

Saggiistica Aracne

Francesco Tigani

Rappresentare Medea

Dal mito al nichilismo



Copyright © MMX
Aracne editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/ A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-3256-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2010

Indice

- 7 Esordio sul tema
La possanza del mito
- Mito e significato, 7 – Prospetto sul nostro tema, 11
- 15 Capitolo I
Medea, l'assassina
- 1.1. Euripide, la stregoneria e l'infanticidio, 15 – 1.2. La bontà dell'assassino, 20 – 1.3. La ragione di Medea, 22
- 29 Capitolo II
Medea e i suoi nemici
- 2.1. Un problema etico, 29 – 2.2. Un problema politico, 32 – 2.2.1. Perché anche gli amici possono diventare nemici, 35 – 2.2.2. L'«ospite inquietante», 38 – 2.3. La morte dell'umanità, ovvero la *thanóntos-áгноia*, 40
- 45 Capitolo III
In scena con Medea
- 3.1. La sfiducia nel genere umano nelle due Medee di Robinson Jeffers, 45 – 3.1.1. Una Medea postbellica, 47 – 3.1.2. «*Homo homini lupus*»: la poetica dell'inumano, 51 – 3.2. Distruttività dell'eros e allegoria politica nella *Medea* di Jean Anouilh, 52 – 3.2.1. Spire muliebri, 55 – 3.2.2. Il Moloch del XX secolo, 58 – 3.3. Alterità e innocenza nella *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro, 62 – 3.3.1. Da Alvaro a Christa Wolf, “avvocato del diavolo”, 70

- 73 **Capitolo IV**
 Medea davanti alla cinepresa
- 4.1. Le ombre nella caverna e l'estetica della finitezza, 73
 – 4.1.1. Millemedee: un'occhiata periscopica, 77 – 4.2.
 Antropologia e spirito di sacrificio nella *Medea* di Pier
 Paolo Pasolini, 78 – 4.3. Assolutizzazione tragica e soli-
 psismo nella *Medea* di Lars von Trier, 86 – 4.3.1. Analo-
 gie e differenze fra la sceneggiatura di Dreyer e quella di
 Lars von Trier, 87 – 4.3.2. Avete mai sentito di quello che
 sotto la forca domandò: «Il nodo scorre?», 89 – 4.3.3
 L'acqua, silente coprotagonista, 94
- 99 **Capitolo V**
 Medea e la televisione
- 5.1. Debutti catodici, 99 – 5.2. Il tradimento della finzione,
 100 – 5.2.1. La *Medea* olandese, 104
- 107 **Congedo**
 Un caso non concluso
- 111 **Appendice**
 La Medea di Euripide, 111
- 121 **Riferimenti bibliografici**
- 127 **Indice degli autori citati**

Esordio sul tema

La possanza del mito

Lo chiamiamo granello di sabbia.
Ma lui non chiama se stesso né granello né sabbia.
Fa a meno di un nome
generale, individuale,
permanente, temporaneo,
scorretto o corretto...

W. SZYMBORSKA, *Vista con granello di sabbia*
[incipit]

Mito e significato

Prima di affrontare un discorso è sempre opportuno porsi il problema di definirne l'oggetto. Il modo migliore per farlo è circoscrivere il campo attraverso una domanda precisa: che cos'è?

Comincerò allora chiedendomi che cosa sia un mito.

I coniugi Frankfort ne danno questa definizione: «Il mito è una forma di poesia che trascende la poesia in quanto proclama una verità, una forma di raziocinio che trascende la ragione, in quanto desidera produrre la verità stessa che proclama, e infine una forma d'azione, di comportamento rituale, che non si consuma nell'atto ma deve proclamare ed elaborare una forma poetica di verità»¹.

Il mito è essenzialmente un *linguaggio* ed è un linguaggio *performativo*², che si costituisce come pratica: una pratica che ha a che vedere con la verità e con la sua trasmissione in termini

1. H.–H.A. FRANKFORT, *Mito e realtà*, in H.–H.A. FRANKFORT, J.A. WILSON, T. JACOBSEN, W.A. IRWIN, *La filosofia prima dei Greci. Concezioni del mondo in Mesopotamia, nell'Antico Egitto e presso gli Ebrei* [1946], trad. it., Einaudi, Torino 1963, p. 21.

2. Cf. J.L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole* [1955], trad. it., Marietti, Casale Monferrato 1987.

allusivi, poetici. Perciò, se volessimo giungere a una definizione più stringente, potremmo richiamarci a Roland Barthes e dire semplicemente che «il mito è una parola»³.

Sembra una tautologia, ma non lo è. Si tratta piuttosto di una ridefinizione su basi certe di un vocabolo che ha perduto il suo significato, sulla scorta di un processo degenerativo di senso che vi ha attribuito più accezioni.

Barthes ci insegna dunque che, per ridare spessore alle cose, a volte bisogna partire dall'ovvio.

Etichettandolo come «parola», il mito si riappropria della sua natura e ritorna alle origini comunicative della sua percezione, al di là di quei valori didascalici e paradigmatici che, pur essendo fondanti della sua presa sul tessuto inconscio e del suo radicamento nell'immaginario comune, si sono aggiunti *a posteriori*.

Barthes, però, avverte subito che mito «non è qualsiasi parola: al linguaggio occorrono particolari condizioni per diventare mito». L'importante è stabilire che «il mito è un sistema di comunicazione, è un messaggio. [...] Ma il mito non si definisce dall'oggetto del suo messaggio, bensì dal modo in cui lo profere: ci sono limiti formali al mito, non ce ne sono di sostanziali»⁴. Secondo Barthes, tutto in fondo può costituirsi come mito, purché abbia certe caratteristiche. Quali?

