e dove, va semplicemente verso un altrove.

Un ulteriore aspetto su cui la scrittrice tedesca insiste particolarmente è il “selvaggio”: Medea, venuta da est, una volta espatriata, continua ad essere vista come una barbara. L’aggettivo “selvaggio” è assiduamente presente. Nonostante ciò, la donna è capace di reagire con calma e freddezza agli eventi: si denota bene nell’ultima parte del romanzo, dove la donna perde le proprie illusioni e accantona i propri dubbi, andando ad acquisire un punto di vista razionale e diventando «un archetipo di coerenza»¹³⁴. La protagonista della Wolf non è una Medea che si vendica, ma su cui gli altri esercitano vendetta.

Le “voci” attorno a Medea principalmente si difendono: tutte cercano di tenere lontana *quella* voce e tenersi distanti da *quella* donna che costituisce una minaccia e un ostacolo. Per Creonte parla l’astronomo di corte, Acamante; poi troviamo Giasone e Glauce, seguiti da Agamedea – invenzione della Wolf – sulla quale è spostato l’elemento della vendetta nei confronti di Medea. Una sola di queste “voci” è dalla parte di Medea – e per questo viene ascoltata due volte – per bilanciare le testimonianze ostili degli altri personaggi: il secondo astronomo di corte, Leuco.

Anche il punto di vista di Giasone viene mostrato due volte e il rapporto con la protagonista è ben diverso da quello descritto da Euripide: in linea con i cineasti degli ultimi decenni, tra i

¹³² Rubino 2000, 105.

¹³³ Si legge in Wolf 1996, 234: «Morti. Li hanno uccisi. Lapidati, dice Arinna. E io che credevo che, se me ne fossi andata, la loro sete di vendetta sarebbe passata. Non li conoscevo... Che cosa mi resta. Maledirli. La maledizione su tutti voi... Che possa toccarvi una vita terribile e una misera morte. Che i vostri pianti possano salire al cielo senza commuoverlo. Io, Medea, vi maledico».

¹³⁴ Rubino 2000, 108.

due è ben percepibile «un'attrazione fisica che permane fortissima anche dopo l'allontanamento della donna dal palazzo»¹³⁵. Ecco quindi che la situazione viene ribaltata rispetto all'originale: è Giasone ad essere geloso e più volte egli cerca Medea, spinto dalla passione; non è lui a macchiarsi dell'onta del tradimento, è Medea ad avere un amante.

Christa Wolf, per ridisegnare la storia di Glauce, prende spunto direttamente dai versi euripidei in cui il messaggero racconta il suo avvelenamento e la conseguente morte¹³⁶. Tuttavia la fanciulla, indossando le vesti donatele da Medea, non viene uccisa dai veleni ma, in preda ad un attacco di epilessia e depressione, si getta in un pozzo. Medea in precedenza aveva tentato di liberare la principessa dai suoi attacchi maniaco depressivi «operando come una psicoterapeuta di oggi»¹³⁷. Ad aggravare le sue condizioni psicofisiche, come in Euripide, Glauce è innamorata di Giasone. La sua figura in Euripide è funzionale all'adempimento della vendetta di Medea, nel romanzo della Wolf a quello della vendetta da parte dei Corinzi, i quali se ne servono per le ultime accuse contro la “straniera”.

La Medea di Christa Wolf, eroina contemporanea e figlia del suo tempo, preferisce attribuire la colpevolezza dell'infanticidio a condizionamenti sociali e politici esterni che la riducono a semplice testimone dei fatti.

Medea. Voci è una riflessione sull'ineguaglianza femminile e sulla inconciliabilità di pensieri diversi. Attraverso il mito, l'autrice tenta di analizzare i comportamenti sociali e culturali del suo tempo. Togliendo alla figura di Medea ogni carattere risolutivo e irreversibile, Christa Wolf invita quindi il lettore ad opporsi alla narrazione con cui Euripide l'ha consegnata alla tradizione, e ad aprirsi a nuove possibili letture.

