

ANNA SPATA

*Le competenze dell'intelligenza del cuore.  
L'amore perduto' per immagini, suoni, lettura silente e voce recitante*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*  
Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA SPATA

*Le competenze dell'intelligenza del cuore.**L'«amore perduto» per immagini, suoni, lettura silente e voce recitante*

*Il tema dell'«amore perduto» è indagato attraverso tre grandi eroine del mito: Didone, Arianna, Medea. Partendo dai testi antichi ci si sofferma su alcune importanti rivisitazioni e moderne interpretazioni. Il percorso didattico, che prevede anche uno sviluppo intersemiotico, accanto alla finalità di promuovere una discussione sulla prevaricazione patrilineare e sulla diversità, di cui la donna abbandonata diviene metafora, si propone di educare, attraverso la lettura di testi letterari, artistici, teatrali e cinematografici, l'intelligenza emotiva per imparare a comunicare attraverso il linguaggio verbale e quello non verbale, ed acquisire quella «competenza del sentimento» troppo spesso trascurata nella scuola. L'educazione emotiva non si esaurisce nella trasmissione di informazioni, e l'attivazione di risorse individuali (linguistiche e non verbali) implica il «fare significativo», realizzato attraverso la riscrittura e l'interpretazione teatrale. In ragione di questa consapevolezza una particolare attenzione viene prestata agli aspetti di metodo.*

Isabelle Filliozat, psicoterapeuta di fama internazionale, afferma che ogni intelligenza del cuore diviene una dimensione essenziale del successo e della felicità; essa ci mette in contatto con gli aspetti più veri della nostra umanità, ci permette di penetrare al di là della superficie delle cose e di ascoltare le motivazioni profonde. A causa della cattiva gestione delle emozioni siamo diventati degli «infermi relazionali», dei malati di solitudine: tendiamo a soffocare sul nascere le emozioni fino a non avvertirle più, se non come «disturbi emotivi» che minacciano di farci apparire persone fragili, senza un controllo adeguato.<sup>1</sup>

Per imparare a comunicare è necessario riscoprire il significato delle emozioni, e l'«intelligenza emotiva» richiede educazione:<sup>2</sup> l'apprendimento di un vocabolario emotivo che si può acquisire attraverso la lettura dei testi letterari, il dialogo che è «forza aprente» che permette di mettersi in relazione produttiva con il mondo,<sup>3</sup> l'effetto catartico della drammatizzazione che costruisce la realtà comunicando con l'altro per formare qualcosa che va oltre il limite di ciascuno, ed è nuovo e vivo. Possedere un «vocabolario dell'emozione» significa avere la «competenza del sentimento» che genera la capacità di motivarsi e di perseverare di fronte alle avversità e alle frustrazioni, di controllare gli impulsi, di regolare l'umore e di impedire al malessere di alterare la razionalità. Praticare il dialogo porta a mettere in questione le certezze, ad ascoltare le opinioni degli altri ed interrogarsi sulle personali convinzioni, a stabilire relazioni e ad aumentare la confidenza tra le persone. Esercitare la forza creativa promuove la riflessione sulla realtà di cui si svelano contraddizioni nascoste, si frantumano univoche certezze, si rivelano la complessità e la simultaneità «perché una realtà non ci fu data e non c'è, ma dobbiamo farcela noi, se vogliamo essere: e non sarà mai una per sempre, ma di continuo e infinitamente mutabile»<sup>4</sup> (sono queste le «pericolose riflessioni» di Vitangelo Moscarda).

L'educazione emotiva non è semplice trasmissione di informazioni, ma è l'attivazione di risorse individuali, linguistiche e non verbali, che si impara a gestire attraverso il dialogo per partecipare attivamente alla vita sociale.

<sup>1</sup> I. FILLIOZAT, *L'intelligence du coeur. Confiance en soi, créativité, aisance relationnelle, autonomie*, Paris, Marabout, 1998.

<sup>2</sup> D. GOLEMAN, *Emotional Intelligence*, New York, Bantam Books, 1995 (trad. it. di B. Lotti, *Intelligenza emotiva*, Milano, Rizzoli, 1996, V, 269-330).

<sup>3</sup> M. DOGLIO, *Parlare per tutti. Arte della comunicazione e relazioni umane*, Milano, Lupetti, 2004, 56.

<sup>4</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1972, 88-89.

SCHEDE DESCRITTIVA DELL'UNITÀ DI INSEGNAMENTO-APPRENDIMENTO	
<i>Titolo</i>	<i>L'«amore perduto» per immagini, suoni, lettura silente e voce recitante</i>
<i>Motivazione</i>	<p><i>Perché scegliere questo tema?</i></p> <p>Per generare <i>thymoidés</i> (Platone, <i>Repubblica</i> IV, 440 b-440e) che Anna Oliverio Ferraris<sup>5</sup> chiama 'resilienza': la forza al fondo di ogni decisione, maturata attraverso l'aspetto catartico della comunicazione che permette (parlando, ascoltando e immedesimandosi sulla scena della rappresentazione teatrale) di liberarci dalle paure.</p>
<i>Classe di riferimento</i>	<p>secondo anno del secondo biennio del liceo classico*</p> <p>*il percorso può essere proposto, con opportuni adattamenti, ad una classe seconda del secondo biennio (dove non è previsto l'apprendimento del greco e del latino con i testi in traduzione).</p>
<i>Discipline</i>	greco (anche in traduzione), latino (anche in traduzione), italiano, tedesco (anche in traduzione)
<i>Linguaggi</i>	linguaggio artistico, linguaggio cinematografico e teatrale
<i>Prerequisiti</i>	<p><i>L'alunno sa</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- riferire sulle figure di Arianna, di Medea, di Didone (primo biennio) (cenni)</li> <li>- presentare in generale alcune conoscenze sulla tragedia antica e l'opera di Euripide (primo biennio) (cenni)</li> <li>- leggere attivamente (con testo a fronte / in traduzione) alcuni <i>carmina docta</i> selezionati di Catullo (primo biennio / prima classe del secondo biennio dei licei)</li> <li>- esporre i contenuti dell'<i>Orlando furioso</i> di Ariosto (prima classe del secondo biennio).</li> </ul> <p><i>L'alunno è capace di</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ascoltare, prendere appunti ed elaborare schede e semplici mappe di studio</li> <li>- leggere attivamente e analizzare il testo (analisi narratologica; del significante / significato del testo poetico)</li> <li>- sintetizzare (riassunto; parafrasi riassuntiva)</li> <li>- rielaborare, in modo guidato, i contenuti</li> </ul>

