

1222-2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di studi linguistici e letterari

Corso di laurea in lettere moderne

Tesi di laurea Triennale

## **Il mito di Medea sulla scena: da Euripide alla ricezione moderna**

### **Relatore**

**Prof. Francesco Puccio**

### **Correlatore**

**Prof. Jacopo Turchetto**

**Laureando: Pozzer Gaia**

**Matricola:1230108**

Anno Accademico 2021/2022

*A Greta*

## INDICE

<b>Introduzione</b>	4
<b>Capitolo I</b>	
1.1 Il mito di Medea dalle origini ad Euripide: le tappe del racconto	7
1.2 Medea prima di Euripide	11
<b>Capitolo II</b>	
2.1 Il teatro in Grecia: un breve <i>excursus</i>	14
2.2 La <i>Medea</i> di Euripide	16
2.3 Il teatro a Roma: un breve <i>excursus</i>	29
2.4 La <i>Medea</i> di Seneca	32
<b>Capitolo III</b>	
3.1 Adelaide Ristori e il teatro dei ruoli in Europa	41
3.2 La <i>Medea</i> di Legouvè	44
<b>Capitolo IV</b>	
4.1 Teatro dei Borgia e “La Città dei miti”	55
4.2 <i>Medea per strada</i>	58
<b>Conclusioni</b>	61
<b>Bibliografia</b>	62
<b>Sitografia</b>	65

## INTRODUZIONE

Il 431 a.C., anno in cui la tragedia di Euripide viene rappresentata per la prima volta all'interno del teatro di Dioniso, ad Atene, in occasione delle Grandi Dionisie, segna l'inizio della fortuna di Medea. La sua figura, già presente, in realtà, all'interno della letteratura greca, riportata da autori come Esiodo e Pindaro, che restituiscono soprattutto l'immagine di un'abile maga imparentata con il Sole e proveniente dalla lontana terra della Colchide, di cui il padre è re, viene stravolta dal tragediografo ateniese: la Medea di Euripide non è soltanto una straniera ed una esperta di arti magiche, ma è una donna che attraversa un conflitto interiore lacerante, che la porterà a compiere un gesto irreparabile, l'uccisione dei suoi stessi figli. Le oscillazioni dell'animo di Medea, combattuta tra amore materno e insaziabile sete di vendetta nei confronti di Giasone, sono parte centrale del dramma, che pone al centro della tragedia l'interiorità della donna. A partire dal capolavoro di Euripide, il presente elaborato si propone di ripercorrere alcune delle tappe fondamentali dell'evoluzione del dramma, dal punto di vista propriamente scenico. Ecco che, in seguito all'analisi della tragedia euripidea, introdotta da un breve *excursus* sul teatro greco attico, ci si sposterà verso il mondo latino: dopo aver descritto quello che, invece, era il teatro a Roma e aver delineato le prime apparizioni della maga colchica all'interno nella letteratura latina, come in Ovidio, l'attenzione sarà posta sull'opera di Seneca, che pur avendo come punto di partenza il dramma euripideo, presenta sostanziali differenze dal modello.

La *Medea* di Seneca, scritta probabilmente attorno alla seconda metà del I sec. d.C., è un'eroina in preda al *furor* più spietato, che, fin dal prologo, sa di doversi vendicare dello sposo e di doverlo fare in modo tremendo; la donna sembra dominata da una forza violenta e

irrefrenabile, che non lascia spazio agli indugi o ai ripensamenti, ma soltanto all'azione e sembra voler incarnare il carattere letale delle passioni estreme, secondo i fondamenti della filosofia stoica a cui l'autore aderiva. Con un salto temporale di molti secoli, si passa ad esaminare una versione ottocentesca del mito, ossia la *Médée* dell'autore francese Ernest Legouvé, interpretata dall'attrice italiana più acclamata del XIX secolo, Adelaide Ristori. Ci si avvicina, così, al teatro dei ruoli dell'Europa dell'800, alla vita e al metodo di lavoro della Ristori e all'opera che ha reso la sua fama incontestabile. La *Medea* di Legouvé, alla cui scrittura e idealizzazione l'interprete stessa dà un contributo fondamentale, è una tragedia che si discosta dal modello euripideo sia per elementi strettamente legati alla trama e alla costruzione della scena sia per il carattere umanizzato dell'eroina che, distrutta e affranta dal tradimento subito, suscita compassione nel pubblico e compie un gesto di cui si pente subito. L'ultima tappa di questo percorso guarda ad una versione contemporanea del mito, ovvero a *Medea per strada* di Teatro dei Borgia, in occasione della presenza della compagnia nella città di Padova questo autunno. Inserita all'interno di una trilogia intitolata *La città dei miti*, che punta ad una trasposizione del materiale mitico all'interno della società contemporanea, più che come uno spettacolo, *Medea per strada* si configura come un'esperienza: sette spettatori per volta sono invitati a salire su un vecchio furgoncino, in cui ad una fermata salirà la protagonista, interpretata da Elena Cotugno, ed inizierà a raccontare la sua storia; Medea si fa qui portavoce di quelle donne che, una volta lasciato il loro paese natale per raggiungere l'Italia e cercare un destino più felice, si sono ritrovate ad essere schiave della prostituzione e a lavorare "per strada". Lungo tutto questo percorso, dall'antica Grecia di Euripide alla Roma di Seneca, dal teatro dell'800 a quello sperimentale contemporaneo, un'analisi attenta dei termini e delle espressioni usate all'interno di ogni opera, unita ad una cura per il contesto storico e culturale preso in considerazione di volta in volta, cercherà di restituire un'indagine

profonda delle passioni della nostra eroina, delle sue azioni e dell'impatto delle scelte compiute su se stessa ma anche sugli altri, sugli spettatori. Il lettore-spettatore, dunque, sarà invitato ad interrogare le proprie emozioni ed esplorare il proprio punto di vista, a chiedersi se l'eroina sia colpevole o innocente (o entrambe), a domandarsi se tutto ciò sia davvero una realtà così lontana e inimmaginabile da noi.

## Capitolo I

### 1.1 Il mito di Medea dalle origini ad Euripide: le tappe del racconto

Medea è figlia di Eeta, re dei Colchi e nipote del dio Sole e della maga Circe; secondo alcune fonti, la madre corrisponde all'Oceanina Ida, mentre per altre è Ecate, dea della magia e degli incantesimi. La patria di Medea è, quindi, la Colchide, regione del Caucaso, situata all'estremità orientale del Ponto Eusino, l'odierno Mar Nero; veniva considerata dai Greci come una "terra di confine" poiché costituiva il limite orientale del mondo conosciuto.

Giasone è figlio di Esone, legittimo detentore del trono di Iolco che viene spodestato dal fratellastro Pelia; a causa di questo, Giasone viene cresciuto in esilio e affidato al centauro Chirone. La terra originaria di Giasone era, dunque, la Tessaglia, regione storica della Grecia continentale.

Il tramite che unisce i destini fatali di questi due personaggi così lontani (geograficamente ma non solo) è costituito dal Vello d'oro: una volta divenuto adulto, Giasone, intenzionato a riprendere il trono che gli spettava, tornò a Iolco dove il regnante Pelia pretese, in cambio del potere, che gli fosse portato il Vello d'oro dell'ariete che, secondo il mito antico, aveva salvato i fanciulli Frisso ed Elle, portandoli in groppa verso l'Oriente. Questi, infatti, erano stati destinati dal padre ad essere sacrificati a Zeus: durante il viaggio, Elle cadde in mare (dando vita a quello stretto che da lì in poi verrà chiamato Ellesponto) mentre il fratello Frisso giunse con il Vello in Colchide, presso il re Eeta. E proprio lì, in Colchide, nella terra di Medea, avrebbe dovuto giungere Giasone per prendere il Vello, riportarlo in Tessaglia e diventare così il re di Iolco. Pelia, che voleva tenersi stretto il trono, impose così un'impresa che

considerava impossibile e che sarebbe stata effettivamente irrealizzabile per Giasone, se non fosse stato per l'aiuto di Medea.

Il figlio di Esone chiese aiuto per l'organizzazione della spedizione al figlio di Frisso, Argo, che costruì la nave omonima e, pur consapevole dei rischi a cui stava andando incontro, salpò presto alla volta della lontana e barbara terra.

Quando, dopo varie avventure e peripezie, la nave Argo sbarcò in Colchide, Medea era solo una ragazzina esperta di arti magiche e, come tale, presto si innamorò dello straniero venuto da lontano e non esitò ad aiutarlo nella sua missione, pur conscia che così facendo avrebbe tradito suo padre, la sua famiglia e la sua terra. Il viaggio degli Argonauti, le prove da superare in Colchide e l'innamoramento tra Medea e Giasone sono ampiamente raccontati in età ellenistica da Apollonio Rodio nei quattro libri delle Argonautiche, opera che, conservata integralmente, dà un apporto decisivo al mito.

Nel terzo libro Eros, dio dell'amore, scaglia la sua freccia in direzione della fanciulla, che diventa schiava della passione, che è «dolore dolcissimo».

E facendosi piccolo scivolò ai piedi di Giasone;  
adattò la cocca in mezzo alla corda, tese l'arco con ambo le braccia,  
e scagliò il dardo contro Medea: un muto stupore le prese l'anima.

[...]

E lei sempre gettava il lampo degli occhi  
In fronte al figlio di Esone, e il cuore, pur saggio,  
le usciva per l'affanno dal petto; non ricordava nient'altro  
e consumava il suo animo nel dolore dolcissimo. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> vv. 283-290 [trad. Paduano, 1986, 411].



Attraverso tre monologhi interiori, Apollonio Rodio descrive, poi, i conflitti interni al lacerato animo dell'eroina, che, nonostante le sue abilità magiche, si avvicina sempre di più ad una dimensione umana e meno divina.

«Perché il dolore mi prende, infelice? Vada alla malora  
costui che sta per morire, grande eroe o uomo  
dappoco...Oh potesse sfuggire illeso alla morte! [...] ».<sup>2</sup>

Ritornando al racconto, Eeta aveva, dunque, imposto una serie di prove a Giasone come condizione necessaria per ottenere il Vello: egli avrebbe dovuto aggiogare due tori dagli zoccoli di bronzo che spiravano fuoco dalle narici e con essi arare un campo, e lì avrebbe dovuto seminare i denti del drago di Ares e sconfiggere tutti i guerrieri che ne sarebbero nati. Grazie alle arti magiche e ai consigli dell'esperta Medea, Giasone superò tutte le prove ma Eeta non tenne fede alla parola data e cercò di bruciare la nave Argo e sterminare l'equipaggio; ciò fu inutile dal momento che Giasone era riuscito a prendere il Vello d'oro, per merito di un incantesimo che aveva fatto addormentare il drago posto a guardia, e i due amanti stavano già fuggendo insieme.

A questo punto, le fonti offrono versioni divergenti del mito: alcune riportano il sacrificio del fratello Apsirto per mano soltanto di Medea, che durante la fuga ne disperderebbe le membra per rallentare l'inseguimento da parte del padre; altre restituiscono una versione diversa in cui anche Giasone contribuirebbe all'uccisione di Apsirto.<sup>3</sup> Fatto sta che, a questo punto della vicenda, Medea si è completamente staccata dalla sua famiglia di cui, tradendo il padre, uccidendo il fratello, disonorando la patria, non fa più parte. È Giasone ora la nuova famiglia

---

<sup>2</sup> vd. nota 1.

<sup>3</sup> Ciani, 1999, 9.

di Medea e la Tessaglia la sua nuova terra, dove giunge con l'amato: qui le parti si sono invertite e ad essere straniero non è più Giasone ma Medea stessa, "colei che viene da lontano".<sup>4</sup> Da Iolco i due saranno costretti a fuggire a Corinto, in seguito all'uccisione di Pelia ideata dalla barbara, che convince le due figlie del re a compiere un rito di ringiovanimento sul padre: il sovrano, tagliato a pezzi, viene messo a bollire in un paiolo. Anche in questo punto la tradizione è dipartita: in alcuni casi si riporta che Giasone regnò al posto di Pelia, dopo aver consegnato il Vello come richiesto, mentre in altri si parla anche di un figlio, Medo, che i due avrebbero avuto in questo periodo.<sup>5</sup> In qualsiasi caso, una volta abbandonata la Tessaglia e giunti a Corinto, Giasone e Medea trovarono la protezione del re Creonte: inizia qui la sequenza più tragica e conosciuta del mito. Giasone, bramoso di potere, tradì la moglie unendosi con Creusa (o Glauce), la figlia più giovane del re provocando una reazione da parte di Medea, elemento drammatico su cui ancora oggi si dibatte. Decretato l'esilio della straniera da parte del sovrano che voleva dare la propria figlia in sposa a Giasone, Medea riuscì con la sua retorica ad ottenere la posticipazione della partenza di un giorno e si servì di quelle ore per uccidere la principessa e il sovrano stesso: facendo uso delle sue arti magiche, intinse un peplo di veleno e lo fece arrivare in dono a Creusa attraverso i propri figli. Una volta che ella lo ebbe indossato, fu avvolta da fiamme e con lei anche il padre che cercò di salvarla. La morte fu anche il destino dei figli di Medea, che vennero uccisi per mano materna nel tempio di Era come vendetta nei confronti del marito. Medea a questo punto fuggì su un carro alato alla volta di Atene, dove si era assicurata la protezione di Egeo. Medea qui sposò il sovrano ma, scoperti i terribili piani a cui stava lavorando per uccidere Teseo, primo figlio di Egeo e legittimo re, venne cacciata e costretta a tornare in Colchide con il figlio avuto da quest'ultimo

---

<sup>4</sup> Ciani, 1999, 9.

<sup>5</sup> Ciani, 1999, 10.

matrimonio, Medo. Qui Medea fece tornare sul trono il padre Eeta, che era stato detronizzato dal fratello Perse e diede fine alla sua serie di viaggi, tornando dove tutto era partito, nella sua terra originaria.

## 1.2 Medea prima di Euripide

Senza dubbio la figura di Medea ha assunto una portata universale sulla base della rappresentazione che ne ha fatto Euripide, ma la sua immagine fu presente da sempre nella letteratura greca. È difficile, forse impossibile, ricostruire la genealogia precisa del mito, che nasce come un racconto orale (*mythos*) e, in quanto tale, è continuamente esposto per sua natura a mutamenti e contaminazioni.