¹³⁵ Rubino 2000, 109.

¹³⁶ vv 1136-1230, trad. Cerbo 2005, 205-211.

¹³⁷ Rubino 2000, 112.

Conclusioni

Questo elaborato ha ripercorso l'evoluzione del *mythos* di Medea dalla sua origine, passando per le prime rappresentazioni teatrali, fino ad arrivare alle trasposizioni contemporanee.

Della *Medea* di Euripide e del racconto argonautico, nel corso del XX, secolo si raggiungono quasi le 200 rivisitazioni tra teatro, opera, balletto, narrativa, cinema e molti altri mezzi¹³⁸. La quantità impressiona meno della diffusione, assai più vasta rispetto alle epoche precedenti.

Abbiamo potuto constatare come il mito possa essere analizzato attraverso un'infinità di mezzi, anche molto diversi tra loro, e questo lo rende estremamente produttivo e replicabile. Oltre a ciò, il mito si presta a dare voce alla moltitudine di prospettive che nei secoli sono andate moltiplicandosi: dall'originario scontro tra popolo straniero, "altro", e popolo civilizzato, *Medea* diviene l'emblema del "diverso", a cominciare dagli ultimi decenni dello scorso secolo, in una società turbata dai problemi delle migrazioni internazionali e dagli impoverimenti dei cosiddetti paesi del terzo mondo.

È stimolante pensare come un mito, nato più di due millenni fa, possa essere reinterpretato e rielaborato in prospettive ogni volta differenti, ed ognuna testimone del suo tempo e del suo luogo: Lars von Trier l'ambienta in Danimarca, Christa Wolf lo rilegge in chiave femminista, Arturo Ripstein la fa abitare in un condominio della periferia di Città del Messico.

Questo studio ripercorre solo una minima parte dell'eredità di questa tragedia. Quello che è certo è che Medea sarà sempre oggetto di ripensamenti e metamorfosi e sarà indiscutibilmente affascinante poter assistere alla sua futura evoluzione.

¹³⁸ Per una lista completa si veda Rubino 2000, 227 ss.

Appendice delle immagini



Fig. 2.1.1: il Teatro greco di Siracusa oggi. ArTo/AdobeStock.

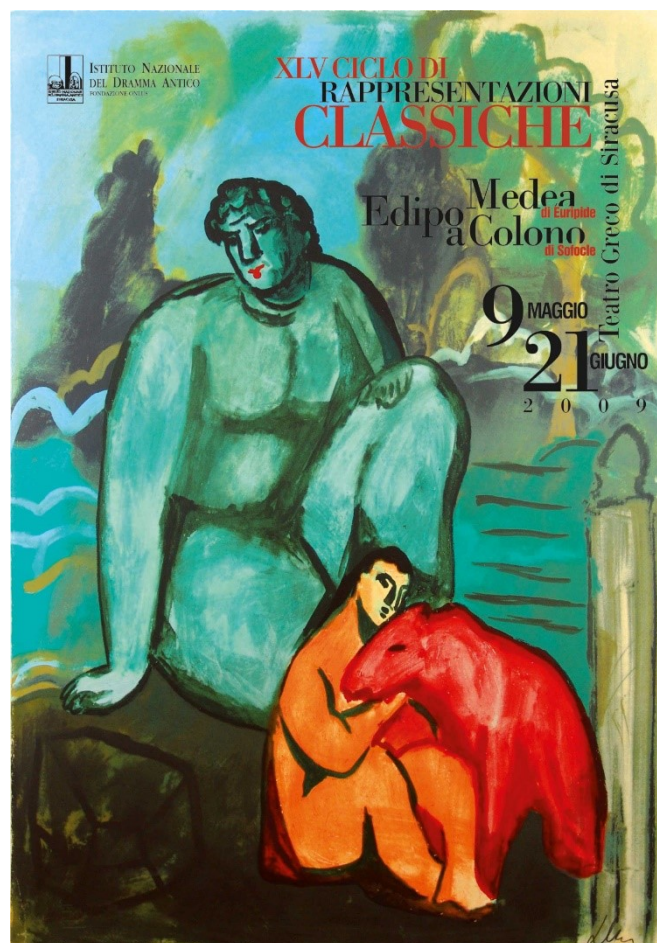


Fig.2.2.1: locandina realizzata per il quarantacinquesimo ciclo di rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa, in programma dal 9 maggio al 21 giugno 2009. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa.