<sup>5</sup> A. OLIVERIO FERRARIS, *La forza d'animo. Cos'è e come possiamo insegnarla ai nostri figli*, Milano, Rizzoli, 2003, 40.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- usare, in modo elementare, gli strumenti di informatica per ricavare informazione e per presentare contenuti.</li> </ul>
<i>Strategia didattica</i>	<p><i>competenza letteraria attraverso:</i></p> <p><i>πάθος: attivare la competenza emotiva</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- dialogare con il testo: coinvolgere il lettore nel senso del testo attraverso la lettura recitativa</li> <li>- comparare il topos letterario dell'abbandono con l'enciclopedia delle conoscenze e delle esperienze</li> </ul> <p><i>ἔθος: attivare la competenza democratica di cittadinanza</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- praticare l'interrogazione condivisa del testo per stimolare la nascita di una comunità interpretante che confronta sensazioni e opinioni<sup>6</sup></li> </ul> <p><i>λόγος: attivare la competenza di riappropriazione e interpretazione del testo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ricercare la permanenza e la ricorsività dei <i>topoi</i></li> <li>- usare la traduzione intersemiotica: testi letterari, immagini artistiche-cinematografiche, testi musicali</li> <li>- usare la mediazione linguistica per i testi in latino, greco, lingua straniera</li> <li>- recuperare e rivalutare la dimensione storica e sociale del testo letterario / attualizzare la tematica</li> <li>- rielaborare e produrre.</li> </ul>
<i>Strumenti</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- libri di testo e della biblioteca, dizionari</li> <li>- strumenti informatici e multimediali</li> <li>- spazi e strumenti per la rappresentazione teatrale.</li> </ul>
<p><i>Obiettivi:</i></p> <p><i>- generali</i></p> <p><i>- competenze mirate</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- generare resilienza (competenza emotiva)</li> <li>- generare partecipazione attiva per realizzare un progetto condiviso (competenza di cittadinanza).</li> </ul> <p><i>Asse culturale dei linguaggi</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- padroneggiare gli strumenti espressivi ed argomentativi per stabilire interazione comunicativa</li> <li>- leggere, comprendere testi (iconici e verbali)</li> <li>- fruire in modo consapevole dei prodotti artistici</li> <li>- riflettere sul topos letterario</li> <li>- utilizzare prodotti multimediali</li> <li>- produrre testi</li> <li>- realizzare un prodotto condiviso.</li> </ul>

<sup>6</sup> R. LUPERINI, *Il professore come intellettuale*, Milano-Lecce, Lupetti-Manni, 1998, 15-17.

	<p><i>Asse storico-sociale</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- comprendere il cambiamento e la diversità attraverso uno studio diacronico</li> <li>- comprendere le caratteristiche specifiche del fenomeno (costanti e varianti)</li> <li>- collocare l'esperienza nell'ambito dell'educazione emotiva.</li> </ul>
<i>Prodotto finale</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- lettura di passi da F. Tigani, <i>Rappresentare Medea. Dal mito al Nichilismo</i><sup>7</sup></li> <li>- discussione in classe per individuare linee di lettura e progettare la rappresentazione teatrale</li> <li>- costruzione del testo</li> <li>- costruzione della scenografia</li> <li>- prove di rappresentazione e rappresentazione.</li> </ul>
STEPS	
<p>A) <i>Didone: la dialettica di eros e thànatos.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Virgilio, <i>Eneide</i> IV 651-671.</li> </ul> <p><i>Metodologia:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- leggere ad alta voce il testo (traduzione a fronte / in traduzione)</li> <li>- comprendere, in modo guidato, il significato</li> <li>- analizzare il testo: 'il punto di vista', le macrostrutture (sequenze di senso), l'elaborazione logico-sintattica</li> <li>- analizzare le parole-chiave e confrontare con alcuni termini latini</li> <li>- discutere il tema partendo dal testo</li> <li>- confrontare con il vissuto (enciclopedia personale delle conoscenze e delle esperienze) e con l'attualità</li> <li>- elaborare sintesi.</li> </ul>	

<sup>7</sup> F. TIGANI, *Rappresentare Medea. Dal mito al Nichilismo*, Roma, Aracne, 2010.

B) *Arianna: il prototipo/stereotipo della relict.*

- Catullo, *Carme* 64, 132-148; Ovidio, *Heroides* X; Ovidio *Fasti* 3,469-475
- Guercino, *Morte di Didone*
- Rinuccini, *Arianna a Nasso, Il lamento di Arianna*, musiche di Monteverdi.

*Metodologia:*

- leggere individualmente, con lettura silente (testi latini con traduzione a fronte / in traduzione)
- comparare le diverse rappresentazioni del tema
- cogliere varianti e ricorrenti
- costruire uno schema
- in modo guidato contestualizzare.

- De Chirico, *Melanconia*, Parigi 1912.

*Metodologia:*

- analizzare il testo iconico attraverso criteri euristici
- individuare varianti e costanti, anche in ottica storico-comparativa.

C) *Medea: inferenze.*

## Simboli e significati:

Medea: la diversità di genere (Euripide, 431 a.C.)

Medea: lo straniero e l'identità (Franz Grillparzer, 1821)

Medea: la persecuzione razziale (Corrado Alvaro, 1949)

Medea: mondo arcadico -vs- modernità (Pier Paolo Pasolini, 1969)

Medea: il capro espiatorio (Christa Wolf, 1996).

- Euripide, dal prologo di *Medea*; Franz Grillparzer, da *Medea*, atto II; Corrado Alvaro, *La lunga notte di Medea* (passim); Pasolini, *Medea* (visione del film); Christa Wolf, *Medea. Stimmen* (presentazione dei contenuti).

*Metodologia:*

- leggere ad alta voce i testi
- contestualizzare i testi, in modo guidato, a livello storico e culturale
- costruire una scheda: cogliere da ogni testo elementi che definiscono il tema rappresentato da Medea nello specifico testo / nell'opera
- vedere il film di Pier Paolo Pasolini e rispondere ad un questionario sui contenuti del film
- ricercare notizie sul regista per inquadrare il film nella produzione e nelle tematiche ricorrenti nella produzione cinematografica del regista
- ricercare informazioni sulla rappresentazione teatrale diretta da Maurizio Panici<sup>8</sup>

<sup>8</sup> EURIPIDE, *Medea*, traduzione e adattamento di M. Di Martino e M. Panici, Associazione Teatrale Pistoiese / Artè Stabile di Innovazione / Teatro dei Due Mari, progetto scenico M. Ciacciofera elaborato

- costruire un breve testo teatrale su una delle interpretazioni del personaggio di Medea
- interpretare il testo teatrale elaborato.