Va da sé che i testi operano una scelta tra le diverse varianti della tradizione orale. Nessuna di loro può essere considerata quella «autentica», nessuna esclude le altre (anche se nel tempo qualcuna prevale sulle altre).<sup>6</sup>

La prima attestazione del mito degli Argonauti si trova all'interno dell'*Odissea* dove, però, Medea non viene nominata; l'eroina comparirà, invece, per la prima volta, all'interno della *Teogonia* di Esiodo.

Esiodo la descrive come una divinità e racconta della genealogia titanica che ella vanta e che giustifica le sue abilità magiche.

A Sole infaticabile l'illustre oceanina  
Perseis partorì Circe e Aiete sovrano.

---

<sup>6</sup> Bettini, Pucci, 2017, 25

Aiete, figlio di Sole che gli uomini illumina,  
la figlia di Oceano, fiume perfetto,  
sposò, per il volere degli dèi, Iduia dalle belle guance;  
costei a lui in amore Medea dalle belle caviglie  
generò, domata dall'aurea Afrodite.<sup>7</sup>

In riferimento alla famiglia della maga e a quanto riportato in questo passo, è interessante riflettere anche sull'etimologia del nome "Medea".

La madre, a sua volta, già nel nome («colei che sa»), si configura come depositaria di sapienza divina, peraltro insita anche nell'etimo di Medea (μέδομαι= «colei che escogita», vale a dire «che sa trovare rimedi»), la cui figura si profila dunque come quella di una dea-maga affine a Circe, alla quale, non a caso, è imparentata in quanto discendente del Sole.<sup>8</sup>

Un apporto più sostanzioso è dato al mito dai poeti lirici della prima età classica, in particolare da Pindaro. L'autore, infatti, nella sua IV *Pitica* presenta una lunga digressione sul mito di Giasone e Medea, partendo dalla narrazione della predizione dell'oracolo che ammonisce Pelia di stare in guardia da un uomo con un solo sandalo che sarebbe giunto nel suo regno: quest'uomo sarà proprio Giasone che giunge a Iolco a rivendicare il suo posto. Interessante è la declinazione che assume il personaggio di Medea all'interno dell'ode di Pindaro. Pur presentando sempre una visione di Medea strettamente legata alla sua natura magica e divina, è qui in germe anche quella follia d'amore che caratterizzerà Medea da Euripide in poi: a causa di Afrodite che insegna a Giasone un incantesimo contro cui Medea non può fare nulla, la donna, accecata dall'amore, si pone completamente al servizio dell'amato, a vantaggio del quale sarebbe disposta a compiere qualsiasi azione.

Ed essa gli indicò subito i mezzi

---

<sup>7</sup> vv. 956-962 [trad. Arrighetti, 1984, 125].

<sup>8</sup> Ferraro, 2000, 17.

per compiere le prove che suo padre esigeva:  
con olio mescolò erbe recise,  
rimedi ai dolori durissimi,  
glieli diede perché se ne ungesse.  
E convennero insieme d'unirsi  
in un mutuo soave connubio.<sup>9</sup>

Dunque, tutte queste testimonianze del mito, precedenti alla tragedia di Euripide, raccontano di una Medea divina, esperta di arti magiche e appartenente ad un mondo diverso da quello degli uomini. Questa sua rappresentazione verrà stravolta da Euripide, che renderà la maga della Colchide protagonista di un processo di umanizzazione; attraverso le parole del grande tragediografo, l'esperta di magia diventa una donna che ama, soffre, agisce.

## Capitolo II

---

<sup>9</sup> vv. 391-397 [trad. Gentili, 2006, 147].

## 2.1 Il teatro in Grecia: un breve *excursus*

Tra il 535 e il 532 a.C., il tiranno ateniese Pisistrato istituisce le Grandi Dionisie, o Dionisie cittadine, feste annuali in onore del dio Dioniso, all'interno delle quali, a partire dal 486 a.C., venne organizzato un importante concorso tragico: i più importanti drammaturghi del tempo, tra cui Eschilo, Sofocle e Euripide, che all'epoca già venivano considerati dei classici e già erano entrati a far parte del canone tragico dell'epoca, si sarebbero sfidati con le loro opere che venivano rappresentate davanti alla città intera. Alla fine delle giornate dedicate alla rappresentazione della tetralogia (tre tragedie e un dramma satiresco), che ogni anno venivano scelte per il concorso, una giuria di dieci membri decretava il vincitore, che riceveva il premio della vittoria. Nel periodo delle Grandi Dionisie, che sarebbero dovute avvenire tra marzo-aprile di ogni anno, ogni altra attività veniva sospesa e tutto il popolo ateniese, ma anche quello greco, era invitato a partecipare e ad assistere agli spettacoli che duravano dall'alba al tramonto. La competizione, e quindi la rappresentazione dei drammi, avveniva all'interno del teatro di Dioniso, la più importante struttura stabile dedicata alle rappresentazioni teatrali nel V secolo a.C., collocata presso l'acropoli di Atene, in una posizione strategica dal punto di vista acustico. Lo spazio scenico era composto dall'*orchestra* (dal verbo greco *orkhéomai*, danzare), elemento circolare e centrale adibito all'azione del coro e alla sua interazione con gli altri attori, e dalla *skéné*, che, a partire dal IV secolo a.C., riproduceva un edificio (di solito un palazzo o un tempio) e costituiva sia il limite rappresentato sia l'unica caratterizzazione del luogo dell'azione; era una struttura scenografica decorata, inizialmente in modo essenziale, poi in maniera più ricercata, sebbene ad attirare l'attenzione del pubblico

era l'attore. La *skenè* di solito presentava tre aperture: una centrale dalla quale entravano ed uscivano i protagonisti e due laterali, di dimensioni più ridotte, per gli attori secondari; queste due uscite minori erano collegate all'*orchestra* tramite due corridoi, chiamati *parodoi*. Un macchinario impiegato per la realizzazione di scene particolari è la *mechané* che, usata spesso dallo stesso Euripide, sollevava da terra gli attori interpretanti sia divinità che uomini (è il caso di Medea nel finale della tragedia), al fine di creare un effetto sorpresa che doveva valere più per gli attori che per il pubblico, che vedeva la macchina entrare in azione da dietro la *skené*.<sup>10</sup>

Gli spettatori erano, invece, disposti all'interno, nella *cavea*, secondo un preciso ordine, che disegnava in modo preciso una «mappa della struttura civica»<sup>11</sup>: nelle prime file i più privilegiati, ovvero le autorità religiose e civili della città, a seguire i membri del consiglio, gli efebi, i giovani che avevano intrapreso la carriera militare e tutto attorno i cittadini. Sembra che nel teatro ci fosse spazio addirittura per stranieri, donne e schiavi, che avrebbero dovuto stare seduti negli spazi più alti e lontani.

Al di là di queste differenziazioni, è importante considerare, a partire da questa breve descrizione, come lo spazio scenico fosse basato su una struttura circolare che abbracciava il pubblico e lo inscriveva all'interno del rito collettivo del teatro. Gli spettacoli, che vertevano sempre su argomenti religiosi o episodi del mito, erano considerati dei veri e propri mezzi educativi attraverso i quali formare i cittadini greci, ed è per questo che la *polis* era interessata ad una partecipazione così allargata:

---

<sup>10</sup> Di Benedetto, Medda, 1997, 21.

<sup>11</sup> Adriani, 2018, 20.

Le vicende del mito tradotte sulla scena fanno appello a virtù civiche fondamentali quali il rispetto della giustizia, l'elogio della moderazione e della solidarietà, la fedeltà alla terra natale fino al sacrificio di sé in guerra; diffondono insegnamenti di carattere etico e invitano alla riflessione sui limiti dell'individuo e della condizione umana.<sup>12</sup>

Prima del debutto di Sofocle, era previsto che fosse lo stesso autore della tragedia a interpretare il ruolo di attore principale; da Sofocle in poi, invece, il drammaturgo non sale più sul palco e si stabilisce il numero fisso di attori per ogni spettacolo, ovvero tre: protagonista, deuteragonista e tritagonista. Grazie alla presenza della maschera, gli attori (sempre maschi) interpretavano più ruoli e il pubblico poteva identificarli nei personaggi senza nessuno sforzo; di conseguenza, non esisteva un'espressività facciale che veniva, invece, resa attraverso voce e gestualità.<sup>13</sup>

Gli spettacoli seguivano una scaletta precisa: si iniziava con il *prologo*, dove uno o più personaggi della storia informavano lo spettatore sul segmento del mito che si sarebbe raccontato e ne esponevano gli antefatti; si proseguiva con la *parodo*, ovvero il canto d'ingresso del coro al quale seguivano i vari *episodi* (che potremmo immaginare come gli atti di uno spettacolo moderno). Gli *episodi*, nei quali recitavano gli attori, si alternavano agli *stasimi*, i momenti in cui si esibivano i coreuti con balli e canti; la rappresentazione si concludeva con l'ultimo canto (*esodo*) e l'ultimo episodio (*epilogo*).

## 2.2 La *Medea* di Euripide

---

<sup>12</sup> Adriani, 2018, 21.

<sup>13</sup> Di Benedetto, Medda, 1997, 176-177.



Euripide (485/480-406 a.C.), a differenza di Eschilo e Sofocle, non gode di grande fama durante la vita, che, secondo testimonianze antiche di carattere anedddotico, sembra trascorrere lontano dall'attività politicata e addirittura appartato all'interno di una grotta. Come succede da sempre nella storia, quando ci si trova davanti ad un grande innovatore capace di mettere in discussione tutto ciò che era stato stabilito fino a quel momento, così ad Atene l'autore è mal visto e assiduamente tormentato da accuse da parte di detrattori (tra cui Aristofane, commediografo aristocratico e conservatore, a lui contemporaneo), legate sia alla sua drammaturgia che alla sua visione religiosa. Euripide viene accusato di compromettere la natura della tragedia e di essere ateo: in realtà, all'interno della sua tragedia non è prevista la scomparsa dell'elemento religioso, che permane, ma si promuove uno spirito più laico, che non ponga lo sguardo su un asse verticale collegante uomini a dei ma che sposti l'attenzione su un asse, invece, orizzontale in cui il dibattito avvenga tra uomo e uomo. Euripide veste in modo nuovo dèi e personaggi del mito, spogliandoli dei costumi imposti dalla tradizione e facendo indossare loro le contraddizioni e i tormenti della Grecia del V secolo. I protagonisti non sono più eroi temerari e imbattibili, ma sono uomini e donne sensibili che si relazionano con il simile, che si ritrovano davanti a scelte impossibili e spesso imboccano strade senza via d'uscita: attraverso uno studio attento (e senza precedenti) della "psicologia" di questi personaggi, Euripide mette in scena le paure dell'Atene del suo tempo, stremata dalla Guerra del Peloponneso, che fu per la Grecia una vera e propria guerra civile, e colpita dall'epidemia di peste, tra le cui vittime ci fu anche Pericle. La novità euripidea verrà colta soltanto in seguito alla morte del tragediografo e lo renderà il tragico antico più amato, letto e rappresentato. In vita, invece, vince l'agone tragico delle Grandi Dionisie soltanto quattro (per alcuni studiosi cinque) volte (tra cui una dopo la sua morte), e con il capolavoro indiscusso di *Medea*, rappresentata nel 431 a.C., si posiziona sul podio solo come terzo

classificato. Questa informazione ci è riportata dal grammatico Aristofane di Bisanzio nel suo *argomentum*, un passo in prosa che i filologi di età ellenistica premettevano all'opera affinché i lettori disponessero delle conoscenze adeguate per approcciarsi ad essa.

#### Argomento di Aristofane grammatico

Medea, a causa dell'odio contro Giasone per aver quello sposato la figlia di Creonte, uccise Glauce e Creonte e i propri figli e si separò da Giasone per convivere con Egeo. L'invenzione non si trova negli altri due tragici. La scena dell'opera è posta a Corinto, il coro è composto da donne di città. Il prologo è recitato dalla nutrice. Fu rappresentata sotto l'arcontato di Pitodoro, nel primo anno dell'ottantasettesima olimpiade. Primo fu Euforione, secondo Sofocle, terzo Euripide con *Medea*, *Filottete*, *Ditti*, *Satiri mietitori*. È andato perduto.<sup>14</sup>

Come anticipato da Aristofane, la scena è ambientata a Corinto e la facciata della *skené* rappresenta la casa di Medea, già abbandonata da Giasone e in preda alla disperazione. Questo stato di sofferenza della protagonista è annunciato, prima della sua entrata in scena, nel prologo che viene recitato dalla nutrice, che si mostra preoccupata poiché dice di conoscere la sua padrona e di temere che stia meditando una vendetta ai danni del marito. A questo monologo, segue un dialogo tra la nutrice stessa e il pedagogo che entra in scena con i due bambini di Medea e che riferisce la decisione da parte di Creonte di allontanare l'eroina dalla sua città; nel frattempo si sente da dentro la casa la voce di Medea che sfoga le sue sofferenze. A questo punto ha luogo la *parodo*, l'entrata in scena del coro composto da quindici donne di Corinto. Questa composizione femminile del coro, pur frequente nei tragici, a primo impatto può meravigliare dal momento che il coro nasceva con la funzione di rappresentare la comunità greca e le donne all'epoca non ne erano considerate parte:

---

<sup>14</sup> [trad. Musso, 1980, 207].

[...] i poeti tragici a tal proposito andavano al di là degli istituti politici dell'Atene del loro tempo, e davano voce a potenzialità della loro società che non trovavano espressione a livello istituzionale.<sup>15</sup>

Finalmente con il primo episodio, Medea entra in scena e da lì in poi costituirà un elemento fisso, anche dal punto di vista strettamente spaziale, attorno al quale ruoterà tutta la vicenda: a spostarsi, ad entrare e ad uscire saranno gli altri personaggi mentre lei rimarrà lì, al centro della scena, davanti alla sua casa e, quindi, in uno spazio non interno (come quello della Clitemnestra nell'*Agamennone* di Eschilo), bensì esterno e questo si ricollega alla natura stessa dell'eroina e al suo progetto che guarda al "fuori".<sup>16</sup> In questo primo episodio Euripide fa pronunciare a Medea un discorso che non abbraccia soltanto la causa della protagonista ma quella delle donne in senso universale e che si propone come una forte critica alla società del suo tempo.