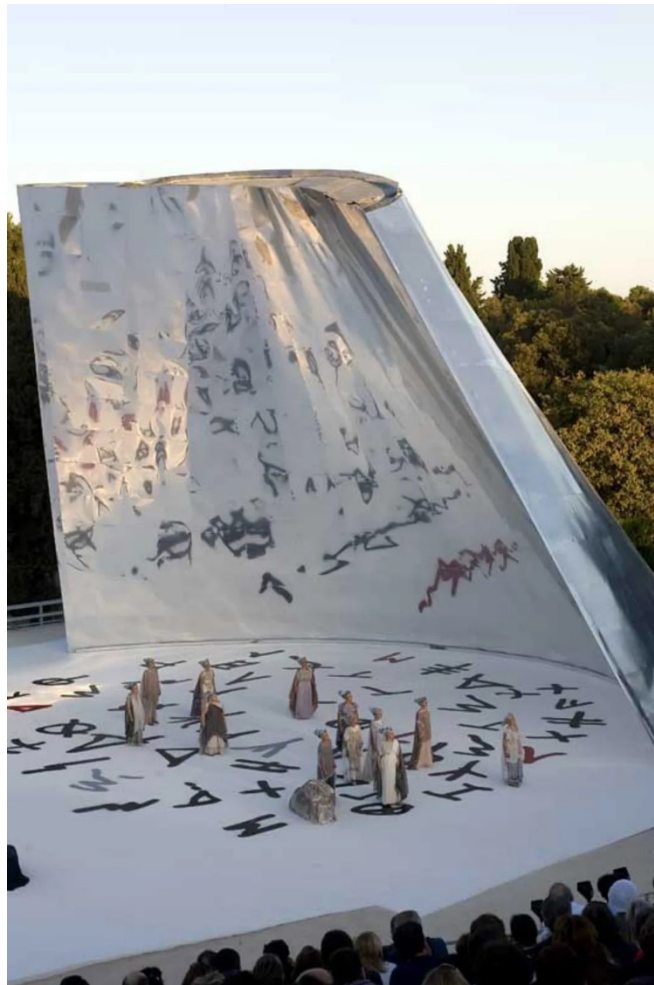


Fig. 2.2.2: La scenografia a tronco di cono riflettente dei Fuksas nella quale si riflettono i simboli della pavimentazione e la «M» rossa. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa, Zanussi 2009.



Fig. 2.2.3: il mimo Vasily Lukianenko. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa, Zanussi 2009.



Fig. 2.2.4: il Coro delle donne di Corinto che circonda la protagonista. Costumi di Beatrice Bordone. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa, Zanussi 2009.