L'«abbandono» è stato rappresentato nei secoli attraverso figure femminili nelle diverse forme artistiche: in pittura, in musica, nella letteratura, nel teatro, e attraverso il cinema. Fin dalle prime rappresentazioni, accanto all'espressione di dolorosa solitudine individuale e sofferenza privata, sono stati evidenziati ulteriori significati simbolici del tema, connessi con il contesto storico-culturale, o riferiti alle più profonde paure dell'uomo: la vita e la morte, la solitudine, l'identità e l'alterità.

Il percorso tematico, condotto attraverso le figure di Didone, Arianna e Medea, è un'occasione di studio plurilingue (greco, latino, italiano, tedesco), e di riflessione attraverso i diversi linguaggi della pittura, della musica, del cinema e della letteratura: una traduzione intersemiotica, con uso della mediazione linguistica per i testi in greco, in latino e in lingua straniera, e infine l'esperienza della lettura ad alta voce e la scrittura di un testo teatrale da rappresentare, per costruire un'occasione di dialogo educativo, una tappa nel cammino dell'apprendimento di quella che il professor Galimberti chiama l'«etica del viandante».<sup>9</sup>

La scelta della figura femminile per rappresentare lo stato d'abbandono è emblematica: la donna nella società antica (e ancor oggi in molte società moderne) rappresentava una delle condizioni del «minor stato», perché dipendente dall'uomo, detentore del potere sociale e culturale nelle società patrilineari.

L'abbandono della donna rafforza il potere maschile, e nel contempo evidenzia la particolare sudditanza da cui la donna non riesce (o non può) liberarsi. Partendo dallo stimolo di riflessione iniziale si propone un testo di introduzione: in traduzione (con testo a fronte per gli alunni che studiano latino, così da comprendere in modo profondo il significato attraverso l'esame delle scelte lessicali e sintattiche dell'interpretazione della traduzione) viene presentato il tragico epilogo dell'amore di Didone per Enea (*Eneide* IV 651-671).

Si tratta del ricorrente letterario *éros* e *thánatos* che si conclude in modo tragico. Didone (l'Errante), figlia di Belo re di Tiro, chiamata Elissa («la Gioconda»), è una donna, ed è una regina, e per questo vive due volte il dramma dell'abbandono. Ci racconta Timeo (autore del V-IV secolo) che Didone, alla morte del marito Sichèra (da Virgilio chiamato Sichèo), deve fronteggiare il desiderio di potere del fratello Pigmaglione; Didone fugge dalla patria e si stabilisce con una parte del suo popolo nella terra di Iarba, dove accoglie, e offre ospitalità, ad Enea.

La relazione amorosa tra i due protagonisti è molto breve (suggellata da un poetico connubio metaforicamente rappresentato dalla tempesta scatenata da Giunone): Giove richiama Enea al suo dovere inviando Mercurio con i *mandata*, ordini perentori di riprendere il mare, perché la madre Venere non lo ha salvato per ben due volte per quel destino, accanto a Didone. Enea si sottomette al volere divino ed è maledetto da Elissa (*Eneide* libro IV, vv. 383-387):

---

da G. Gori, musiche L. Vavolo, regia di e M. Panici. Lo spettacolo ha debuttato il 22 maggio 2010 al *Festival dei Due Mari* di Tindari con Pamela Villoresi nella parte di Medea.

<sup>9</sup> U. GALIMBERTI, *La casa di Psiche. Dalla psicoanalisi alla pratica filosofica*, Milano, Feltrinelli, 2005, cap. 26.

In verità spero, se gli dei pietosi possono qualche cosa, che sconterai la pena in mezzo agli scogli e spesso invocherai per nome Didone. Io ti seguirò, benché lontana, con nere fiaccole e quando la fredda notte avrà separato le membra dall'anima, in un luogo, spettrale presenza, ti sarò davanti. Sconterai la tua pena, malvagio; io lo saprò e questa notizia mi giungerà sotto terra, fra i Mani.

Didone è una donna che, in un mondo patriarcale, si è ribellata al suo destino, ha affrontato un futuro incerto e, solcato il mare alla testa del suo popolo, ha fondato una città, vv. 653-655:

*Vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi / [...] Urbem praeclaram statui, mea moenia vidi, / ulta virum poenas inimico a fratre recepi.*

Ho pienamente vissuto ed ho percorso la strada che la Fortuna mi ha assegnato [...] Ho fondato una città bellissima, ho visto le mie mura, vendicando il marito ho punito il fratello nemico.

non può accettare l'abbandono: non può accettarlo come donna, non può accettarlo come regina; su questo duplice ruolo, e sull'ambiguità del sentimento (di donna innamorata che è stata abbandonata, ma ama ancora Enea, e di regina che invoca la vendetta), Virgilio costruisce un breve soliloquio (vv. 651-662) il cui inizio richiama le parole pronunciate da Alceste (nell'omonima tragedia ai vv. 175 ssg.), la giovane moglie che volontariamente abbandona la vita per amore del marito Admeto.

Didone, *effera* (v. 642 'fuori di sé') e *furibunda* (v. 643 'in preda alla follia') per il tradimento, si placa sull'onda dei ricordi evocati dalla vista delle *iliacas vestes* di Enea e del *notum cubile* (Virgilio, *Eneide*, IV, 651-652: «Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat, / accipite hanc animam, meque his exsolve curis». 'Dolci spoglie, finché il fato e il dio permettevano, accogliete quest'anima, e liberatemi da queste pene'.)<sup>10</sup>; la regina ricorda poi il suo passato (vv. 553-658):

*Vixi, et, quem dederat cursum fortuna, peregi, / et nunc magna mei sub terras ibit imago. Urbem praeclaram statui; mea moenia vidi; / ulta virum, poenas inimico a fratre recepi; / felix, heu nimium felix, si litora tantum / numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae!*

Ho vissuto, e percorso la via che ha assegnato la sorte, e ora la mia ombra gloriosa andrà sotto la terra. Ho fondato una splendida città, ho veduto mura da me costruite, vendicato lo sposo, punito il fratello nemico; felice, troppo felice, se solo le navi dardanie non avessero mai toccato le nostre rive!

bacia il letto su cui giacque con Enea, ma il desiderio di vendetta ha il sopravvento (vv. 660-662):

*Dixit, et os impressa toro, 'Moriemur inultae, / sed moriamur,' ait. 'Sic, sic iuvat ire sub umbras. / Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis.'*

Disse, e premendo le labbra sul letto: 'Moriremo invendicate, ma moriamo' esclamò. 'Così desidero discendere tra le ombre. Beva questo fuoco dal mare il crudele dardanio, e porti con sé la maledizione della mia morte.

si compie infine l'atto conclusivo (vv. 663-671):

<sup>10</sup> P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. it. di L. Canali, Milano, Mondadori, 1978, III-IV.