Fra tutti quanti sono animati ed hanno un intelletto noi donne siamo la specie più sventurata; per prima cosa dobbiamo, con gran dispendio di beni, comprarci uno sposo e prenderci un padrone del nostro corpo; questo è un male ancor più doloroso dell'altro. E in questo c'è un rischio gravissimo: se il marito lo si prende cattivo oppure buono. [...] E dicono di noi che viviamo in casa una vita senza pericolo, mentre loro combattono in guerra; ma ragionano male. Giacché preferirei stare tre volte presso lo scudo piuttosto che partorire una volta sola!<sup>17</sup>

La condizione della protagonista, però, è ancora più drammatica rispetto a quella delle donne di Corinto («Ma lo stesso discorso non vale per te e per me»<sup>18</sup>) dal momento che, a differenza loro, non ha una casa dove rifugiarsi, un padre a cui rivolgersi, un fratello a cui chiedere aiuto poiché ha tradito tutti, accecata dalla passione nei confronti di un uomo con cui aveva stretto

---

<sup>15</sup> Di Benedetto, Medda, 1997, 241.

<sup>16</sup> Di Benedetto, 2018, 9.

<sup>17</sup> vv.230-251 [trad. Cerbo, 2018, 129].

<sup>18</sup> v. 252 [trad. Cerbo, 2018, 129].

un patto solenne. In più Medea, nonostante ormai la lunga permanenza in Grecia, è sempre stata vista come *non greca*, ossia barbara, proveniente dalla lontana terra della Colchide; la sua diversità non è razziale ma culturale poiché possedeva quelle caratteristiche (o stereotipi) che venivano attribuiti agli stranieri, come l'emotività, l'aggressività, la falsità.<sup>19</sup> Attraverso il personaggio tragico di Medea, Euripide sembra criticare la società greca del suo tempo e la sua visione, a tratti, angusta. Basti pensare al rapporto tra i due sposi: non è la barbara Medea ad infrangere i vincoli sacri della *philia* greca, bensì proprio Giasone.

Infatti colui che per me era tutto, il mio sposo, -ben me ne rendo conto- è risultato il peggiore degli uomini.<sup>20</sup>

Medea non vuole ricostruire il proprio rapporto con Giasone o riconquistare il suo amore: Medea si vuole vendicare. L'amore smisurato e incontenibile che provava, quell'amore che le ha fatto compiere qualsiasi azione, che l'ha messa contro la sua stessa famiglia, che le ha fatto perdere le persone a lei più care, è ora venuto meno di fronte al tradimento della promessa e non c'è la possibilità di ricostruire un equilibrio. Per questo motivo, si può parlare della *Medea* come di una «tragedia della memoria»<sup>21</sup>, di una storia di un sentimento irrefrenabile che ha lasciato ora il posto ad un conflitto insanabile. Il tradimento da parte di Giasone porterà la donna a progettare nel corso della tragedia una vendetta che mostrerà la sua vera natura e che, nata dal dolore, procurerà a sua volta altra sofferenza: non soltanto al padre dei suoi figli, al quale era indirizzata, ma anche alla madre stessa: la donna, estremamente lucida e ferma nelle sue ragioni, sarà la nemica e l'antagonista di se stessa.

---

<sup>19</sup> Bettini, Pucci, 2017, 55.

<sup>20</sup> vv. 228-229 [trad. Cerbo, 2018, 127].

<sup>21</sup> Bettini, Pucci, 2017, 48.

Monologhi come questo torneranno più volte all'interno della tragedia e sono lo strumento attraverso il quale l'autore rivela l'interiorità del personaggio: come nessuno prima, Euripide indaga i moti dell'animo della donna, le sue contraddizioni, le sue oscillazioni. Successivamente si vede in scena Medea con Creonte, il quale entra dalla stessa entrata (*éisodos*) dalla quale entrano anche il Pedagogo, Giasone e il Messaggero, e che è collegata, quindi, alla reggia del re; dall'altra *éisodos*, invece, farà il suo ingresso Egeo, che viene da fuori città. L'unico personaggio femminile, oltre alla protagonista, la nutrice, non entra dalle *éisodoi* laterali, ma da quella centrale che rappresenta la casa (*óikos*), dove poi rientra. Osserva Adriani:

Ma ciò che importa, al di là del tentativo di mettere in relazione il singolo personaggio ad un preciso ingresso, è sottolineare la netta distinzione tra la via percorsa dalle donne e i luoghi da esse frequentati, e strade e spazi abitati dagli uomini: alle prime spettano i tragitti interni, da e per l'ambito chiuso e circoscritto dall'*óikos*; agli altri pertengono gli spostamenti verso la dimensione dell'aperto, del pubblico, della *pólis*.<sup>22</sup>

Creonte comunica la sua decisione all'eroina: dal momento che teme per l'incolumità della propria figlia e del suo nuovo compagno, Medea deve abbandonare la città il giorno stesso. In risposta a questa comunicazione da parte del sovrano, l'eroina si mostra disperata e, come solo una grande maestra di retorica saprebbe fare, attraverso parole di scongiuro e mendaci implorazioni, riesce a convincere Creonte a farla rimanere almeno un altro giorno.

Medea afferma di non biasimarlo per aver scelto Giasone come marito per la figlia (anzi, di essere contenta per le nuove nozze), dice di non odiare Creusa e di non essere in grado di compiere nulla contro i tiranni; facendo leva, poi, sui bambini e sul suo bisogno di pensare ad una loro sistemazione ottiene di rimanere altre ventiquattro ore a Corinto e questo sarà il

---

<sup>22</sup> Adriani, 2006, 18-19.

tempo necessario per mettere in atto la sua vendetta nei confronti di Creonte, Creusa e Giasone.

Suvvia, Medea, non rinunciare a nulla delle cose che conosci e compi i tuoi disegni e le tue trame. Procedi all'impresa tremenda: ora è prova di coraggio. Tu vedi ciò che soffri. A queste nozze di Giasone con la stirpe di Sisifo non devi essere oggetto di riso, tu che sei nata da nobile padre e dal Sole. Tante cose tu conosci; e inoltre noi siamo donne, assai inette per le nobili azioni, ma di ogni male artefici assai esperte.<sup>23</sup>

Proseguendo nella lettura della tragedia, il secondo episodio è costituito da un dialogo dai toni molto accesi tra Medea e Giasone, che compare così per la prima volta in scena. Lo sposo di un tempo non attribuisce a se stesso nessuna colpa e ritiene che Medea meriti l'esilio; è disposto tuttavia ad assistere materialmente i figli poiché sa che lei in esilio sarà priva di mezzi per farlo. Medea lo assale e sfoga l'odio che prova nei suoi confronti: racconta tutto quello che ha fatto per lui, dal suo arrivo con gli Argonauti in Colchide fino all'uccisione di Pelia e gli rinfaccia il fatto di averla tradita, nonostante tutto questo.

E dopo essere stato trattato in questo modo da me, tu, il più vile degli uomini, mi hai tradito e ti sei procurato un nuovo letto, pur essendoci dei figli.<sup>24</sup>

È importante notare come Medea chiami in causa i figli: afferma che il tradimento avrebbe anche potuto essere accettato se non ci fosse stata la prole ma, dal momento che c'è, è un'azione imperdonabile. Continua il suo discorso, mettendo davanti agli occhi di Giasone la sua condizione attuale:

---

<sup>23</sup> vv. 401-409 [trad. Cerbo, 2018, 143].

<sup>24</sup> vv. 488-490 [trad. Cerbo, 2018, 151].

La situazione è questa: ai miei cari risulterò odiosa e coloro ai quali non avrei dovuto far male, li ho miei nemici per renderti un favore.<sup>25</sup>

Giasone risponde attribuendo il merito della riuscita della spedizione degli Argonauti ad Afrodite più che a Medea e dicendo di aver dato di più di quanto ricevuto poiché, da donna barbara che era, l'ha resa greca. Con un evidente eccesso retorico, che gli critica anche il coro, prosegue sostenendo di aver tradito il suo letto per arrecare vantaggi ad entrambi e per crescere i figli nel modo degno del suo nome. Questa risposta provoca l'impazienza di Medea che non crede nemmeno ad una parola dell'uomo. Il dialogo si conclude con la cacciata di Giasone e queste parole di Medea:

Vattene! [...] Goditi le tue nozze; ma forse – sia detto con il favore del dio - hai fatto un matrimonio tale da dovertene pentire.<sup>26</sup>

L'episodio che segue, il terzo, svolge una funzione fondamentale per lo sviluppo della trama: dall'*éisodos* opposta a quella da cui era giunto Giasone, entra Egeo, sovrano di Atene, di ritorno da Delfi. Egeo racconta alla maga di essere andato a Delfi per interrogare l'oracolo su come avrebbe potuto avere dei figli ma di non riuscire ad interpretare il responso; vedendo, poi, l'aspetto tormentato di Medea, le chiede le cause del suo soffrire e Medea gli riferisce il tradimento subito e approfitta della situazione per chiedergli ospitalità ad Atene, in cambio della quale lei l'avrebbe guarito dalla sterilità. Egeo, commosso, acconsente e giura di accoglierla nella sua terra nel momento in cui sarà costretta a lasciare Corinto. Ora Medea, con un porto sicuro in cui approdare, può finalmente iniziare ad escogitare la vendetta, che a

---

<sup>25</sup> vv. 506-508 [trad. Cerbo, 2018, 151].

<sup>26</sup> vv. 623- 626 [trad. Cerbo, 2018, 161].

questo punto della tragedia, attraverso un lungo monologo rivela al coro: ucciderà Creusa inviandole una veste e dei gioielli avvelenati e poi ammazzerà i suoi stessi figli, in quanto figli anche di Giasone.

Ora, però, voglio porre fine a questo discorso; mi è venuto da piangere per l'entità dell'azione che poi devo compiere; ucciderò, infatti, i figli miei [...] Per l'avvenire non vedrà mai più vivi i figli, che ebbe da me, né dalla novella sposa genererà altra prole, perché ella sciagurata sciaguratamente dovrà morire grazie ai miei veleni.<sup>27</sup>

Il coro disapprova la decisione della donna e cerca di persuaderla ad abbandonare i suoi propositi.

CORO Oserai dunque uccidere il tuo seme, o donna?

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

CORO Ma tu diventerai la più infelice delle donne.

MEDEA E sia. Superflui sono ormai tutti i discorsi che si frappongono.<sup>28</sup>

L'episodio seguente replica lo schema del secondo con un dialogo tra Medea e Giasone ma i toni tra i due sono molto mutati: Medea finge di essersi pentita delle parole dette in precedenza e di approvare le ragioni di Giasone che sembra soddisfatto, anche se non capisce perché, nel momento in cui Medea chiama in scena i figli, pianga. La donna implora il marito di un tempo di non condannare all'esilio anche i figli ma di accudirli insieme alla nuova sposa a Corinto; Giasone, scosso emotivamente, acconsente a chiedere il permesso a Creonte. Medea chiede di poter inviare, proprio tramite i due bambini, dei regali a Creusa per far sì che la sua richiesta

---

<sup>27</sup> vv. 790-806 [trad. Cerbo, 2018, 177].

<sup>28</sup> vv.816-819 [trad. Cerbo, 2018, 177].



venga accettata. Alla fine dell'episodio, i figli escono di scena assieme a Giasone e al pedagogo, pronti per portare i doni alla principessa. Nel quinto episodio il pedagogo torna in scena con i figli e comunica a Medea che la sposa, felice, ha accolto i doni; Medea lo fa rientrare in casa e resta in scena da sola con i bambini. A questo punto, attraverso un'eccezionale forma di analisi dell'animo della protagonista, Euripide le fa pronunciare un monologo con cui sono presentate al pubblico tutte le sue contraddizioni interiori.

Di fronte agli sguardi teneri dei figli, infatti, Medea non è più convinta delle sue intenzioni ed è scossa da momenti in cui pensa di abbandonare il piano:

Ahi, ahi! Perché mi guardate con quegli occhi, o figli? Perché sorridete l'estremo sorriso? Ahi, che devo fare? Il cuore è venuto meno, o donne, quando ho visto lo sguardo lucente delle mie creature. Non potrei; addio propositi di prima.<sup>29</sup>

Questo primo momento di rigetto, però, viene superato subito dal pensiero di diventare oggetto di scherno da parte dei nemici, che non può lasciare impuniti. Immediatamente segue un secondo momento di rifiuto:

Ahi, ahi. No certo, o animo mio, non compiere tu questo atto! Lasciali, o misera, risparmi i tuoi figli. Vivendo là con noi, ti rallegreranno.<sup>30</sup>

Presto svanisce, però, di nuovo l'incertezza: è meglio che i figli muoiano per mano sua, altrimenti sarebbero uccisi dai suoi nemici. Medea vede la loro uccisione come estremamente necessaria e improrogabile:

---

<sup>29</sup> vv. 1040-1046 [trad. Cerbo, 2018, 197].

<sup>30</sup> vv. 1056-1059 [trad. Cerbo, 2018, 197].

E capisco quali mali dovrò sostenere, ma più forte dei miei propositi è la passione,  
la quale è per gli uomini causa dei più grandi mali.<sup>31</sup>

Si raggiunge con questa affermazione il vertice massimo dell' autoriflessione di Medea che si rende conto del gesto tremendo che sta per compiere, ma il *thymós* (la passione, la spinta emotiva) che prova è più forte di qualsiasi altra forza (e anche di se stessa) e non può vendicarsi di Giasone se non in quel modo, seppur dolorosissimo anche per lei. Il *thymós* di questo verso (1079) richiama il *thymós* al vocativo del verso 1056, riportato in precedenza, tradotto come «o animo mio»<sup>32</sup>. In greco il *thymós* è sia l'animo sia la sede delle passioni (e passione esso stesso) che si impongono al di là della volontà dell'uomo:

Ma uno stacco netto tra l'uso del termine al v.1056 e al v.1079 non c'è, dal momento che anche il *thymós* del v.1056 ha la capacità di imporsi: lo dimostra il fatto che Medea chiede al *thymós* di risparmiare i suoi figli. C'è in realtà una linea di sviluppo in riferimento a un processo in atto: nel v.1056 il *thymós* viene supplicato, nei vv.1079-1080 se ne riconosce la forza incontrastabile.<sup>33</sup>

Il fatto che Medea riconosca la forza di questa passione e ne parli proprio nel momento in cui la sta provando e sperimentando, rende il suo personaggio senza precedenti. Non solo, Medea ha anche la capacità di cogliere l'universalità delle sue condizioni e di riconoscere il generale all'interno della sua storia personale, come ha dimostrato nel discorso alle donne di Corinto (vv. 214 e sgg). Entra, a questo punto, un messaggero che racconta a Medea, che ascolta soddisfatta, la morte della principessa e del re: una volta indossati i doni avvelenati, la

---

<sup>31</sup> Vv. 1078-1080 [trad. Cerbo, 2018, 199].