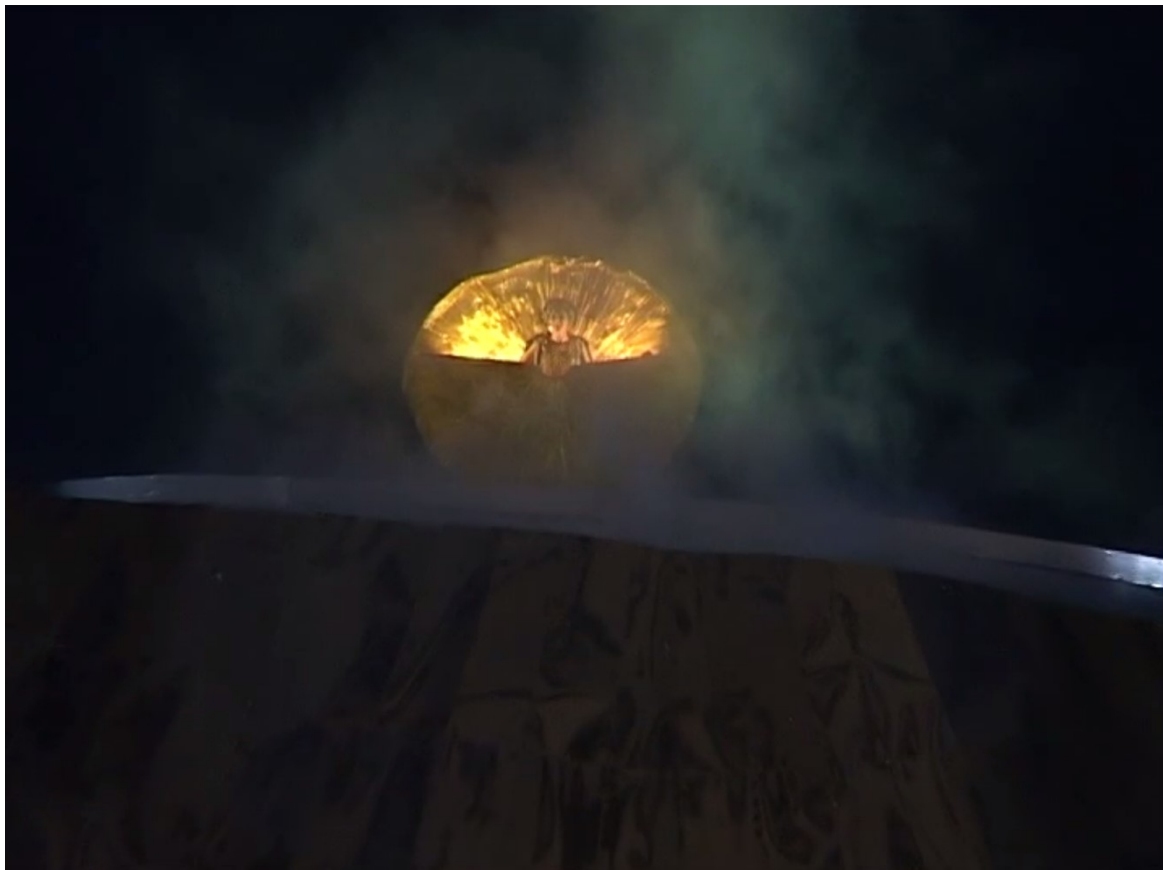


Fig. 2.2.5: Medea appare al di sopra della scenografia. Viene assunta al cielo per mezzo del carro del Sole che appare come un deus ex machina. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa, Zanussi 2009.



Fig. 2.3.1: locandina della quarantesima stagione dedicata al dramma antico presso il Teatro greco di Siracusa, in programma dal 14 maggio al 20 giugno 2004. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa.



Fig. 2.3.2: la scenografia di Ferdinand Wogerbauer. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa, Stein 2004.