*Dixerat; atque illam media inter talia ferro / conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore / spumantem, sparsasque manus. It clamor ad alta / atria; concussam bacchatur Fama per urbem. / Lamentis gemituque et femineo ululatu / tecta fremunt: resonat magnis / plangoribus aether, / non aliter quam si inmissis ruat hostibus omnis / Karthago aut antique Tyros, flammaeque furentes / culmina perque hominum volvantur perque deorum.*

Così aveva parlato; e fra tali parole le ancelle la vedono gettarsi sul ferro, la spada schiumante e le mani bagnate di sangue. Vanno le grida agli alti soffitti; imperversa la Fama per la città sgomenta. Le case fremono di lamenti, di gemiti, di urla femminee; il cielo risuona di un grande pianto. Come se, penetrati i nemici, precipiti tutta Cartagine o l'antica Tiro, e fiamme furenti si propaghino per i tetti degli uomini e per i templi degli dei [...].

L'autore latino descrive la morte di Didone in modo indiretto (secondo il canone della tragedia greca), attraverso la visione che si offre agli occhi delle ancelle; e poi l'immagine si fa sonora (vv. 665-6 «It clamor ad alta / atria» 'Si leva un grido per l'alta sala') ed il lamento rappresenta la tragedia sociale, e tutto il popolo partecipa al cordoglio mentre l'aria si riempie di pianto.

Il significato del suicidio appare chiaro: Didone sente che è necessaria un'azione che dimostri che la sua autorità non è venuta meno.

La Didone virgiliana è una figura 'vera' per la sua incoerenza, per il suo vacillare tra amore e ripudio, e per il tragico gesto finale. L'autore latino non concede nulla al languore, al pietismo, al melodramma di maniera, che invece avrà il sopravvento nei secoli successivi nelle rappresentazioni in pittura e in musica, come ad esempio, nella *Morte di Didone* del Guercino, e nel dramma per musica del librettista Busenello (che si conclude con un lieto fine), e nella *Didone abbandonata* (rappresentata durante il carnevale del 1724) di Pietro Trapassi, detto il Metastasio, che inserì nella trama virgiliana intrighi d'amore ed enfasi passionale.<sup>11</sup>

Il dramma di Didone è costruito sul soliloquio che sostanzia il gesto finale (tragico epilogo), mentre passa in secondo piano il dolore della *relicta*, il cui prototipo è Arianna, figlia di Minosse e di Pasifae, che si invaghì di Tesèo, giunto a Creta con il terzo gruppo di giovani ragazzi e ragazze da dare in pasto al Minotauro. Arianna aiutò Tesèo ad uscire dal labirinto e fuggì con lui, ma durante uno scalo a Nasso (antica Dia) Tesèo l'abbandonò.

Il tema di 'Arianna abbandonata' è antico, ed è ripreso da Catullo nella sezione centrale del *carmen* 64 in cui il poeta latino narra delle nozze tra Pelèo e Teti; si tratta di un *e contrario*, sia perché l'unione felice degli sposi è contrapposta all'abbandono di Arianna, sia perché si oppone la legittimità dell'unione di Pelèo e Teti, voluta dagli dei, a quella tra Tèseo e Arianna, che rappresenta la violazione delle norme per cui Igino (mitografo) annovera Arianna tra le donne empie, traditrici dei parenti.

<sup>11</sup> «Vi sono già presenti [nella *Didone abbandonata* di Metastasio] molti tratti fortemente caratterizzanti di tutta la sua produzione: il gusto del patetico e l'attenzione all'elemento lirico, l'atteggiamento logocentrico e la considerazione per le esigenze spettacolari, la componente razionalistica di ascendenza cartesiana e l'esempio dei grandi tragici francesi. [...] Ritorna infatti in *Didone abbandonata* il contrasto tra affetti privati e fedeltà a un destino che chiede di rinunciarvi sacrificandoli al potere: il potere come 'gloria' – che esalta l'eroe ma sacrifica l'uomo, scrive Giarrizzo, accostando in tal senso *Didone* a *Catone in Utica* (1728). Ma – sostiene – nei due drammi i veri eroi tragici, protagonisti della difficile scelta, sono Enea e Cesare [...]». P. BONO-M.V. TESSITORE, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Mondadori, 1998, 298-299.

Nel passo catulliano, noto come il ‘lamento di Arianna’, la fanciulla piange ed accusa Tèseo di *perfidia*, per avere cioè violato la *fides*, il ‘patto d’amore’; Catullo, carme 64 vv. 132-148:

*Sicine me patriis aevctam, perfide, ab aris / perfide, deserto liquisti in litore, Theseu? / Sicine discedens neglecto numine divum / immemor, a, devota domum periuria portas? / Nullane res potuit crudelis flectere mentis / consilium? Tibi nulla fuit clementia praesto, / immite ut nostri vellet miserescere pectus? / At non haec quondam blanda promissa dedisti / voce mihi, non haec miserae sperare iubebas, / sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos: / quae cuncta aërii discerpunt irrita venti. / Nunc iam nulla viro iuranti femina credat, / nulla viri speret sermones esse fidelis; / quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci, / nil metuunt iurare, nihil promittere parant: / sed simulac cupidae mentis satiata libidost, / dicta nihil metuere, nihil periuria curant.*