<sup>32</sup> v. 1056 [trad. Cerbo, 2018, 197].

<sup>33</sup> Di Benedetto, 2018, 18.

principessa è stata avvolta nelle fiamme e il padre, nel tentativo di salvarla, è stato anch'egli intrappolato. Il messaggero, poi, esce di scena e Medea comunica al coro che è giunta l'ora di uccidere i figli: la decisione è stata presa ma non mancano nemmeno in questo momento delle resistenze da parte del personaggio. Sembra in questo momento che Medea cerchi di sospendere (non negare) la propria maternità: a vendicarsi non è la madre, ma la moglie abbandonata e tradita.<sup>34</sup>

È assoluta necessità che essi muoiano; e poiché è necessario, li uccideremo noi che li abbiamo generati. Ma suvvia, àrmati, mio cuore; perché indugiamo a compiere questo male terribile e pure ineluttabile? [...] Anche se li ucciderai, nondimeno essi ti sono cari; e una donna sventurata sono io.<sup>35</sup>

La donna entra in casa e, mentre il coro implora la Terra e il Sole di fermare la donna dal gesto che sta per compiere, da dentro casa si sentono le urla dei bambini. L'uccisione, dunque, non avviene nello spazio scenico ma in quello retroscenico: la morte non si vede, ma si sente secondo una consuetudine del genere che non prevedeva di rappresentare la morte sulla scena, anche in relazione al processo di catarsi a cui lo spettatore avrebbe tendere. Del concetto di *catarsi* (ossia, purificazione) parla Aristotele nella sua *Poetica*: durante la rappresentazione di una tragedia, lo spettatore vive attraverso i personaggi molteplici emozioni in cui si identifica e di cui si libera alla fine della messa in scena. È proprio questo processo di purificazione che unisce all'attore lo spettatore, che cerca la sua catarsi nelle colpe dei personaggi e nel loro percorso di espiazione. Attraverso l'analisi della tragedia, emerge in modo evidente come il gesto compiuto da Medea non sia il culmine di un momento di ira o

---

<sup>34</sup> Guastella, 2000, 139.

<sup>35</sup> vv. 1240-1250 [trad. Cerbo, 2018, 211].

la conseguenza di una mente offuscata, bensì un'azione premeditata, il risultato di un ragionamento ben congegnato che Medea cerca di strutturare guardando la faccenda dal suo punto di vista e ricercando la sua verità individuale. Si giunge, così, all'esodo della tragedia nel quale il coro comunica a Giasone la tremenda sorte dei figli; egli, sconvolto, tenta di aprire la porta di casa ma Medea insieme ai figli appare in posizione sopraelevata su un carro alato. Giasone rivolge alla donna insulti, maledizioni e minacce:

GIASONE O figli, che madre scellerata vi è toccata!

MEDEA O bambini, sì, siete morti per la follia di vostro padre.

GIASONE Non li ha uccisi di certo la mia mano.

MEDEA Ma certo il tuo oltraggio e le tue recenti nozze.<sup>36</sup>

Giasone afferma di riconoscere in quel momento l'indole e l'origine puramente barbara della maga della Colchide, aspetto che vede come unica plausibile giustificazione dell'infanticidio.<sup>37</sup> A proposito della sua provenienza, è significativo il fatto che sembra che in questa scena Medea, fluttuante nell'aria, non indossi più abiti greci (dai quali è stata caratterizzata nella rappresentazione fino a quel momento, anche durante l'uccisione dei figli) ma orientali: lo ipotizza lo studioso Christiane Sourvinou-Inwood in seguito ad un'analisi di sei vasi raffiguranti Medea nel carro alato.<sup>38</sup> Potremmo ipotizzare, inoltre, che a questo punto Medea avesse cambiato, oltre all'abito, anche la maschera, come avveniva di solito in seguito alla morte di un personaggio.<sup>39</sup> Il fatto che, in quest'ultima scena, Medea appaia in posizione sopraelevata, grazie all'uso della *mechané*, rappresenta sicuramente la scelta scenica più

---

<sup>36</sup> vv. 1361-1366 [trad. Cerbo, 2018,221].

<sup>37</sup> Adriani, 2006, 35.

<sup>38</sup> Adriani, 2006, 45.

<sup>39</sup> Di Benedetto, Medda,1997, 181.

originale della tragedia e nasconde un importante significato simbolico: Medea, dominando l'aria, la terra degli dei, si rende intoccabile e vola verso una nuova direzione. La tragedia euripidea, così, si conclude con Medea che, sospesa sul carro alato insieme ai cadaveri dei propri figli, vola lontana, mentre Giasone, impotente, dal basso la osserva fuggire:

GIASONE Per questo li hai uccisi?

MEDEA Per nuocere a te.<sup>40</sup>

### 2.3 Il teatro a Roma: un breve *excursus*

Secondo una tradizione avvolta nella leggenda, nel 240 a.C., Livio Andronico, schiavo di origine magnogreca divenuto liberto, avrebbe dato inizio alla letteratura latina scrivendo e facendo rappresentare un dramma teatrale di forte ispirazione greca. Per tutta la durata della storia dell'Urbe, dall'epoca arcaica fino alla caduta dell'Impero, sappiamo che i Romani sono sempre stati amanti di ogni tipo di spettacolarità e, in particolare, dei *ludi scaenici*, le rappresentazioni teatrali che venivano messe in scena all'interno dei *ludi*, le grandi feste in onore degli dèi. Debitori del dramma greco, da cui ereditarono la struttura della drammaturgia e il suo impianto di base, i Romani ebbero, però, il merito di aver saputo fare proprio il modello attico e di declinarlo secondo il gusto proprio della loro civiltà. Lo sviluppo del teatro latino, a differenza di quello greco, avviene non in modo lineare ma per continui influssi provenienti da varie direzioni.<sup>41</sup> Prime tracce di spettacolarità si osservano già in tempo di monarchia quando Tarquinio Prisco fonda i *ludi romani* in onore di Giove Ottimo Massimo e riunisce vari tipi di spettacoli; nello stesso tempo si diffondono nelle campagne del Lazio i

---

<sup>40</sup> V. 1398 [trad. Cerbo, 2018, 225].

<sup>41</sup> Adriani, 2018, 121.

*fescennini*, che consistevano nella messa in scena di battute rapide e pungenti. Non solo: si sviluppa negli stessi anni anche l'*atellana*, una farsa che rappresenta principalmente personaggi sciocchi e goffi, caratterizzata da una tipizzazione di personaggi (*Baccus*, *Maccus*, *Dossenus*).<sup>42</sup> Un punto di svolta per il teatro romano è collocabile nel 365 a.C., anno in cui per scongiurare un'epidemia di peste, viene chiamato a Roma, secondo la testimonianza dello storico Tito Livio, un gruppo di ballerini etruschi noto per le sue doti magiche; questi danzatori, sempre secondo Livio, unendo alle loro danze battute argute o satiriche, avrebbero dato origine alla *satura*, una forma teatrale primitiva e basata sull'improvvisazione.<sup>43</sup> Ad imprimere una svolta decisiva, come si è detto, è però Livio Andronico, la cui opera mantiene tuttavia alcuni tratti oscuri; quel poco di cui siamo a conoscenza è che si tratta di una tragedia e che questa è dipendente in modo assoluto dal modello greco. Se Livio può essere considerato il fondatore della tragedia a Roma, lo stesso merito per la commedia va attribuito a Gneo Nevio. Anche il modello di Nevio è quello greco che, però, rielabora in modo più originale di quanto fatto da Andronico, gettando le basi per la vera e propria commedia romana e influenzando autori successivi, tra cui il grande commediografo Plauto.<sup>44</sup>

Gli antichi suddividono la produzione teatrale romana in quattro sottogeneri, la cui etimologia si rifà alla costumistica: due tipi di commedie, ovvero la *palliata* (di ambientazione greca) e la *togata* (di ambientazione romana) e due tipi di tragedie, ovvero la *cothurnata* (di ambientazione greca) e la *praetexta* (di ambientazione romana).

Roma rimase senza un teatro stabile dedicato alla rappresentazione degli spettacoli fino al 55 a.C., anno della fondazione del teatro di Pompeo. Prima di questa data, invece, i drammi venivano rappresentati in palchi di legno molto semplici che venivano posti davanti ad edifici

---

<sup>42</sup> Adriani, 2018, 121.

<sup>43</sup> Grimal, 1994, 69.

<sup>44</sup> Kenney, Clausen, 1991, 146.

con tre porte, anch'essi in legno, e che venivano smontati una volta terminate le cerimonie. I momenti dedicati agli spettacoli teatrali, dalla fondazione dei primi *Ludi*, aumentano in modo esponenziale e non sono costituiti soltanto dall'occasione dei *ludi* ma anche da circostanze particolari, come il trionfo di un generale o il funerale di un personaggio illustre.<sup>45</sup> Non si deve pensare al teatro romano come ad un fenomeno legato indissolubilmente alla religione, come accade, invece, al teatro greco: innanzitutto, il luogo adibito alle rappresentazioni non è consacrato agli dèi; in secondo luogo, per i Romani i momenti spettacolari (riservati al tempo dell'*otium*) non sono pensati con il fine di costruire un senso civico nella collettività, che si forma, al contrario, nel momento del *negotium*, attraverso la guerra e gli impegni politici.

I primi teatri stabili, quello di Pompeo e in seguito quello di Balbo (13 a.C.) e di Marcello (11 a.C.), si ispirano alla fisionomia del teatro greco ma apportano delle modifiche e delle integrazioni sostanziali: sopra la *cavea* vengono stesi dei tendoni di lino (*velaria*) per poter recitare anche in presenza di condizioni metereologiche avverse, si diffonde l'uso del sipario (*auleum*), dietro alla scena si innalza una struttura a due piani abbellita con vari ornamenti, assume molta importanza l'elemento musicale, l'*orchèstra* è di forma semicircolare e il coro per lo più scompare.<sup>46</sup> L'allestimento di uno spettacolo a Roma è compito del *dominus gregis*, che si assume la responsabilità del successo o dell'insuccesso di un'opera comprandola lui stesso dal drammaturgo e diventandone il proprietario a tutti gli effetti. A differenza di quanto accadeva in Grecia, dove l'attore ha un ruolo sociale e civile di primo piano, fare l'attore nella Roma antica è considerato un lavoro estremamente infamante, per di più associato alla prostituzione; e per questo motivo ad esercitare questa professione sono schiavi o liberti

---

<sup>45</sup> Adriani, 2018, 125.

<sup>46</sup> Adriani, 2018, 132

(come lo stesso Livio Andronico). Al di là della loro cattiva reputazione, gli attori romani erano interpreti capaci non soltanto di recitare, ma anche di ballare e cantare; ancora oggi resta aperto il dibattito sull'uso della maschera, che non sembra essere stata una costante nel teatro latino ma, secondo alcune antiche testimonianze, avrebbe potuto essere utilizzata dagli attori liberi e dilettanti di *atellane*. Per non essere colpiti dalla *deminutio*, essi conservavano l'anonimato, mentre gli altri attori avrebbero dovuto togliersela ad un certo punto.<sup>47</sup> Nella tecnica di recitazione degli attori rimane costante, nonostante le epoche che passano e i gusti che mutano, una particolare attenzione per la gestualità e l'uso della voce in scena:

[...] ogni sentimento deve essere manifestato da un gesto coerente, che coinvolga tutte le parti del corpo, dalla testa ai piedi passando per le braccia e le gambe. [...] Come il corpo si fa latore di un preciso codice comunicativo, così la voce viene concepita alla stregua di un vero e proprio strumento, che deve essere reso duttile ed espressivo per mezzo di esercizi specifici sulla sonorità, sul timbro, sull'estensione, resi necessari anche dalla complessità delle sezioni cantate.<sup>48</sup>

## 2.4 La *Medea* di Seneca

Prima di essere protagonista della tragedia di Seneca, Medea compare già più volte nella letteratura latina: della sua figura, infatti, ci parlano Ennio (239-169 a.C.), considerato uno dei fondatori della poesia latina, Pacuvio ed Accio, tragediografi vissuti tra il I e il II secolo a.C.: di questi autori, però, ci è rimasto così poco (titoli o frammenti) che non siamo in grado di commentare il ruolo e le sfumature che l'eroina assume nei loro scritti.<sup>49</sup> Di diversa entità

---

<sup>47</sup> Paratore, 1957, 34.

<sup>48</sup> Adriani, 2018, 135.

<sup>49</sup> Bettini, Pucci, 2017, 100.