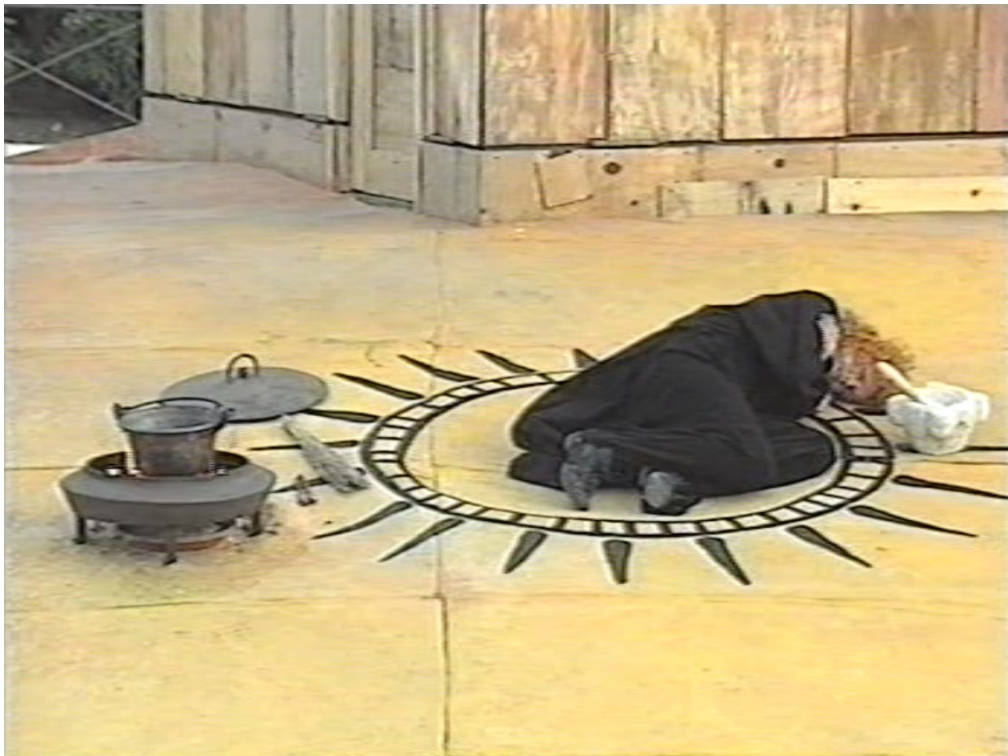


Fig. 2.3.3: Medea stesa sul sole dipinto con calderone e mortaio. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa, Stein 2004.



Fig. 2.3.4: il disco solare che innalza Medea con la capanna distrutta. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa, Stein 2004.



Fig. 2.3.5: Medea sul carro del Sole con i due figli uccisi. Fondazione Inda - Archivio e biblioteca Siracusa, Stein 2004.

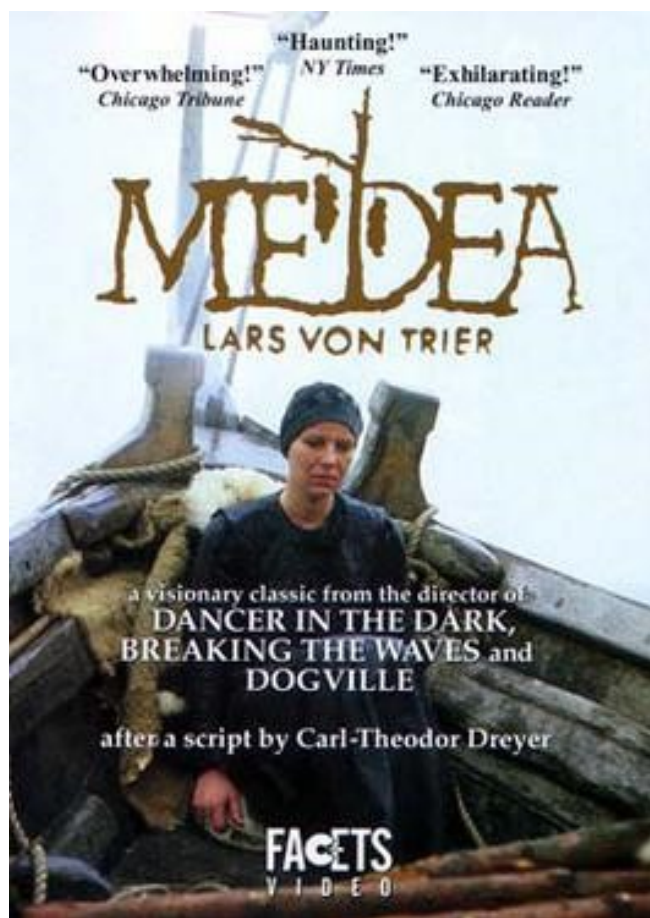


Fig. 3.1.1: la locandina inglese di Medea, Lars von Trier 1988, [https://en.wikipedia.org/wiki/Medea_\(1988_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Medea_(1988_film))



Fig. 3.1.2: Medea nella prima scena del film. Medea, Lars von Trier 1988, 0:35.