Fuggi; non pensi, hai dimenticato i giuramenti, / le leggi divine, la maledizione che porti? / Niente dunque ha potuto distoglierti da un proposito / così crudele? Nessuna dolcezza che insinuasse / nella ferocia del tuo cuore un poco di pietà? / Un tempo la tua voce suadente mi accarezzava / di speranze, non mi prometteva l’inferno, / ma la gioia delle nozze, l’amore che sognavo: / ora tutto è svanito, lo disperde il vento. / No, nessuna donna creda ai giuramenti di un uomo, / nessuna s’illuda che sia sincero quando parla: / se in cuore li rode il desiderio di possedere, / non temono giuramenti, promettono, promettono, / e sfogata la furia della loro voglia, / impassibili scordano promesse e giuramenti.<sup>12</sup>

Elementi topici e motivi si fissano a formare il modello ricorrente di un’esperienza privata che si proietta in una dimensione universale: in *climax* si ricordano le vicende, la nostalgia della patria, l’innamoramento («Non distolse il dolce sguardo da Tèseo, prima di sentire tutto il corpo pervaso dalla fiamma, e arse d’amore nelle più intime viscere», vv. 91-94), le lusinghe («La tua voce una volta era dolce d’avvenire», vv. 139-140), i pianti, i lamenti, la scoperta della realtà, che diviene ammonimento: «Nessuna donna mai si fidi dell’uomo che giura, non spera mai sincere parole da un uomo [...]» (vv. 143-148).

Ovidio sceglie il personaggio di Arianna per ben due volte: negli *Heroides* X in cui la rappresenta nell’isola dove era sbarcata, felice amante di Tèseo, e nei *Fasti* 3, 469-475 dove è una donna più consapevole, già sposa di Dioniso, che si sveglia sulla spiaggia e, non trovando accanto a sé il dio, teme di essere stata nuovamente abbandonata. Come è noto gli *Heroides* sono un’opera epistolare e tra i personaggi femminili che scrivono ai loro amati la giovane Arianna narra lo strazio della scoperta dell’abbandono. I diversi registri stilistici modulano il discorso costituito dall’esordio in cui si esprime la rabbia (traduzione di Emanuela Salvadori):<sup>13</sup>

La donna che tu, malvagio Teseo, hai abbandonato alle belve vive ancora, e tu vorresti accettare questo fatto con indifferenza? Ho trovato ogni specie di fiera meno spietata di te: non avrei potuto essere affidata a nessuno peggio che a te!

cui seguono i ricordi della sua speranza ingannata:

Ciò che leggi, Teseo, te lo invio proprio da quella spiaggia da dove le vele hanno portato via la tua nave, senza di me; su questo lido il sonno mi ha perfidamente ingannata e anche tu lo hai fatto, che hai insidiato il mio sonno con una azione malvagia.

quindi il racconto del risveglio e della meraviglia nel trovarsi sola:

<sup>12</sup> Traduzione di Mario Ramous in [http://spazioinwind.libero.it/terzotriennio/quarto/lat/cat\\_ita.htm](http://spazioinwind.libero.it/terzotriennio/quarto/lat/cat_ita.htm).

<sup>13</sup> E. SALVADORI, *Ovidio. Heroidi*, Milano, Garzanti, 2006; *infra*.

Era l'ora in cui la terra inizia ad essere coperta da un strato di brina, come di vetro e gli uccelli, al riparo delle fronde, emettono il loro canto lamentoso; non ancora del tutto sveglia, illanguidita dal sonno, sollevandomi appena mossi le mani per toccare Teseo: non c'era nessuno! Ritraggo le mani e riprovo una seconda volta, e muovo le braccia per tutto il letto: non c'era nessuno.

e tale solitudine terrorizza la ragazza:

La paura scacciò il sonno; in preda al terrore mi alzo ed il mio corpo si precipita fuori dal letto vuoto. Subito il mio petto risuonò, percosso dalle mani; mi strappai i capelli così com'erano, ingarbugliati dal sonno. C'era la luna; scruto se vedo qualcosa oltre alla spiaggia; ma i miei occhi non riescono a scorgere nulla oltre alla spiaggia. Corro disordinatamente ora qua e ora là, in ogni direzione. La sabbia fonda ostacola il mio passo di fanciulla. Intanto mentre gridavo per tutta la spiaggia 'Teseo!', le rocce dalle loro cavità mi rimandavano indietro il tuo nome e quante volte ti chiamavo, altrettante il luogo stesso chiamava; anche il luogo voleva recare aiuto a me sventurata.

e Arianna cerca una soluzione:

C'era un monte; sulla sua cima si vedono cespugli isolati; di lì si protende uno scoglio corroso dalle onde fragorose. Vi salgo; la volontà mi dava la forza; e così misuro con lo sguardo per ampio tratto la profonda distesa del mare. Di lì - anche i venti infatti furono crudeli con me - vidi delle vele tese dal soffio impetuoso di Noto.

ma la ricerca è vana:

O le vidi o erano tali che credetti di averle viste; rimasi più gelida del ghiaccio e semisvenuta. Ma il dolore non mi permette di rimanere a lungo inerte, mi ridesta, mi ridesta e chiamo Teseo ad altissima voce 'Dove scappi?', grido. 'Torna indietro, Teseo scellerato! Volgi la nave! Non è al completo!'. Così gridavo. Quanto mancava alla voce, lo compensavo col rumore dei colpi al petto; e i colpi si mescolavano alle mie parole. Agitando le mani feci ampi segni perché, se tu non potevi udirmi, mi potessi almeno vedere; applicai poi ad un lungo bastone un candido velo, per richiamare l'attenzione di chi certamente si era dimenticato di me. Ma ormai ti eri sottratto alla mia vista.

e allora Arianna dà sfogo al suo dolore:

Allora finalmente piansi: prima le mie morbide guance erano irrigidite per il dolore. Che cosa avrebbero dovuto fare i miei occhi se non piangere sulla mia sorte, dopo aver perso di vista le tue vele? Vagai solitaria con i capelli sciolti come una baccante invasata dal dio oggigiò, oppure sedetti come di ghiaccio su di una roccia, guardando fisso il mare e, seduta sulla pietra, anch'io rimasi impietrita.

Malgrado tutto Arianna non può fare a meno di ripensare a Teseo:

Spesso ritorno al letto che ci aveva accolti entrambi e che non ci avrebbe più offerto accoglienza e tocco - è quello che posso, ora che tu mi manchi - le tue impronte e le coperte che avevano ricevuto il calore del tuo corpo. Piombo sul letto inzuppato dalle lacrime versate e grido: 'In due ti abbiamo occupato, facci tornare due! Siamo giunti qui in due, perché non siamo in due ad andarcene? Letto traditore, dov'è la parte più importante di noi due?'

ma ciò che Arianna teme di più è la solitudine:

Cosa fare? Dove andare da sola? L'isola è selvaggia, non vedo segni dell'attività di uomini, né del lavoro di buoi. Il mare circonda la terra da ogni lato; da nessuna parte un marinaio, nessuna nave prossima a passare per queste rotte insidiose. [...]