è, invece, la testimonianza di Ovidio (43-17 d.C.): Medea compare sia nelle *Heroides*, opera in cui l'autore raccoglie delle immaginarie epistole scritte dalle eroine del mito ed indirizzate ai loro amati sia nel grande poema delle *Metamorfosi*. All'interno delle *Heroides*, Medea inizialmente è l'intestataria della lettera XII rivolta a Giasone, scritta che questi l'ha tradita con la principessa: quella che viene presentata è una donna ancora innamorata del suo sposo e che, in quel momento, non sta meditando una vendetta ai suoi danni. Il secondo ritratto di Medea all'interno delle *Heroides*, invece, si ritrova nella lettera VI attraverso la voce di Issipide, amante di Giasone prima dell'incontro con Medea, la quale descrive la maga in modo estremamente negativo, come non bella ma capace di arti magiche. Nelle *Metamorfosi*, infine, Ovidio punta a raccontare la "metamorfosi" a cui il personaggio va incontro, da fanciulla timida ad assassina dei suoi figli, a partire da un monologo recitato dalla protagonista stessa:

Scaccia dal tuo petto di vergine la fiamma che vi si è accesa, se ci riesci, infelice! Se ci riuscissi...avrei la mente più a posto. E invece, mio malgrado, un impulso mai prima provato mi trascina, e la bramosia mi consiglia una cosa, la mente un'altra. Vedo il bene e lo approvo, e seguo il male.<sup>50</sup>

Lucio Anneo Seneca nasce nel 4 a.C. a Cordova, in Spagna, in una famiglia equestre; con i fratelli e il padre, autore di un'opera di oratoria giunta fino a noi, presto si trasferisce a Roma per studiare ed entrare in politica. Qui acquisisce un'ampia istruzione ed entra in contatto con la filosofia dello stoicismo, dalla quale ricava le basi del suo pensiero. Secondo la dottrina stoica, non esistono trascendenza o metafisica ma esiste un unico principio (*logos*), che crea e governa il mondo, in cui l'uomo deve vivere inseguendo il sommo bene che coincide con la virtù. Seneca intraprende, poi, il *cursus honorum* e nel 39 a.C. diventa senatore; questi, però,

---

<sup>50</sup> vv.17-21 [trad. Marzolla, 2015, 249].

non sono anni sereni per Roma, dal momento che al potere è salito l'imperatore Caligola. Seneca evita per poco una condanna a morte e viene mandato in esilio in Corsica, da dove sarà richiamato da Agrippina, che gli chiede di essere il precettore di suo figlio Nerone. Dopo i primi anni in cui Seneca, ora diventato console, guida Nerone al potere e sembra in grado di realizzare un regime equilibrato, emerge il carattere dispotico dell'imperatore. Seneca si ritira a vita privata fino a quando, nel 65 a.C., viene coinvolto nella repressione di una congiura e decide di suicidarsi. La vasta produzione di opere di Seneca può essere divisa in tre grandi gruppi: opere filosofiche, letterarie e trattatistiche. All'interno della seconda sezione, si colloca il *corpus* tragico dell'autore, che costituisce l'unica testimonianza della tragedia a Roma. Esso è formato da dieci titoli: nove *cothurnatae* e una *praetexta* (l'*Octavia*); delle *cothurnatae*, però, una è sicuramente non senecana, quindi otto. Rispetto a queste, non sappiamo quando siano state scritte: non siamo in possesso né di una cronologia relativa né assoluta, ma gli studiosi hanno formulato varie ipotesi: c'è chi ritiene che risalgano agli anni dell'esilio in Corsica, chi agli anni in cui fa da precettore a Nerone, chi agli anni del ritiro a vita privata ed è proprio quest'ultima forse quella più attendibile.<sup>51</sup>

I temi trattati, infatti, sono caratterizzati da un'atmosfera opprimente e drammatica che si concilia bene con il clima che si respirava a corte in quel periodo. Lo scopo di Seneca era quello di mostrare un'umanità in preda all'irrazionalità massima dando voce, così, a chi si opponeva al potere e incontrando nello stesso tempo il gusto estremo dell'epoca, amante degli eccessi, dell'orrido e del raccapricciante.<sup>52</sup> Non abbiamo riscontri o dati certi nemmeno sulla rappresentazione effettiva di queste opere: l'ipotesi più valida è che fossero state messe in scena ma, non nei grandi teatri pubblici, bensì in teatri privati all'interno delle dimore dei

---

<sup>51</sup> Adriani, 2018, 178-179.

<sup>52</sup> Paratore, 1957, 247-248

grandi patrizi.<sup>53</sup> Questi testi, infatti, non si sarebbero potuti rappresentare davanti a tutta Roma per l'evidente allusione a Nerone, ma si prestavano bene a piccole *élite* aristocratiche che condividevano le stesse idee politiche e i medesimi interessi culturali. I temi delle tragedie sono i medesimi delle opere filosofiche, ossia l'imprevedibilità della sorte, il libero arbitrio, l'animo umano, ma a cambiare è lo sguardo dell'autore: il *logos*, qui, viene compromesso e l'individuo è sempre in balia del male sia che egli sia la vittima che il carnefice della situazione.

Seneca riprende il modello attico, in particolare quello di Euripide, e lo reinventa profondamente attuando modifiche sia alla struttura della tragedia stessa che ai suoi personaggi, che diventano l'incarnazione della filosofia stoica per via negativa e rappresentano gli esiti perniciosi delle passioni nell'animo dell'uomo. I personaggi, tratti dalla tragedia greca e, in particolare, dalla mitologia che prevedeva omicidi all'interno della casa, devastati e consumati dalla forza dell'*affectus* che li domina, non sono elemento dell'azione ma azione stessa.<sup>54</sup> Per queste ragioni, Paratore ritiene che Seneca meriti il titolo di fondatore del teatro moderno:

Il nodo tragico non è più costituito per lui dall'urto fra la persona umana e la legge divina, dallo stimolo a reintegrare (Eschilo, Sofocle) un armonico equilibrio fra cielo e terra o a prospettare l'irrimediabile manchevolezza (Euripide), ma dallo scatenamento di una passione che sorge non come castigo inflitto dagli dei, ma come un istinto del cuore umano, e si configura perciò sempre entro lo sviluppo dell'umana psiche [...] egli infatti- data la nuova impostazione ideale offerta dal tragico- può essere considerato a buon diritto il fondatore del teatro moderno.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Adriani, 2018, 180-181

<sup>54</sup> Biondi, 2018, 29.

<sup>55</sup> Paratore, 1957, 271-272.

All'interno della produzione di *cothurnatae* di Seneca, senza dubbio il personaggio di Medea risulta tra i più carichi di *vis* tragica, presentandosi fin dal prologo in preda ad un *furor* inarrestabile che ha già preso il sopravvento sulla *mens bona*. Nel teatro di Seneca il prologo non costituisce un momento per raccontare gli antefatti, come succedeva nella tragedia greca, ma per far entrare subito lo spettatore all'interno della vicenda: è il protagonista stesso a parlare e a descrivere la sua situazione attraverso un sentito soliloquio. La scena si apre, così, in *medias res* e l'eroina invoca gli dèi affinché riconoscano il torto subito e la assistano nella sua vendetta:

Ármati d'ira e preparati all'eccidio con tutto il tuo furore. Si dirà che il tuo ripudio fu pari alle tue nozze. Come lascerai il marito? Come lo hai seguito. Rompi, suvvia, gli indugi, non tardare: la famiglia, acquisita col delitto, col delitto va lasciata.<sup>56</sup>

La *Medea* di Seneca, a differenza di quella di Euripide, la cui evoluzione del pensiero è progressiva e più sfaccettata, è «a una dimensione»<sup>57</sup>: nella sua prima apparizione in scena sa già che si dovrà vendicare poiché è necessario e lo dovrà fare in modo tremendo. In seguito, si assiste all'apparizione del coro, costituito da uomini, i sudditi di Creonte, che augurano un futuro felice alla nuova coppia. Anche la funzione del coro cambia notevolmente rispetto alla tragedia attica e, rimanendo ai margini della trama, funge da intermezzo tra un atto e l'altro e in certi casi tende a trasformarsi in lirica; non è un coro fisso ma mobile, che va e viene, e che con il suo andare e venire crea uno stacco tra gli argomenti e i cinque atti di cui è composta la tragedia senecana e da cui deriverà la divisione della tragedia moderna. Continuando nella

---

<sup>56</sup> vv.51-55 [trad. Traina, 2018, 95].

<sup>57</sup> Bettini, Pucci, 2017, 105.

lettura della *Medea*, si assiste ad un dialogo serrato tra la protagonista e la nutrice; quest'ultima cerca di frenare l'eroina e farla ragionare senza, però, ottenere risultato alcuno.

NUTRICE Un re fa paura.  
MEDEA Era re anche mio padre.  
NUTRICE Non ne temi le armi?  
MEDEA Neanche se spuntate dalla terra.  
NUTRICE Morirai.  
MEDEA Me lo auguro.  
NUTRICE Fuggi.  
MEDEA Non l'avessi fatto.  
NUTRICE Medea...  
MEDEA Lo sarò.<sup>58</sup>

A questo punto Medea vede Creonte uscire dal suo palazzo per comunicarle l'esilio, e dialogando con lei, riesce ad ottenere di restare ancora un giorno in Grecia; segue l'entrata del coro che racconta il viaggio della nave Argo, il cui guadagno fu il Vello d'oro e Medea, «male maggiore del mare».<sup>59</sup> Il coro esce e in scena rimangono la nutrice e Medea, che dominata da un'ira irrefrenabile e un dolore straziante, sa che presto dovrà compiere qualcosa di tanto inaudito quanto necessario.

La mia pace è solo vedere tutto in rovina con me. Vada tutto in malora con me. È bello travolgere altri nella propria caduta.<sup>60</sup>

Nel frattempo, giunge Giasone, che con l'intenzione di trovare una riappacificazione, le spiega le ragioni del suo tradimento e le consiglia di sottostare al suo destino per non

---

<sup>58</sup> vv. 168- 172 [trad. Traina, 2018, 103].

<sup>59</sup> v. 362 [trad. Traina, 2018, 117].

<sup>60</sup> vv. 427-428 [trad. Traina, 2018, 123].

procurarsi mali maggiori. Medea rinfaccia a colui che ora considera un «mostro d'ingratitudine» tutto quello che ha compiuto, gli chiede di seguirla in esilio e, di fronte al rifiuto della proposta, almeno di lasciare che i figli vadano con lei:<sup>61</sup>

GIASONE Vorrei, te lo confesso, esaudire la tua preghiera: me lo proibisce l'amor paterno. [...] Sono la ragione della mia vita, il conforto ad un cuore esulcerato. Piuttosto rinunciare all'aria, alle membra, alla luce.  
MEDEA (Fra sé) Ama tanto i suoi figli? Bene, è in mio potere, ho scoperto il punto debole.<sup>62</sup>

È questo un punto cruciale per l'azione tragica poiché è proprio in questo momento che Medea pensa all'uccisione dei figli come possibile vendetta nei confronti di Giasone; Seneca rivela al pubblico i pensieri della donna attraverso la tecnica, propriamente comica, dell'"a parte": un inserto in cui il personaggio confessa agli spettatori le proprie intenzioni, senza essere udito dell'interlocutore, che pur è in scena.<sup>63</sup> Giasone se ne va e Medea chiede alla nutrice di preparare il necessario per compiere un sacrificio ad Ecate e le spiega come ucciderà la principessa. Interviene il coro che ricorda tutte le conseguenze provocate dal viaggio degli Argonauti verso la Colchide e spera che almeno Giasone possa salvarsi. Successivamente, la nutrice descrive gli incantesimi che la maga sta realizzando all'interno della casa; esce, poi, Medea che compie il sacrificio e chiama i figli per dare loro i doni da consegnare a Creusa. Arriva a questo punto un messo, che annuncia la morte della principessa, del re e l'incendio del palazzo: la nutrice supplica la sua padrona di fuggire ma lei vuole restare per godersi lo spettacolo ed inizia a meditare l'infanticidio: «Medea nunc sum»<sup>64</sup> pronuncia ora la

---

<sup>61</sup> vv. 465 [trad. Traina, 2018, 125].

<sup>62</sup> vv. 544-550 [trad. Traina, 2018, 131].

<sup>63</sup> Adriani, 2018, 184.

<sup>64</sup> v. 910 [trad. Traina, 2018, 157].

protagonista, con una battuta che fa da *pendant* con quella dei versi 171-172 riportati precedentemente: se prima Medea doveva ancora realizzare la sua natura, ora Medea è.<sup>65</sup> L'eroina non può accettare che i figli rimangano con Giasone e Creusa, che sarebbe diventata la loro madrina, secondo le leggi del *repudium* e, per questo motivo, ricerca una soluzione disperata, che sembra trovare nell'uccisione dei suoi figli, l'unica azione in grado di cancellare la sua vita come madre e il suo tempo insieme a Giasone.<sup>66</sup> All'interno del cuore della protagonista si sfidano, in uno straziante duello, amore materno ed ira ed il suo animo sembra non sapere da che parte stare:

Io spargere il sangue dei miei figli, del mio sangue? No, folle furore, lungi da me questo inaudito misfatto, questa infamia contro natura: che delitto espieranno questi sventurati? Delitto è aver Giasone per padre e delitto anche maggiore Medea per madre. Muoiano, non sono miei; periscano, sono miei. Non hanno ombra di colpa, sono innocenti, lo ammetto. Ma lo era anche mio fratello.<sup>67</sup>

In questo momento a Medea pare di vedere l'ombra del fratello Apsirto che invoca vendetta e così, per placarla, pugnala il primo bambino e rientra in casa con il secondo. Nel frattempo, è arrivato Giasone che, mentre tenta di sfondare la porta, vede Medea apparire nel tetto con un bambino ancora vivo e il cadavere dell'altro. Giasone, disperato, chiede alla donna di risparmiarne almeno l'altro figlio ma la vista dell'ex marito non fa che accrescere l'ira della donna.

MEDEA Se una sola uccisione potesse saziare questa mano, non ne avrei perpetuata nessuna. [...]  
GIASONE Crudele, uccidi me.

---

<sup>65</sup> cfr. nota 56

<sup>66</sup> Bettini, Pucci, 2017, 136.

<sup>67</sup> vv. 929-936 [trad. Traina, 2018, 159].

MEDEA Sarebbe aver pietà.<sup>68</sup>

E dopo aver pronunciato queste parole cariche di *furor*, che ha preso il sopravvento su tutto e ha distrutto ormai ogni cosa, Medea uccide anche l'altro bambino, getta i cadaveri a terra e vola lontana su un carro alato. A differenza di quanto accade nella tragedia di Euripide, non sappiamo dove andrà Medea, dal momento che Seneca elimina la figura di Egeo, forse per delineare un carattere ancora più temerario dell'eroina, che non teme l'isolamento e non cerca protezione.<sup>69</sup>

L'anti-apoteosi finale raggiunge il suo vertice con l'affermazione di Giasone, con cui si conclude la tragedia:

GIASONE Va' per gli alti spazi del cielo ad attestare che non ci sono dei lassù dove tu passi.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> vv.1009-1018 [trad. Traina, 2018, 163, 165].