Fig. 3.1.3: Dialogo tra Medea e Giasone. Medea, Lars von Trier 1988, 31:37.



Fig. 3.1.4: Medea prepara i cappi legando una corda al ramo. Medea, Lars von Trier 1988, 1:00:22.

Bibliografia

- Adriani E., *Medea: fortuna e metamorfosi di un archetipo*. Esedra, Padova 2006.
- Allegrì L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Laterza, Roma 1988.
- Alonge R. & Davico Bonino G., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Einaudi, Torino 2000.
- Anti C. & Gismondi I., *Guida per il visitatore del teatro antico di Siracusa*. Sansoni, Firenze 1948.
- Artaud A., Neri G. & Morteo G. R., *Il teatro e il suo doppio con altri teatrali*. Einaudi, Torino 1968.
- Barba E., *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*. Feltrinelli, Milano 1981.
- Barba E., *Al di là delle isole galleggianti*. Ubulibri, Milano 1985.
- Bettini M. & Pucci G., *Il mito di Medea: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Einaudi, Torino 2017.
- Biancofiore A., *Médée de Pier Paolo Pasolini: la vengeance du sacré*. pp. 139-150, in Setti N. (a cura di) *Réécritures de Médée*, Centre de Recherches en études Féminines et études de genre, Presses Université Paris 8 Vincennes, Saint-Denis 2007.
- Ciani M. G., Alvaro C., Grillparzer F. & Euripide, *Medea: variazioni sul mito*. Marsilio, Venezia 1999.
- Conacher D. J., *Euripidean Drama: myth, theme and structure*. University of Toronto Press, Toronto 1968.
- Euripide *Medea*. Cerbo E. & Di Benedetto V. (a cura di), BUR, Milano 2005.
- Fo D. & Rame F., *Medea*, in *Le commedie di Dario Fo*, VIII. *Venticinque monologhi per una donna*. Einaudi, Torino 1989.

- Fusillo M., *'Niente è più possibile, ormai' ...' Medea secondo Pier Paolo Pasolini.* in Tondini U. (a cura di) *Pasolini 'l'antico. I doni della ragione.* Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp. 95-116.
- Giroladini P., *Lars von Trier, il cinema reinventato.* Effetto notte media, Parma 1999.
- Grotowski J., *Per un teatro povero.* Bulzoni, Roma 1970.
- Grotowski J., *Tecniche originarie dell'attore.* Trascrizione delle lezioni tenute presso l'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma La Sapienza, Roma 1982.
- Hardwick L., *Reception studies.* Oxford University Press, Oxford 2003.
- Jauss H. R., *Perché la storia della letteratura.* Guida, Napoli 1969.
- Jauss H. R., *Estetica della ricezione.* Guida, Napoli 1988.
- La Mantia F., Ferlita S., Rabbito A. & Puglisi G., *Il dramma della straniera: Medea e le variazioni novecentesche del mito.* Franco Angeli, Milano 2012.
- Lasagna R., *Lars von Trier.* Gremese, Roma 2003.
- Martini A., *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico.* Marsilio, Venezia 1987.
- Mazzeo A. & Biondo C., *La rinascita del teatro antico.* Librerie Dedalo, Roma 2001.
- Nietzsche F., Chiarini P. (a cura di), *La nascita della tragedia: ovvero Ellenismo e pessimismo.* Laterza, Bari 1967.
- Polacco L., *Il teatro antico di Siracusa.* Ed. dell'Ariete, Siracusa 1992.
- Puccio F., *Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione.* PUP, Padova 2018.
- Rubino M., *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso.* in Fabbro E., (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini.* Forum, Udine 2004, pp. 99-108.
- Rubino M. & Degregori C., *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici).* D.AR.FI.CL.ET, Genova 2000.

Scandola A. & Sandrini L., *La paura mangia l'anima: il cinema di Lars von Trier*. Cierre Edizioni, Verona 1997.