Come se Tèseo si trovasse di fronte a lei, invasata dal dolore, la giovane ragazza gli parla, e dopo avere richiesto il rispetto che le spetta per averlo aiutato, lo prega di tornare a prenderla:

Guardami bene anche ora, non con gli occhi, ma con l'immaginazione, con cui puoi, mentre me ne sto attaccata ad uno scoglio, battuto dal moto delle onde; guarda i capelli sciolti, segno di dolore, e la tunica appesantita dalle lacrime, come da pioggia! Il mio corpo trema, come le spighe battute dai venti del nord, ed i caratteri, tracciati dalla mia mano tremante, sono incerti. Io non ti supplico in nome dei miei benefici, perché hanno ottenuto un cattivo risultato; nessuna gratitudine mi sia dovuta per il mio operato, ma neppure una punizione. Se non sono io la causa della tua salvezza, non c'è tuttavia ragione perché tu sia per me causa di morte. Queste mani stanche di percuotere il mio petto colmo di mestizia, io, infelice, protendo verso di te al di là del vasto mare; ti mostro, affranta, questi capelli che mi sono rimasti; ti prego, per queste mie lacrime dovute alle tue azioni: volgi la tua nave, Tèseo, e torna indietro al mutare del vento; se io sarò morta prima, tu, almeno, raccoglierai le mie ossa.

I ricorrenti sono evidenti: Didone, regina e donna matura, e Arianna, ingenua ragazza, alternano nei discorsi parole di rabbia, dolcezza del ricordo, richiesta di vendetta; ma Arianna rappresenta l'ansia ossessiva di un destino femminile di solitudine, rappresenta la violenza di genere: il 'potere dell'uso' che l'uomo ritiene di avere sulla donna. Tèseo non ha più bisogno della giovane principessa e, levandosi di nascosto dal comune giaciglio, l'ha abbandonata, sola, in un'isola sconosciuta.

Nella società patriarcale greca, che relegava le donne al ruolo di riproduttrici, tessitrici e panificatrici, con incarichi rituali, in funzione della società maschile,<sup>14</sup> il potere era riservato esclusivamente agli uomini, e loro lo esercitavano sulle donne (*etère, pòrmai, gùnà*), in maniera assoluta, attraverso il dominio del loro destino; alle donne era riservato un ruolo del tutto marginale. Arianna, la *relictà*, è abbandonata due volte, racconta infatti Ovidio (*Fasti* 3,469-475):

*Flebat amans coniunx, spatiataque litore curvo / edidit incultis talia verba comis / 'En iterum, fluctus, similes audite querellas. / En iterum lacrimas accipe, harena, meas.' / Dicebam, memini, 'Periure et perfide Theseu!' / Ille abiit, eadem crimina Bacchus habet. / Nunc quoque 'Nulla viro' Clamabo 'Femina credat'; / nomine mutato causa relata mea est.*

Piangeva la sposa innamorata, e, mentre vagava con la negletta / chioma sul curvo lido, pronunciò queste parole: / 'Ecco di nuovo, o flutti, udite gli stessi lamenti. / Ecco di nuovo tu, o spiaggia, accogli le mie lacrime.' / Dicevo, lo ricordo, 'Spergiuro e perfido Tèseo'. / Quello fuggì, e Bacco si macchia della medesima colpa. / E anche ora griderò: 'All'uomo non creda alcuna / donna'. Mutato è il nome, la mia sventura si ripete.

Echi delle parole di Arianna catulliana ed ovidiana sono nel X canto dell'*Orlando furioso* (ottave XX-XXXIV) che narra di Olimpia, abbandonata in un'isola deserta dal marito Bireno, duca di Selandia.

<sup>14</sup> E. CANTARELLA, *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*, Milano, Einaudi Scuola, 1995, 16-20.

Tra '600 e '700 'Arianna abbandonata' conosce una straordinaria fortuna nell'opera lirica e nel melodramma. Nel 1608 Monteverdi musica una breve tragedia di Ottavio Rinuccini, *Arianna a Nasso*, un'opera di cui resta solo il 'lamento di Arianna' in stile 'recitar cantando' di cui l'inizio è una celebre aria in cui l'eroina chiede di lasciarla morire perché non trova conforto per l'abbandono: «Lasciatemi morire / lasciatemi morire; / e che volete voi che mi conforte / in così dura sorte, / in così gran martire? / Lasciatemi morire».

Uno stato di *akedia* è quello descritto da Ovidio («mentre vagava con la negletta chioma») e da Rinuccini («Lasciatemi morire»): è uno stato di torpore ed inedia che diviene indifferenza per la vita; la sensibilità moderna di De Chirico si concentra invece sullo stato d'animo: nel quadro *Melanconia*, dipinto a Parigi nel 1912 (appartenente oggi alla Collezione Estorik), si rappresenta in una buia piazza, appena illuminata dalla luce di un sole già tramontato, una statua di donna dormiente, avvolta in una larga tunica e distesa su di un basso piedistallo; la figura è abbandonata in un languore erotico ed insieme malinconico, in una atmosfera di solitudine di ombre inquietanti, colma di presagio; Arianna, abbandonata da Teseo, attende Dioniso in uno stato di rassegnato torpore e di rassegnazione ad un destino ineluttabile, che lei crede assegnato alle donne, infelici e passive testimoni delle scelte degli uomini.

L'«abbandono» per Didone sfocia nell'annientamento del suicidio; Arianna si ripiega in se stessa e la sua disperazione diviene stato depressivo; Medea è un personaggio più complesso, e la letteratura antica, quanto le letterature moderne, hanno in lei rappresentato significati profondi e individuato simboli che rinviano non solo alla sofferenza di genere, ma incarnano anche il dolore umano più in generale.

Medea è figlia di Eèta, re della Còlchide, e dell'oceanide Idùia, o, secondo una variante del mito, della dea Ècate (patrona delle incantatrici) che a Medea trasmette l'arte magica.

Medea, fuggita dalla Còlchide con Giasone, che si era impadronito, grazie alle sue arti magiche, del vello d'oro, dopo avere a lungo peregrinato arriva a Corinto dove vive felice per dieci anni; ma poi Giasone, per desiderio di potere, vuole sposare Creusa (detta anche Glàuce), figlia del re Creonte che decreta l'esilio di Medea, 'la straniera'.