<sup>69</sup> Adriani, 2006, 131.

<sup>70</sup> vv. 1026-1027 [trad. Traina, 2018, 238].



## Capitolo III

### 3.1 Adelaide Ristori e il teatro dei ruoli in Europa

Il proverbio che assimila la vita umana ad un viaggio pare inventato apposta per me. La mia esistenza infatti è trascorsa quasi interamente in continui e lunghi viaggi per far valere l'arte mia in ogni paese. Sotto i climi più diversi mi fu dato rappresentare la parte di protagonista in capolavori immortali, e riconobbi che gl'impeti delle umane passioni suscitavano sensazioni intense fra i popoli d'ogni razza.<sup>71</sup>

Adelaide Ristori (1822-1902) non fu soltanto l'attrice italiana più acclamata dell'Ottocento, ma anche l'incarnazione più completa del modello teatrale dell'epoca, pure dal punto di vista strettamente fisico. Le foto che la ritraggono e i documenti che la descrivono, infatti, restituiscono l'immagine di una donna dai lineamenti forti, dalla postura possente, capace di dominare la scena con la sua sola fisicità: nella sua bellezza si materializza l'ideale ottocentesco della donna angelicata, che non deve sedurre l'uomo con il suo fascino puramente femminile, ma far emergere i suoi sentimenti più elevati, attuando in lui un'azione che si potrebbe definire educativa.<sup>72</sup> La Ristori si avvicina al teatro già in età infantile, entrando nella compagnia di cui facevano parte anche i suoi genitori, entrambi attori. Nella sua autobiografia, la Ristori racconta di come fosse destinata inevitabilmente a seguire l'arte della madre e del padre, che le fecero ricoprire un piccolo ruolo già da neonata.<sup>73</sup> All'età di dieci anni, la piccola attrice promessa è inserita all'interno della compagnia e registrata con il ruolo di "ingenua". Ogni compagnia nell'Ottocento è, infatti, composta da membri che si

---

<sup>71</sup> Ristori, 1887, XI.

<sup>72</sup> Ciotti Cavalletto, 1978, 51-52.

<sup>73</sup> Ristori, 1887, 1.

identificano ciascuno in un ruolo ben preciso e gerarchicamente determinato, che riassume tutte le caratteristiche dei vari personaggi che verranno assegnati a quell'attore di volta in volta.<sup>74</sup> Analizzando la vita della Ristori, si vede come la sua carriera attoriale segua in modo preciso il percorso disegnato dal teatro dei ruoli, in un'ascesa che la porterà dai ruoli più umili, a quello di "prima attrice" indiscussa.

Nel 1836, all'età di soli sedici anni, ricopre improvvisamente il ruolo di "prima attrice" per la compagnia di Moncalvo, che riconosce in lei una futura promessa del teatro italiano.<sup>75</sup> Di fronte alle numerosissime proposte da "prima attrice" che le vengono fatte in seguito a quest'esperienza, che rende evidente a tutti la bravura di Adelaide, il padre, temendo che fosse un rischio per la figlia bruciare così velocemente le tappe della carriera attoriale, sceglie per lei la proposta della Compagnia Reale Sarda, dove Adelaide avrebbe ricoperto il ruolo di "amorosa ingenua". Entra, così, nella Compagnia con questo ruolo ma ascende presto a quello di "prima attrice giovane", e nel 1840 a quello di "prima attrice", che deve condividere, però, con un'altra attrice: proprio per questo motivo, lascia la Compagnia Reale Sarda e passa prima alla Compagnia di Mascherpa, poi a quella di Domenico e Coltellini. Nel 1847 sposa il marchese Giuliano Capranica del Grillo e medita, in seguito al matrimonio, di abbandonare le scene. Le fa cambiare idea, però, il contratto che le viene proposto dalla Compagnia Reale Sarda nel 1853, con il quale non le viene soltanto attribuito il ruolo di prima donna assoluta, ma riceve anche diritti spettanti di norma al capocomico, oltre a varie clausole che la assicurano e la proteggono, Adelaide può, secondo il contratto, rifiutare qualsiasi parte che ritiene inopportuna, ma anche decidere sul destino attoriale degli altri membri della

---

<sup>74</sup> Adriani, 2000, 168.

<sup>75</sup> Ciotti Cavalletto, 1978, 52.

Compagnia.<sup>76</sup> Due anni dopo, nel 1855, la Ristori è la leader della *tournée* francese della Compagnia:

Però nel decidermi a staccarmi dalla scena, una idea mi preoccupava incessantemente: rivendicare all'estero il nostro valore artistico, mostrando che anche in ciò la nostra non era *terra dei morti*. Ma in qual modo riuscirvi? Come un baleno da un cantuccio della mia mente scaturì l'ardito progetto di andare in Francia. [...] La Francia era fiorente, l'Esposizione universale attirava a Parigi l'Europa intera;<sup>77</sup>

Questa *tournée* si rivela un vero e proprio successo, ed è proprio a questo periodo che risalgono alcune tra le più celebri interpretazioni dell'attrice. Le eroine da lei interpretate rientrano in tre categorie principali: personaggi già conosciuti dal pubblico come "santi" (tra questi Maria Stuarda, Didone abbandonata, Antigone), personaggi immorali, come Medea, che cerca di nobilitare facendo loro rimuginare un senso di rimorso nei confronti delle azioni compiute, con il fine di suscitare compassione negli spettatori, e personaggi, invece, per la cui condotta non è possibile in nessun modo trovare una giustificazione, come Lady Macbeth.<sup>78</sup> Secondo la Ristori, comune e fondamentale per qualsiasi interpretazione, è l'immedesimazione totale nel personaggio: è solo attraverso questa, infatti, che si può creare un'illusione tale da ottenere il coinvolgimento emotivo del pubblico.<sup>79</sup> Per questo motivo, è estremamente meticolosa nella ricostruzione delle sue eroine, che studia in modo preciso e cura in ogni minimo dettaglio: dallo sguardo al tono della voce, dalla postura alle movenze:

Ho spiegata tutta la mia coscienza d'artista, cercando sempre d'immedesimarmi coi personaggi che io rappresentava, studiando a tale scopo i costumi dei loro tempi,

---

<sup>76</sup> Ciotti Cavalletto, 1978, 136-138.

<sup>77</sup> Ristori, 1887, 22-23.

<sup>78</sup> Ciotti Cavalletto, 1978, 59-60.

<sup>79</sup> Adriani, 2000, 171.

ricorrendo alle fonti storiche per ricostruire la loro personalità fisica e morale nelle loro manifestazioni, ora mansuete, ora terribili, ma sempre grandiose.<sup>80</sup>

La *tournée* parigina, oltre a far conoscere Adelaide a tutta l'Europa, segna anche l'inizio del suo confronto con la prima attrice francese dell'epoca, Mademoiselle Rachel. Mentre gli italiani Salvini e Rossi attribuiscono l'istintività al modo di recitare della Rachel e il calcolo alla Ristori, i critici francesi, tra cui Legouvé, la pensano in modo opposto: «art étudié» fa parte di Rachel, «la fogue, la passion» sono caratteristiche della Ristori.<sup>81</sup> È lo stesso Legouvé, suo grande ammiratore, che contribuirà a rendere la fama di Adelaide universale, ad offrirle la possibilità di essere protagonista della sua *Médée*.

### 3.2 La *Medea* di Legouvé

Negli stessi anni in cui la Ristori si esibisce con la sua Compagnia a Parigi, Legouvé è circondato da una certa fama legata al dramma *Adrienne Lecouvreur*, scritto con Scribe e interpretato da Rachel.<sup>82</sup> Ed è proprio a Rachel che inizialmente il drammaturgo chiede di essere Medea: lei, entusiasta, accetta ma presto interrompe le prove della tragedia e parte per una *tournée* in Russia. Legouvé denuncia l'attrice, che sarà costretta a risarcirlo, e chiede alla Ristori di prendere il suo posto. Come la stessa attrice racconta, il ruolo di Medea le era già stato offerto due volte precedentemente, da Niccolini e dal duca Della Valle, ma aveva sempre rifiutato poiché non si sarebbe mai potuta immedesimare nella parte di un'infanticida, e anche di fronte alla proposta di Legouvé, non esita in un primo momento ad impartire una risposta

---

<sup>80</sup> Ristori, 1887, XI-XII.

<sup>81</sup> Ciotti Cavalletto, 1978, 70-71.

<sup>82</sup> Adriani, 2006, 228-229.

negativa, a maggior ragione in questo contesto, per timore di fare un torto alla Rachel. Adelaide promette, però, di leggere il testo di Legouvè: la lettura che ne fa, la colpisce così profondamente, che non può che cambiare idea:

Non ho parole per esprimere l'entusiasmo che suscitò in me [...]. Il Legouvé ha trovato modo di far apparire giusta e necessaria quell'uccisione [...]. In preda ad ammirazione entusiastica, mi lascia cadere il libro dalle mani, né più ardeva che pel desiderio di cimentarmi in quella parte.<sup>83</sup>

La Ristori accetta la parte ed inizia a lavorare sulla tragedia insieme al drammaturgo, contribuendo in modo decisivo a quello che sarà il risultato finale e che andrà in scena per la prima volta l'8 aprile 1856 al Théâtre des Italien di Parigi, per poi fare il giro del mondo. Uno degli aspetti della scrittura di Legouvè, che più convincono la Ristori ad interpretare l'eroina tragica universalmente conosciuta per essere l'assassina dei suoi figli, è costituito dal fatto che Medea, più che come una terribile macchinatrice di delitti, venga presentata come una donna sofferente e disperata per via di un marito che ha tradito la sua fiducia e il suo amore; queste condizioni rendono possibili un'interpretazione estremamente umanizzata dell'eroina, che suscita nel pubblico più compassione che scandalo. Un altro aspetto della tragedia, che Adelaide apprezza molto, è rappresentato dalla soluzione a cui Legouvè pensa per la messa in scena dell'omicidio dei figli: Medea pugnala i figli presso un altare, ma la vista dell'azione è impedita dalla presenza della folla di Corinto, in forma di figuranti, collocata tra attrice e spettatore, elemento che restituisce una scena meno raccapricciante, nascondendo all'occhio la vista integrale del gesto.<sup>84</sup> La Ristori decide di delineare la figura del suo personaggio

---

<sup>83</sup> Ristori, 1887, XI-XII.

<sup>84</sup> [trad. Montanelli, 1859,152].

ponendo la propria attenzione sul «contrasto di due passioni, che, se non comuni, non sono nemmeno straordinarie: la gelosia e l'odio»<sup>85</sup>: mette in scena l'alternanza continua dei suoi stati d'animo che, messi in moto da questi due impulsi, la scuotono da una parte all'altra, come una foglia straziata appesa al suo ramo attraverso un fragile filo; ad un certo punto il filo si spezzerà e, trascinata verso la direzione sbagliata, compirà un'azione, di cui, ne è consapevole, si pentirà. La vicenda si apre con l'arrivo in scena di Orfeo,<sup>86</sup> il citaredo che accompagna Giasone nella spedizione degli Argonauti e che qui funge da consigliere nei confronti di Medea, che difende e consola; la parte di Orfeo viene affidata a Pietro Boccomini, unico tra gli interpreti ad essere nominato: «La bellissima parlata di Orfeo (signor Boccomini) è seguita da un prolungato applauso».<sup>87</sup> Ci si può interrogare sul perché la parte di Orfeo, così delineata, venga fatta interpretare a Boccomini, tradizionalmente impegnato per i ruoli di “primo” e “secondo amoroso” all'interno della Reale Sarda. Forse una risposta la si può trovare risalendo al carattere mitico del personaggio, delineato per di più all'interno delle *Georgiche* di Virgilio, dove viene presentato come l'innamorato fedele ma sfortunato, che perde la sua donna perché non resiste e la vuole vedere prima che gli sia concesso; è probabile, quindi, che, assegnando la parte di Orfeo ad un attore “amoroso”, la Ristori volesse sottolineare il distacco di questa figura «custode della santità e dell'indissolubilità del matrimonio» dalla figura di Giasone.<sup>88</sup> Giasone è interpretato da Giacomo Glek, attore mediocre che, oltre ad altri ruoli, occasionalmente è dedito alla parte di “tiranno”. Probabilmente la scelta di Glek viene costruita sulla base di due considerazioni: il fatto che

---

<sup>85</sup> Ristori, 1887, 256.

<sup>86</sup> Figlio di Apollo – ma secondo un'altra tradizione di Eagro – e della Musa Calliope, Orfeo è stato un leggendario cantore e musicista della Tracia, tanto abile da piegare, al suono della sua lira, tutte le creature della natura. Il suo personaggio è molto noto per via del celebre mito della catabasi che lo vede protagonista – *Ov. Met.* 10. 1-85 –, e che lo condusse nei più bui recessi dell'Ade in cerca della moglie, morta dopo essere stata morsa da un serpente. Sconvolto dalla sua perdita, Orfeo riuscì ad ottenere dal dio dei defunti la restituzione dell'amata, ma essendosi voltato prima del confine ultimo che separava l'Ade dalla terra dei vivi, la perse per sempre. A proposito della discesa negli inferi di Orfeo, si legga anche Verg. *G.* 4. 453-527.

<sup>87</sup> Ristori, 1887, 239.