Sinisi S. & Innamorati I., *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*. Bruno Mondadori, Milano 2003.

Stein P. & Fogacci G., *Un'altra prospettiva: la vita e il teatro di un maestro*. Manni, San Cesario di Lecce 2021.

Taplin O., Hall E. & Macintosh F., *Medea in Performance : 1500-2000*. European Humanities Research Centre, University of Oxford, Oxford 2000.

Trebbi M., *La medea di Seneca e la Medea di Corneille*. in «Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica»: n. 7. 1989, pp. 11-23.

Valverde García, A., *'Gritos de Passión': Tres Medeas para Jules Dassin*. in «Estudios Neogriegos»: n. 11, 2008, pp. 111-23.

Vernant J.-P., *Mito e società nell'antica Grecia; seguito da Religione greca, religioni antiche*. Einaudi, Torino 1981.

Wolf C., *Con uno sguardo diverso*. e/o, Roma 2008.

Wolf C., *Medea.Voci*. e/o, Roma 1996.

Zagari L., *Grillparzer e la lunga via che porta al mito*. in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli»: vol. XVI, 1973, pp. 101-14.

Zanussi, K., *Tempo di morire: ricordi, riflessioni, aneddoti*. Spirali, Milano 2009.

Sitografia

<https://www.indafondazione.org/medea/> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.siracusanews.it/medea-al-teatro-greco-di-siracusa-la-prima-ha-commosso-la-folta-platea/> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.sipario.it/recensioniprosam/item/2303-sipario-recensioni-medea.html> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.designboom.com/architecture/massimiliano-fuksas-scenography-of-medea-and-edipo-for-the-greek-theatre-of-siracusa-italy/> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.infobuild.it/massimiliano-e-doriana-fuksas-firmano-le-scenografie-di-medea-ed-edipo-a-colono/> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://divisare.com/projects/97649-fuksas-moreno-maggi-scenografia-per-medea> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://fuksas.com/scenography-for-medea-and-edipo-a-colono/> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.indafondazione.org/medea-2009-materiali-per-una-messa-in-scena-parte-prima-dietro-le-quinte-medea-nel-mito/> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.indafondazione.org/medea-2009-materiali-per-una-messa-in-scena-parte-seconda-%e2%80%9cuna-medea-per-euripide/> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.indafondazione.org/medea-2009-materiali-per-una-messa-in-scena-parte-terza-%e2%80%9cmater-terribilis%e2%80%9d-un-nuovo-mito/> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/04/18/peter-stein-porto-siracusa-una-medea-classica.html> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/05/09/stein-una-medea-barbara-non-umana.html> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.tuttoteatro.com/numeri/a5/5/a5n20med.html> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/31/29> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=2015> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.mondogreco.net/teatro/inda2004siracusa.htm> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.indafondazione.org/medea-di-euripide-3/> [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://www.iltamburodikattrin.com/approfondimenti/2015/peter-stein/> [ultimo accesso 17.11.2022]

https://www.repubblica.it/venerdi/2021/11/26/news/peter_stein_regista_intervista_libro_biografia_un_altra_prospettiva_la_vita_e_il_teatro_di_un_maestro_manni_editore_gianluis327363715/ [ultimo accesso 17.11.2022]

http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=446 [ultimo accesso 17.11.2022]

<https://auralcrave.com/2018/08/01/la-medea-di-lars-von-trier-lelemento-acquatico-e-la-sfida-ai-maestri/> [ultimo accesso 17.11.2022]

[https://en.wikipedia.org/wiki/Medea_\(1988_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Medea_(1988_film)) [ultimo accesso 17.11.2022]

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare tutti coloro i quali hanno contribuito, in forme e tempi diversi, alla realizzazione di questo lavoro, in *primis* il Prof. Francesco Puccio, senza la quale tutto ciò non sarebbe stato possibile. Grazie per la disponibilità e l'incoraggiamento.

Ringrazio infinitamente la mia famiglia, a cui questo lavoro è dedicato, per l'amore e l'incondizionata fiducia.