Medea medita vendetta: uccidere Creusa e trucidare i figli di Giasone.

Euripide scrisse, nel 431 a.C., la tragedia *Medea* che derivò da un'omonima tragedia di Nefrone; nella tragedia euripidea Medea rappresenta sia l'affermazione della dignità della donna (concetto che stava prendendo forma nell'Atene dell'epoca), sia la 'paura dell'estraneo', incarnata da Medea, *xèna* ('straniera') nella terra di Corinto.

Nel famoso discorso del prologo, con cui si apre la tragedia, la nutrice ricorda che Medea ha lasciato la sua terra, il re suo padre, per seguire Giasone:

Oh, se non avesse la nave Argo trasvolate le Simplegadi azzurre, mai fosse giunta nella terra dei Colchi! Né mai nei valloni del Pelio tronchi di pino abbattuti a colpi di scure avessero fornito di remi quei nobili eroi che mossero per ordine di Pelia alla conquista del vello d'oro! Non avrebbe Medea, la mia signora, colpita nel cuore dall'amore di Giasone, navigato alle torri di Iolco; né poi ... sarebbe venuta ad abitare qui col marito e coi figli, in questa terra di Corinto.<sup>15</sup>

La nutrice ricorda che per anni i due sposi hanno vissuto in armonia:

<sup>15</sup> Trad. di M. Valgimigli (*infra*) in *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di Carlo Diano, Firenze, Sansoni, 1970, 433 ssg; *infra*.

Qui, † esule †, era ben vista dai cittadini, viveva in armonia con Giasone. Quando la moglie va d'accordo con il marito è tutto salvo [...]. Ma ora regna completa ostilità, si sono guastati gli affetti più cari. Giasone ha tradito la mia padrona, ha tradito i suoi figli: ha scelto coltri regali, ha sposato la figlia di Creonte, il sovrano di questa terra. E lei, l'infelice Medea, umiliata, invoca i giuramenti, la promessa suggellata con una stretta di mano; chiama gli dèi a testimoni di come la ripaghi Giasone. Non mangia, è consunta dal dolore, passa tutto il tempo a piangere, da quando si è accorta dell'oltraggio patito. Non alza gli occhi da terra, non distoglie il viso da terra: ai consigli degli amici è sorda come uno scoglio, come un'onda marina. Solo a tratti piega il candido collo, piange accuratamente, tra sé e sé, suo padre, la terra, la reggia che ha tradito per venire qui con un uomo che adesso la disprezza. Si è resa conto, da quello che le è capitato, povera creatura, cosa vuol dire perdere la patria. I suoi figli, li odia, non prova gioia a vederli. Ho paura che stia tramando l'irreparabile. [È violenta di natura, e non sopporterà l'affronto: la conosco bene. Ho paura che penetri in silenzio nel talamo nuziale, a palazzo, affondi la lama affilata di una spada nelle viscere di quell'altra. O anche che uccida il re, suo marito, e attiri così su di sé una sventura peggiore]. È una donna tremenda. Chi viene in urto con lei, difficilmente esce vincitore dallo scontro. Ma ecco là i suoi figli che arrivano, hanno finito di giocare: delle sventure materne non si preoccupano, i bambini, di solito, non pensano al dolore.

Nel breve monologo, che segue, Medea ricorda che il suo destino non è diverso da quello delle altre donne, e che ogni donna è sempre 'straniera' in un mondo in cui non ha il potere di decidere nemmeno del suo destino:

Lo riconosco, il mio sposo era tutto per me e mi si è rivelato il peggiore degli individui. Fra tutte le creature dotate di anima e intelligenza, noi donne siamo le più sventurate. Intanto, dobbiamo comprarci con una robusta dote un marito, anzi prenderci un padrone del nostro corpo, che è malanno peggiore. Ma anche nella scelta c'è un grosso rischio: sarà buono o cattivo, il marito che ci prendiamo? Tra l'altro la separazione è infamante per una donna e di ripudiare un marito neanche se ne parla. E poi, una donna che entra in un nuovo ambiente, dove esistono norme e abitudini diverse, deve essere un'indovina - certo non lo ha imparato a casa - per sapere con che compagno dovrà passare le sue notti. Mettiamo che i nostri sforzi vadano a buon fine, che lo sposo sopporti di buon grado il giogo del matrimonio: allora sì che l'esistenza è invidiabile. Ma in caso contrario, è meglio morire. Un uomo, quando è stanco di starsene in famiglia, esce, evade dalla noia [si ritrova con amici e coetanei]; noi donne, invece, siamo costrette ad avere sotto gli occhi sempre un'unica persona. Si blatera che conduciamo una vita priva di rischi, tra le mura domestiche, mentre i maschi vanno a battersi in guerra. Che assurdità! Preferirei cento volte combattere che partorire una volta sola.

La *xéna* Medea è il prototipo delle donne immigrate, che, in terra straniera, si ritrovano spesso sole, con i figli, e devono affrontare la quotidianità in luoghi di cui non conoscono né le leggi, né la cultura, né la lingua.

Nella trilogia teatrale intitolata *Medea (L'ospite, Gli Argonauti, Medea)*<sup>16</sup> l'austriaco Franz Grillparzer (1791-1872), diversamente da Euripide, descrive Medea come una donna debole e fragile, disposta a rinunciare al suo passato pur di diventare greca, una situazione che per lei, però, non si potrà mai realizzare; Giasone può sposare la figlia del re, costruirsi una nuova identità, che invece è negata a Medea; e Giasone vuole liberarsi di lei che è diventata un peso (Franz Grillparzer, *Medea*, dall'atto II):<sup>17</sup>

<sup>16</sup> F. GRILLPARZER, *Das goldene Vlies* 'Il vello d'oro', 1821: trilogia composta da *Der Gastfreund* 'L'ospite', *Die Argonauten* 'Gli Argonauti', *Medea* 'Medea' (trad. it. di C. Magris *Medea: tragedia in cinque atti*, a cura di M. Longo, Venezia, Marsilio, 1994).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

*Medea* (a Giasone): Devo andarmene? Bene, e sia, e allora vieni con me. Dividiamo insieme la pena, come abbiamo condiviso la colpa! Ricordiamoci quel vecchio detto, nessuno dei due deve morire da solo. Una sola casa, un solo corpo, un'unica rovina! E il giuramento che abbiamo fatto insieme, in faccia alla morte. Ora mantienilo, vieni!