<sup>88</sup> Adriani, 2000, 176-177.

un attore di questo livello non avrebbe offuscato mai la protagonista e la volontà di dipingere una figura molto più negativa rispetto a quella riportata dalla tradizione e dai tratti, appunto, “tirannici”. Nella tragedia di Legouv , Giasone   presentato come un uomo odioso e un traditore ignobile, per nulla pentito del suo comportamento nei confronti di Medea, la quale, di fronte ad un tale ritratto dell’Argonauta, appare quasi una vittima della situazione. Medea, di cui, in seguito al tradimento, si erano perse le tracce da un po’ di tempo, appare per la prima volta sul palcoscenico durante la scena quarta del primo atto insieme ai due figli:

Alla fine, il momento della mia comparsa era giunto [...] Portavo fra le braccia il piccolo Melanto, che appoggiava il suo biondo capo sulla mia spalla [...] Avevo situato l’altro figlio Licaone al mio lato sinistro; esso si sorreggeva al mio fianco, in atto di eccessiva stanchezza. [...] Giunta al sommo della montagna, io mi arrestavo d’un tratto, come sfinita. Osservo che questa attitudine, come molte altre, io aveva adottata studiando gli splendidi gruppi di Niobe [...].<sup>89</sup>

La citazione di questo gruppo scultoreo (rappresentante la Tantalide mentre difende e protegge la figlia stringendola a s )   la prova della passione della Ristori per le arti figurative, in particolare per la scultura, che utilizza come fonte di ispirazione per le proprie interpretazioni.<sup>90</sup> Tutta la presenza in scena dell’attrice   scandita dal passaggio da una “posa” all’altra, attitudini nelle quali la Ristori si presenta sempre solenne, grande e potente; le pose non sono casuali, ma studiate in ogni minimo particolare dall’attrice, la quale modella il suo corpo, che ben si presta a questo genere di lavoro per la sua fisicit  importante, e lo fa parlare attraverso gesti puntuali e posizioni simmetriche. Nella copertina stessa del libretto contenente la tragedia con la traduzione di Montanelli, fatta stampare a New York per la

---

<sup>89</sup> Ristori, 1887, 239.

<sup>90</sup> Adriani, 2000, 198.

*tournée* del 1866-67, è ritratta la Ristori in una delle sue pose scultoree<sup>91</sup>: nel fondale si intravedono soltanto degli elementi scenici difficili da distinguere, mentre in primo piano c'è lei che, riflettendo sull'uccisione di Creusa, che sarebbe avvenuta da lì a poco, si presenta al pubblico con una postura e una forma pensate secondo precisi criteri di simmetria:

Due linee di forza sembrano attraversare diagonalmente l'immagine e intersecarsi all'altezza del diaframma [...] Qui il braccio, levandosi verso l'alto, innalza la statura del corpo, ne ingigantisce l'atteggiamento, ne slancia il profilo [...] Il pugnale pare essersi trasformato in una protensione naturale, che sboccia dalla mano chiusa come qualcosa di organico al corpo. Il volto, reso più fiero dalla folta capigliatura che ricopre il collo, è girato in tre quarti verso il braccio teso, con lo sguardo fisso al coltello.<sup>92</sup>

Emerge subito, alla vista di questo documento iconografico, anche un altro elemento a cui la Ristori dedica tutta la cura e l'attenzione possibili, ossia il costume di scena, che oltre a svolgere la funzione di catturare immediatamente l'attenzione del pubblico, costituisce un tassello fondamentale per completare quel processo di immedesimazione su cui lei lavora con tutte le forze: la ricostruzione precisa dell'abito, fedele alla storia, permette all'attrice di entrare nella mente e nel corpo del suo personaggio, in cui si cala completamente, annullando la propria personalità a favore di quella della sua eroina.

Se, inizialmente, per i suoi abiti la Ristori si rivolge a sartorie e manifatture, con l'inizio della *tournée* francese si ispira alle idee, invece, di artisti, pittori, scultori.<sup>93</sup> Per l'abito di Medea accetta il bozzetto del pittore olandese Ary Scheffer, e l'abito, il giorno del debutto, si presenta come una lunga tunica arancione, che si adagia lineare, arricchita con ricami geometrici alle estremità; completa il tutto, un mantello azzurrino posto sopra, di cui l'attrice si servirà per

---

<sup>91</sup> Cfr. figura 1.

<sup>92</sup> Adriani, 2006, 237.

<sup>93</sup> Bignami, 1988, 92.



creare anche effetti scenici particolari.<sup>94</sup> In seguito al suo ingresso, Medea incontra Creusa e, l'una all'insaputa dell'altra, le due donne iniziano a dialogare finché la principessa non le racconta di essere prossima al matrimonio e Medea scopre che il futuro marito è proprio Giasone: a questo punto, davanti a Creusa e alle sue parole, «il mio aspetto tutto si trasformava, le mie membra si contorcevano, l'occhio gettava fiamme, la bocca pareva vomitasse veleno [...]»<sup>95</sup>:

MEDEA [...] Ah! Tutto intendo... tu l'infame sei,  
La perfida che il mio cor presentia!...  
E il vil Giason?  
CREUSA Cessa!... L'eroe rispetta,  
Qui, che sua fede mi giurò!...  
MEDEA Tu l'ami!  
CREUSA Sì, l'amo; e sposo mio doman dirallo  
Il sacerdote!  
MEDEA Ei! Sposo tuo!... Vedremo.<sup>96</sup>

Così, con queste parole di sfida e minaccia da parte della protagonista, si conclude il primo atto. Una delle scene principali, invece, del secondo consiste nel dialogo tra Medea e Giasone: le aspettative della donna, che spera ancora in una loro riconciliazione, vengono subito distrutte dall'atteggiamento ostile dell'eroe, che la ripudia e la condanna all'esilio. A questo punto, di fronte a tali risposte pronunciate da Giasone, «debolezza, affetto, tutto spariva, ed il giusto risentimento di un'anima spezzata, avvilita, derisa nelle sue più care e veementi passioni, veniva espressa da me colla ferocia d'una tartarea tempra. [...] L'odio più feroce subentrava all'amore»:<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> D'amico, 1967.

<sup>95</sup> Ristori, 1887, 243.

<sup>96</sup> [trad. Montanelli, 1859, 58].

<sup>97</sup> Ristori, 1887, 243-244.

Ma favellar di figli, e tutto in preda  
agli istinti brutali, ostentar cura  
Di lor salvezza, e lor candida imago  
Mescolando agli adulteri pensieri,  
Sotto l'usbergo del nomarti padre,  
Amoreggiar!... ciò eccede ogni misura...  
Orror mi fai!...<sup>98</sup>

Una volta che Giasone esce di scena, compaiono i figli, che scossi per l'aspetto della madre, non osano avvicinarsi. Medea è in questo momento dominata da forze contrastanti, che duellano all'interno del suo animo: prima afferma di odiare i figli e di non riconoscerli come suoi («I figli di Giason non sono miei figli»<sup>99</sup>), ma immediatamente dopo si pente di quanto detto («Tuoi figli?...No, no, i miei!...<sup>100</sup>) e apre le braccia verso di loro, che si precipitano in un abbraccio, come a formare un altro gruppo marmoreo.<sup>101</sup>

Il momento di tenerezza, però, come d'improvviso era giunto, altrettanto rapidamente svanisce e la gelosia prende il sopravvento: i figli si slegano dall'abbraccio e Medea, rimasta sola in scena, medita sulla fine di Creusa. Si chiede se ucciderla con del veleno o con un pugnale, lo stesso che in questo momento stringe nella mano, immortalata nella solenne posa, analizzata precedentemente, che fa da copertina alla tragedia nell'edizione statunitense:

Come spegnerla? Quale arme? Il veleno?  
Scoprir l'insidia ella potria! Il pugnale?...  
Più certo; ai colpi duce il cor... Geloso  
Del velen fora il braccio!<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> [trad. Montanelli, 1859, 86].

<sup>99</sup> [trad. Montanelli, 1859, 90].

<sup>100</sup> [trad. Montanelli, 1859, 92].

<sup>101</sup> Ristori, 1887, 245.

<sup>102</sup> [trad. Montanelli, 1859, 94].

Il terzo atto è ambientato all'interno di una sala del palazzo di Creonte: in fondo, al centro, una statua di Saturno, mentre, a sinistra dello spettatore, una tenda indica l'ingresso in un'altra stanza. Dopo una scena tra i soli Giasone e Orfeo, fa il suo ingresso anche Creusa con i due bambini, che ella ambisce ad adottare; nel mentre, Medea osserva la scena da dietro la tenda e ordisce definitivamente la vendetta nei confronti della donna:

[...] Creusa le tempia  
Adornerà del vel, che l'arte mia  
D'un veleno impregnò, micidiale  
Più che d'acciar centuplicati colpi.  
Io vendicata fuggendo con i figli!...<sup>103</sup>

Segue una scena tra Medea e Orfeo, che riferisce il responso di un oracolo che il re aveva interrogato: «si prediceva fatale la presenza di Medea nel dì delle nozze, pel che mi s'imponeva di partire all'istante, ma senza i figli. Tale annunzio trafigge il core di Medea [...]».<sup>104</sup> Nella scena quinta, Medea implora Creonte di lasciarla partire con i figli, ma il re è irremovibile nella sua decisione e i bambini, spaventati dai comportamenti della madre, sembrano voler stare con Creusa. Medea viene, poi, lasciata sola in scena (così come nella vicenda) a pronunciare un lungo monologo: il suo cuore è spezzato e la sensazione di solitudine la sovrasta, ma sa di non poter lasciare i suoi nemici impuniti, a ridere di lei. Al pensiero, poi, di una famiglia felice composta da Giasone, Creusa e i suoi due figli, impazzisce e, per questo motivo, medita di ucciderli tutti:

Qual io tentare opra m'appresti,  
Ancor non so'... Ma vuò che sconosciuto

---

<sup>103</sup> [trad. Montanelli, 1859, 126].

<sup>104</sup> Ristori, 1887, 249.

Misfatto, sopra questa inorridita  
Terra, intorno mi stenda ampia gramaglia  
Tempestate di sangue... Che Giasone,  
Creusa, il padre suo, miei stessi figli...<sup>105</sup>

Al nominare i figli, le sue intenzioni sembrano venir meno, ma sa che è questo l'unico modo per colpire Giasone nel suo punto più debole e provocargli il dolore più forte.

[...] Questo il colpo  
Vendicator, che spaventevolmente  
In mezzo il cuore ferirà a Giasone.  
Ama i tre, nei tre muora!  
[...] Morrai della tua morte!... Sia!... Ch'io moia;<sup>106</sup>

Nel momento in cui Medea conclude il suo monologo, entrano in scena i figli e nel loro tenero abbraccio, la maternità della donna sembra di nuovo prendere il sopravvento e allontanare i propositi criminali. Arriva di corsa, in questo momento, Orfeo, che annuncia la morte di Creusa: Medea esulta, soddisfatta che il suo piano sia andato a buon fine, ma presto irrompe all'interno del palazzo di Creonte una grande folla di persone che, per ordine del re, urla contro i bambini e la donna: «Si prendano! Si uccida!».<sup>107</sup> Risponde Medea: «Non li avrete mai». <sup>108</sup>

A questo punto, il popolo si getta contro di lei, andando a formare quello schermo, di cui si è parlato precedentemente: la barriera che si forma impedisce al pubblico di assistere all'infanticidio dei bambini, ma permette che se ne sentano soltanto le urla. Nel momento in

---

<sup>105</sup> [trad. Montanelli, 1859, 142].

<sup>106</sup> [trad. Montanelli, 1859, 142].

<sup>107</sup> [trad. Montanelli, 1859, 152].

<sup>108</sup> [trad. Montanelli, 1859, 152].

cui il popolo, poi, indietreggia, si vede Medea, ai piedi della statua di Saturno, con il pugnale insanguinato in mano ed i cadaveri dei figli a terra: ora è chiaro, anche al pubblico, cosa sia successo. Dopo un momento di silenzio e terrore generale, accorre Giasone: «Lasciatemi... svenarla io stesso voglio!». <sup>109</sup> Orfeo lo ammonisce di fermarsi, ma l'uomo si slancia verso il centro della scena:

GIASONE Ah miei figli!... trafitti  
Pur essi! Entrambi... Entrambi... Inorridite...  
Miei figli! Uccisi!... Chi li uccise? <sup>110</sup>

Medea si slancia verso l'eroe, che sembra come pietrificato.

MEDEA Tu! ... <sup>111</sup>

Cala il sipario.

---

<sup>109</sup> [trad. Montanelli, 1859, 152].

<sup>110</sup> [trad. Montanelli, 1859, 154].

<sup>111</sup> [trad. Montanelli, 1859, 154].



*Figura 1. Adelaide Ristori in Medea di Legouv  (da Ernest Legouv , Medea. A tragedy in three actes, New York, Gray & Green, 1867).*

## Capitolo IV

### 4.1 Teatro dei Borgia e “La Città dei miti”

Un mito è tale se, anche a distanza di secoli dal momento in cui è stato pensato per la prima volta, è in grado di risultare ancora attuale e di adattarsi a contesti ed epoche completamente nuovi. A tale riguardo, Cesare Pavese scriveva: «Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori dal tempo e dallo spazio.»<sup>112</sup> Medea è tra i miti antichi più studiati e rivisitati ed è un personaggio da sempre sottoposto a nuove letture e rappresentazioni, soprattutto dal punto di vista teatrale. In particolare, la figura di Medea è oggetto dello sguardo innovatore del Teatro dei Borgia, compagnia di Teatro d'Arte fondata da Elena Cotugno e Gianpietro Borgia a Barletta. Qui la storia dell'eroina è inserita all'interno di una trilogia chiamata *La città dei miti*, definita dai creatori stessi come «un sogno poetico metropolitano».<sup>113</sup>

Aristotele nella poetica distingue la tragedia dalla commedia per la posizione superiore dei personaggi. Con “superiore”, molto probabilmente, lo Stagirita si riferiva non alla posizione sociale (divinità, re o regine) ma ai dilemmi morali eccezionali che si trovano ad affrontare. La trilogia di TB si muove verso un'umanità emarginata: prostitute, poveri o malati, ma il fine degli spettacoli non è la denuncia sociale, ma la ricerca sull'attivazione del mito, la cui componente tragica può esplodere solo calando il racconto in una situazione estrema.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Pavese, 1975, 188.

<sup>113</sup> <https://www.teatrodeborgia.it/> [accessed 02.11.22].

<sup>114</sup> vd. nota 2.