*Giasone*: E osi toccarmi? Via da me, maledetta; che hai resa maledetta la mia vita, che me l'hai rubata, la mia vita e la mia felicità! Mi hai fatto ripugnanza appena ti ho veduta, solo che io, stolto, ho chiamato amore quel tumulto che sentivo in petto! Togliti di qui e torna a quel mondo selvaggio dove sei nata, a quel popolo feroce cui appartieni e assomigli. Ma prima ridammi ciò che mi hai rubato, restituiscimi Giasone, infame!

*Medea*: Rivuoi Giasone? Eccolo, tienitelo. Ma chi può ridare a me Medea? Ridarmi me stessa? Sono stata io a venirti a cercare nella tua terra? Io a strapparti con lusinghe a tuo padre? A estorcere, sì a estorcere, il tuo amore? Sono stata io a portarti via dalla tua terra e a darti in pasto allo scherno e al dileggio degli estranei? A incitarti al delitto e all'empietà? Mi chiami infame? Infame? Sì, per mia sventura, lo sono! Ma queste infamie come e per chi le ho compiute? [...]

Nella tragedia in due atti *La lunga notte di Medea* (1949)<sup>18</sup> di Corrado Alvaro, e in altre opere del Novecento, Medea è rappresentata come una vittima, e diventa simbolo della violenta e immotivata sopraffazione. Dice Alvaro:<sup>19</sup>

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

Corrado Alvaro si accosta al mito di Medea evidenziando il contrasto di civiltà diverse e incomunicabili; nell'opera di questo autore Medea non ha più nulla della strega, è solo una donna innamorata e una madre amorosa, angosciata dal destino dei suoi figli; è vero, in passato Medea ha compiuto delitti terribili, ma l'ha fatto per amore, l'ha fatto per Giasone:

Io lo feci il mio incontro. Era lui, Giasone. Fu la sua nave Argo. Fragile, sul mare deserto e ancora selvaggio del mio regno. Il canto dell'equipaggio. Apparve come un'isola. La credemmo un'isola. Lui scese per primo. E io lo vidi. Lo conobbi. Lui. Era il mio incontro.

per lui Medea ha suscitato la strage nell'esercito di suo padre («perché lo amavo e amavo in lui un mondo libero dai terrori»); per lui ha rubato il tesoro dello Stato; per lui, per permettergli di fuggire, ha ucciso, facendo a pezzi il fratello Absirto; con lui ha condiviso un sogno («ed egli ha fatto ricca la Grecia. La Grecia degli uomini, e non dei mostri, egli mi diceva»); e ora Medea non vorrebbe nient'altro che un focolare, un marito per sé e un padre per i propri figli.

L'immagine della madre che uccide i propri figli ha pesato negativamente sul giudizio di Medea; ma una versione pre-euripidea del mito, ripresa dalla scrittrice tedesca (nata in Polonia) Christa Wolf, sulla base di un'indagine di una studiosa di Basilea, narra che Medea non ha ucciso i figli, anzi ha cercato di salvarli dai Corinzi che li lapidarono, infuriati contro Medea che era ritenuta responsabile della peste in città. Centrale in

<sup>18</sup> La tragedia fu rappresentata al teatro Nuovo di Milano, l'11 luglio del 1949, su scenografie di Giorgio De Chirico.

<sup>19</sup> C. ALVARO, *La Pavlova e Medea*, in ID., *Lunga notte di Medea*, Milano, Bompiani, 1966, 116.

*Medea. Stimmen* di Christa Wolf è il concetto di ‘capro espiatorio femminile’; la ‘diversità’ femminile è ritenuta un pericolo di destabilizzazione e lo stesso Giasone afferma:

Se esistesse una nascita diversa, completamente senza donna, come sarebbe felice la vita!

La donna è considerata un pericolo per il mondo maschile, un fattore destabilizzante.

*Medea. Stimmen* esce in Germania nel 1996, ed è pubblicato in Italia con il sottotitolo di *Voci* perché la narrazione è condotta da sei voci narranti (Medea, Giasone, Aganede allieva di magia di Medea, l’astronomo Acamante, l’astronomo Leuco, Glauce): sono sei diverse prospettive di lettura, sei punti di vista che rappresentano il modo relativo con cui ogni protagonista vive l’esperienza.

Il romanzo della Wolf è preceduto (1969) dal film intitolato *Medea*, che Pier Paolo Pasolini gira in Siria e in Turchia; è un film interpretato da Maria Callas e prodotto da Franco Rosellini. In una intervista a Jean Dufлот Pasolini così sintetizza i contenuti dell’opera cinematografica:<sup>20</sup>

Medea è il confronto dell’universo arcaico, ieratico, clericale, con il mondo di Giasone, mondo invece razionale e pragmatico. Giasone è l’eroe attuale (*la mens momentanea*) che non solo ha perso il senso metafisico, ma neppure si pone ancora questioni del genere. È il ‘tecnico’ abulico, la cui ricerca è esclusivamente intenta al successo. [...] Confrontato all’altra civiltà, alla razza dello ‘spirito’, fa scattare una tragedia spaventosa. L’intero dramma poggia su questa reciproca contrapposizione di due ‘culture’, sull’irriducibilità reciproca di due civiltà. [...] potrebbe essere benissimo la storia di un popolo del Terzo Mondo, di un popolo africano, ad esempio, che vivesse la stessa catastrofe venendo a contatto con la civiltà occidentale materialistica.

La Medea pasoliniana incarna una nuova diversità: il regista, pur facendo riferimento al mito ed alla tragedia euripidea, vuole tradurre in immagini il lacerante rapporto tra passato e presente, tra la moderna civiltà occidentale e l’universo idealizzato del passato, che Pasolini rappresentava attraverso il Terzo Mondo.

La complessità delle interpretazioni e dei significati di Medea offre la possibilità di una continua riscrittura del testo, ed una continua nuova interpretazione del tema dell’abbandono, che risente delle problematiche di ogni tempo, di cui la protagonista incarna drammaticamente la dialettica; è pertanto sulla figura di Medea che gli studenti sono invitati alla riscrittura e alla rappresentazione del testo teatrale, dopo avere definito una nuova, contemporanea, incarnazione.

---

<sup>20</sup> P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, Roma, Editori Riuniti, 1983, 102.