La trilogia proposta dalla compagnia è composta da *Eracle, l'invisibile, Filottete dimenticato* e *Medea per strada*: si tratta di tre lavori distinti e costituenti ognuno uno spettacolo indipendente, ma intesi come tre momenti della medesima opera; per questo motivo, vengono rappresentati ogni giorno l'uno di seguito all'altro, con una durata complessiva di circa quattro ore. Gli spazi, da una rappresentazione all'altra, cambiano e attraverso l'itinerario, che si percorre, si delinea una sorta di esperienza collettiva all'interno della quale gli spettatori assistono ad una "rivivificazione" dei temi trattati.<sup>115</sup>

L'itinerario parte con l'Eracle all'interno di una mensa per poveri, a volte allestita in una tenda di prima esperienza della compagnia, poi a bordo di un bus per circa 25 spettatori si raggiunge l'abitazione di Filottete in una sala del Teatro e il tratto finale è nuovamente a bordo del bus con Medea, che riporta gli spettatori alla mensa per un momento di convivialità con la compagnia e gli operatori.<sup>116</sup>

Il percorso inizia, dunque, con il lavoro dedicato al mito di Eracle, ispirato alla tragedia euripidea, di cui segue le tracce, pur ponendosi in una posizione antitetica rispetto alle mitografie precedenti. L'eroe universalmente conosciuto per aver affrontato le dodici, terribili fatiche che gli hanno permesso di liberare il mondo dai mostri, è qui un uomo comune che deve affrontare la propria esistenza e i propri mostri: è un padre che precipita nel declino economico, ma ha il dovere di salvaguardare la propria famiglia. Scrive Francesco Bettin in recensione allo spettacolo: «È la paternità e la vita stessa degradata vissuta in piena epoca moderna al centro del dramma, narrante la storia di un uomo qualunque [...]. È la traslazione di Eracle, un antieroe che diventa eroe suo malgrado, perché il protagonista non viene messo

---

<sup>115</sup> vd. nota 2.

<sup>116</sup> vd. nota 2.



alla prova in quanto già abbondantemente provato, e il richiamo al mito greco è una contrapposizione, una tragedia in corso d'opera.»<sup>117</sup>

*Ad Eracle, l'invisibile*, segue *Filottete dimenticato*, la storia di uno qualsiasi di quei malati, che proprio a causa della loro malattia, vengono emarginati dalla società e costretti a condurre una vita isolata. Come nel mito antico e nella tragedia di Sofocle, che lo vede protagonista, Filottete viene abbandonato sull'isola di Lemno dai suoi compagni di viaggio a causa di una ferita al piede, così nella rivisitazione di Teatro dei Borgia Filottete viene respinto dalla comunità a cui appartiene e dalla famiglia di cui fa parte a causa di una malattia invisibile agli occhi degli altri. Si fa, in particolare, riferimento alla demenza a corpi di Lewy, una sindrome che, simile all'Alzheimer, è caratterizzata da manifestazioni di sofferenza fisica prive della loro corrispondenza fisiologica:<sup>118</sup>

È il proporre agli altri, e continuamente a se stessi il dramma di una vita che scorre e ti abbandona, che affianca il lavoro sul mito a una trama teatrale contemporanea e reale, uno spezzato metropolitano di come si vive una malattia neurodegenerativa, che fa mancare i propri pezzi di storia, di esistenza, e rende pian piano nulli. [...] Ecco dunque le analogie dei Miti che si scontrano e non può essere altrimenti, con quelle dell'uomo moderno. [...]<sup>119</sup>

Al centro della rappresentazione, dunque, i temi dell'abbandono e della malattia, che come erano tabù ieri, nell'antica Grecia, rappresentano dei tabù ancora oggi, nella nostra società contemporanea. A proposito di queste questioni, interessante il lavoro *In the grip of Disease*

---

<sup>117</sup> <https://www.sipario.it/recensioni/rassegna-festival/item/13945-rassegna-74-mo-ciclo-dei-classici-al-teatro-olimpico-eracle-l-invisibile-regia-gianpiero-alighiero-borgia-di-francesco-bettin.html> [accessed 02.11.22].

<sup>118</sup>vd. nota 2.

<sup>119</sup> <https://www.sipario.it/recensioniprosaf/item/14672-filottete-dimenticato-regia-gianpiero-alighiero-borgia.html?fbclid=IwAR2fyE3wnUhhwchDAvMPINXOJ28sP7YzICeDPwwUI-hyl8EemMIOrBvSnls#> [accessed 02.11.22].

di Lloyd, che ne offre una panoramica ben approfondita.<sup>120</sup> Lo storico britannico all'interno della sua opera cerca di rispondere a varie domande riguardanti la concezione degli antichi greci sui disturbi fisici e psichici: quale sia la loro natura, a chi sia da attribuire la responsabilità del loro verificarsi (se agli dei, che in tal caso colpirebbero per comportamenti disonorevoli propri o degli antenati, o agli uomini stessi), chi può diagnosticarli, curarli e come.

#### **4.2 *Medea per strada***

La trilogia de *La Città dei miti* si chiude con *Medea per strada*, spettacolo, o meglio esperienza, in cui, ancora una volta, a dominare la scena è l'eroina di Euripide, che qui indossa, però, una veste completamente nuova. Interpretata da Elena Cotugno, Medea si fa oggi portavoce di quelle persone che, una volta lasciato il loro paese alla volta dell'Italia, si sono trovate a vivere un incubo e rappresenta, in particolare, quelle donne che, fatte schiave della prostituzione, sono finite a lavorare, appunto, "per strada". Attraverso la figura mitica della maga della Colchide, che abbandona la propria terra per seguire il suo amato in Grecia in cerca di un destino felice, si mette in scena l'attuale «tragedia dello straniero» con una soluzione inedita: lo spettacolo, infatti, non ha luogo all'interno di un teatro o su un palco, bensì all'interno di un Iveco del 1994, che può contenere soltanto sette spettatori per volta.<sup>121</sup> Il furgoncino, che potrebbe rievocare un postribolo viaggiante, attraversa le vie della prostituzione delle varie città in cui lo spettacolo ha luogo.

---

<sup>120</sup> Lloyd, 2003.

<sup>121</sup> vd. nota 2.

Mentre l'uomo alla guida non parla e il furgone scassato dalle tende color della pace corre tra saracinesche disegnate e cani al guinzaglio, tram di legno e bambini magrebini che zigzagano in bicicletta, benzinai e siepi, il pubblico sta dentro e, attonito, scruta in silenzio. All'improvviso la porta scorrevole come un sipario si spalanca lasciando entrare l'ennesima figura, la nostra "Medea in tangenziale". Ha voglia di raccontarsi, ride avvilita. Il suo è un viaggio negli Inferi, un incunarsi nei budelli dello squallore.<sup>122</sup>

Ad un certo punto, dunque, Medea sale a bordo e racconta la propria storia: è una giovane migrante che, scappata dal suo paese d'origine, è arrivata in Italia ed ha iniziato a prostituirsi per un uomo, che non ricambia il suo amore, e dal quale ha avuto anche due figli. Attrice e spettatori all'interno del veicolo sono a stretto contatto tra loro e questo aiuta a suscitare una forte empatia nel pubblico, che si ritrova immerso all'interno della storia della donna:

Contatto ravvicinato, insomma, con una persona «vera», ossia assai convincentemente incarnata da un'attrice, Elena Cotugno, che certo si basa su ricerche e interviste sul campo. Ideati e diretti da Gianpiero Borgia, scritti dalla interprete con Fabrizio Sinisi, sono settanta minuti che non lasciano indifferenti.<sup>123</sup>

Dietro alla realizzazione di *Medea per strada*, si colloca un importante lavoro di volontariato che l'attrice svolge al fianco del personale specializzato presso varie associazioni, che si occupano dell'assistenza in strada; questa esperienza, che porta l'attrice a toccare con mano il mondo della prostituzione, si rileva fondamentale per la costruzione della "nuova" Medea.

---

<sup>122</sup> Chimenti, 2017.

<sup>123</sup> D'amico, 2017.

La Cotugno ha la possibilità di avvicinarsi a queste donne, di porre loro domande e ascoltare le loro risposte:

Medea è a Milano da una settimana. Parlando con le ragazze sui marciapiedi e ascoltando i loro racconti di vita, la domanda che nasce spontanea è: qual è la verità? Più le ascoltavo raccontarsi, più diventava lampante che nel bel mezzo di questi racconti di vita quotidiana si fosse d'accordo sul tacere una verità che lì, in quel momento, sotto gli occhi di ciascun passante, si manifestava chiaramente, e cioè che su quel marciapiede c'era la loro anima, nuda e cruda, esposta al commercio del sesso. E loro ce la raccontavano.<sup>124</sup>

Con *Medea per strada*, l'eroina si dimostra versatile e funzionale in un contesto completamente nuovo rispetto a quello del mito, dando voce a testimonianze e storie vere di donne appartenenti alla società contemporanea. Alla fine dello "spettacolo", la protagonista si libera della parrucca nera che indossava, rivelando allo spettatore un aspetto del tutto inatteso, indossa nuovamente il cappuccio della felpa e corre fuori dal furgoncino, che, poi, riprende la corsa. «Qualcuno a bordo prova a parlare per rompere il clima fattosi pesante. Poi ci si ferma, i sette spettatori sono liberi di guardarsi intorno. Medea è in città, la sua tragedia è ancora viva.»<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Cotugno, 2017.

<sup>125</sup> Porcheddu, 2016.

## CONCLUSIONI

Questo studio si è posto l'obiettivo di delineare un percorso che, dai primi nuclei del *mythos* e dalle prime rappresentazioni della tragedia di Medea, arrivasse fino alla contemporaneità, ponendo l'attenzione sull'evoluzione del carattere e delle azioni della protagonista e della loro messa in scena. Ci si è soffermati sui termini, sulle espressioni, sulle scelte sceniche adottate di volta in volta da ogni autore oggetto di indagine, nell'inevitabile selezione effettuata su un materiale vastissimo, e questo ha portato a dimostrare come, con la fluidità e la versatilità propria soltanto dei miti, Medea si sia saputa adattare ad ogni epoca e contesto, adottandone le caratteristiche, cogliendone gli aspetti più profondi e facendosene portavoce. Nel corso dei secoli l'eroina, pur mantenendo le caratteristiche di fondo, si è lasciata plasmare dalle esigenze del tempo e dello spettatore dinanzi al quale si è trovata, facendo risuonare il suo nome negli animi di uomini lontani tra loro dal punto di vista culturale, ma forse non così diversi. La dimensione del viaggio ha caratterizzato la storia di Medea fin dal principio: lo spostamento dalla Colchide alla Grecia segna irreparabilmente la sua sorte e, forse, quello che possiamo affermare oggi, a distanza di migliaia di anni dalla sua origine, è che il destino della nostra eroina sia quello di non arrestarsi e di non porre mai fine al suo viaggio. Medea proseguirà sempre alla ricerca di sguardi inattesi e di nuove metamorfosi, pronta ad incarnare le urgenze degli uomini di quel tempo e a portarle su un palcoscenico, o nell'abitacolo di un Iveco del 1994, o chissà in quale nuovo spazio. Potrebbe essere interessante riprendere e portare avanti questo percorso fra un po' di tempo, per vedere fin dove si sarà spinta l'eroina, in quali terre inesplorate avrà approdato, con quale mezzo le avrà raggiunte, e in che modo le avrà conquistate e fatte proprie, ancora una volta.

## BIBLIOGRAFIA

Adriani E., *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Esedra, Padova 2006.

Adriani E., *Storia del teatro antico*, Carocci, Roma 2018.

Arrighetti G., (a cura di) *Esiòdo, Teogonia*, Rizzoli, Milano 1984.

Artioli U. e Trebbi F., *Il teatro dei ruoli in Europa*, Esedra, Padova 2000.

Azan C. e Fascia V., (a cura di) *Euripide, Medea*, tomi I e II, Esselibri, Napoli 2002.

Barone C. e Faggi V., (a cura di) *Seneca, Medea, Fedra, Tieste*, Garzanti, Milano 1984.

Bernardini M. P. e Calvino I., (a cura di) *Ovidio, Metamorfosi*, Einaudi, Torino 2015.

Bettini M. e Pucci G., *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2017.

Bignami P., *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988.

Biondi G.G., e Traina A., (a cura di) *Seneca, Medea e Fedra*, Mondadori, Milano 2020.

Cavalletto C. G., *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Problemi di storia dello spettacolo*, Mursia, Milano 1978.

Ciani M.G., (a cura di) *Euripide, Grillparzer, Alvaro, Medea. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 1999.

D'amico S., *Catalogo ufficiale della mostra dei costumi di Adelaide Ristori*, La Biennale di Venezia, Venezia 1967.

Di Benedetto V. e Cerbo E., (a cura di), *Euripide, Medea*, Milano, Mondadori 2022.

Di Benedetto V. e Medda E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997.

Gentili B. e Perusino F., *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia 2000.

Lloyd G.E.R., *In the grip of disease. Studies in the Greek Imagination*, Oxford University Press, New York 2003.

Montanelli G., (a cura di) *Legouvè, Medea, tragedia in tre atti e versi*, Michele Levy Fratelli, Parigi 1856.

Musso O., (a cura di) *Euripide, Tragedie*, volume I, UTET, Torino 1980.

O'Connor P. (a cura di) *Grimal P., Il teatro antico*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1994.

Padauno G., Fusillo M., (a cura di) *Rodio Apollonio, Le argonautiche*, Rizzoli, Milano 1986.

Paratore E., *Storia del teatro latino*, Vallardi, Milano 1957.

Pavese C., *Feria d'agosto*, Mondadori, Milano 1975.

Ristori A., *Ricordi e studi artistici*, L. Roux e C. Editori, Torino-Napoli 1887.

Simonini L. (a cura di) *Kenney E.J. Clausen W.V, The Cambridge history of Classical Literature*, volume I, Mondadori, Milano 1991.



## SITOGRAFIA

<https://www.teatrodeiborgia.it/> [02.11.22].

<https://www.sipario.it/recensioniprosaf/item/14672-filottete-dimenticato-regia-gianpiero-alighiero-borgia.html?fbclid=IwAR2fyE3wnUhhwcHDAvMPINXOJ28sP7YzlCeDPwwUlhyl8EemMI0rBvSnls#> [02.11.22].

<https://www.sipario.it/recensioni/rassegna-festival/item/13945-rassegna-74-mo-ciclo-dei-classici-al-teatro-olimpico-eracle-l-invisibile-regia-gianpiero-alighiero-borgia-di-francesco-bettin.html> [02.11.22].

[https://www.teatrodeiborgia.it/wp-content/uploads/2020/11/Libretto-Medea-B6-125x176\\_2-versione-online.pdf](https://www.teatrodeiborgia.it/wp-content/uploads/2020/11/Libretto-Medea-B6-125x176_2-versione-online.pdf) [03.11.22].