Per rispondere si potrebbe sciorinare un discorso relativo allo stile, alla forma, come farebbe Barthes – procedendo, sulla base del metodo formalista, all'analisi del testo. Oppure, muovendosi in linea con la critica della ricezione, si potrebbe esplorarne il contesto.

Le due metodologie non si escludono a vicenda, anzi si combinano perfettamente, formando la pista ermeneutica più utile e saggia da battere.

È vero che il mito possiede le sue proprietà, ossia degli elementi intrinseci qualificativi della sua natura di mito, ma affinché tali elementi sussistano come valori e non come pure forme

3. R. BARTHES, *Miti d'oggi* [1957], trad. it., RCS, Milano 1994, p. 191.

4. *Ibidem*.

del linguaggio, essi devono estrinsecarsi, uscire dal testo, balzare agli occhi – o agire subliminalmente sui nostri recettori, permettendoci di percepirli come stimoli. In sostanza, non è possibile slegare il modo della rappresentazione da quello della percezione, perciò occorre indagare non soltanto la *natura* bensì la *sopravvivenza* dei miti, che in qualità di *enunciati*, di insiemi di segni, si manifestano in determinate *epistemi* storiche – così Michel Foucault chiama «l'insieme delle relazioni che, in una data epoca, si possono scoprire tra le scienze [ossia tra i saperi, le cognizioni, *ndA*] quando le si analizza a livello delle regolarità discorsive»⁵.

La stretta correlazione fra l'orizzonte materiale e la sovrastruttura concettuale, fa sì che idee particolari nascano o si ripropongano in particolari fasi o momenti epocali. E sforzarsi di capire come e perché alcuni concetti o modi della rappresentazione si impongano nel corso della storia, ha per obiettivo quello di ricostruire la storia stessa.

Però i miti non sono assimilabili *in toto* alle idee.

La prerogativa delle idee è la loro storicità. Ogni idea è legata a uno o più luoghi germinali e possiede virtualmente una data di nascita, conosce un percorso di sviluppo e all'occorrenza può incontrare una fine. Ma questo non vale per i miti, che sono *metastorici*, nel senso che attraversano la storia, e parallelamente *pre-storici*, in quanto la precedono. Non è possibile desumere l'origine né temporale né locativa di un mito, al massimo si può provare a circoscrivere la sua primiera area di diffusione. Ma non esistono frontiere capaci di contenere e frenare l'espansione di un mito, che si muove liberamente nello spazio, circola, si diluisce, si distribuisce, si scompone ed è in grado di rientrare in contesti diversi. E la sua *possanza* gli deriva proprio dal fatto di essere una *parola*, perché una parola, come insegna il decostruzionismo, è un microcosmo di significati che variano a seconda degli ambiti a cui si applicano.

5. M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* [1969], trad. it., Rizzoli, Milano 1999, p. 217.

Da questo punto di vista, la lingua greca aiuta a comprendere la complessità della questione, a livello idiomatico, grazie alle molteplici accezioni che attribuisce al termine *mýthos* – termine polisemico per eccellenza, che intorbidisce le acque del processo di significazione di una parola rendendolo simile a un pantano. Lo stesso Barthes, smorzando la sua definizione apodittica, si sente in dovere di precisare: «Mi si obietteranno mille altri sensi del termine *mito*»⁶.

In effetti *mýthos* non indica solo una «parola», bensì un «discorso», presupponendo sia l'unità del singolo lemma che una pluralità di enunciati. Viene impiegato nelle locuzioni col significato di «consiglio», di «proposito», e naturalmente sta per «fama» – donde l'aggettivo «mitico», che pur essendo tanto invalso, al punto da essere utilizzato a sproposito, possiede nondimeno una sua logica appercettiva. *Mýthos* significa «voce», «diceria», «sentenza», «motto», e ovviamente «racconto», che è il suo significato più comune. A ciò si aggiunga che Aristotele, nella *Poetica* (1450a 4, 1459a 18), si avvale del termine per definire l'«intreccio», che è una *componente* del racconto.

Insomma, nel labirinto della capacità di significazione di una parola, il suo ruolo si individua a partire da quella che Jacques Derrida chiama *différance*, alterando volutamente l'ortografia (ma non la pronuncia) del lessema *différence*⁷. Sicché, sebbene tenga a rimarcare che non si tratti «né di una parola né di un concetto», da una sua «analisi semantica facile e approssimativa» possiamo farla derivare dal latino *differre*, traducibile con «rimandare», ma anche con «diversificare». Quindi la *différance* di cui parla Derrida designa il principio del «non essere identico, dell'essere altro, discernibile» e l'effetto di uno scollamento cronologico tra il significante e il significato, che possono darsi in momenti alterni e non consequenziali.

E se al termine *mito* attribuiamo la medesima definizione di *différance*, ci accorgiamo che esso ha la peculiarità di adattarsi

6. BARTHES, p. 191n.

7. J. DERRIDA, *La différence* [1968], in *Margini della filosofia* [1972], trad. it., Einaudi, Torino 1997, pp. 34–35.

nel tempo e nello spazio – o meglio, per dirla sempre con Derrida, di «divenir–tempo dello spazio e divenir–spazio del tempo» –, trasformandosi quel tanto da non mutare il proprio volto, ma neppure da lasciarlo identico a com'era in origine. E giacché il mito è una parola che contiene una moltitudine di parole, le sue capacità di significazione crescono in maniera esponenziale.

Prospetto sul nostro tema

In questa sede ci occuperemo di un mito in particolare. Quello di Medea.

Ne ripercorreremo la fortuna dall'antichità ai nostri giorni, vedendo come sia stato interpretato e rappresentato in teatro, al cinema e in televisione. Ne valuteremo l'importanza storica e culturale, senza trascurare i risvolti antropologici della sua notorietà e le implicazioni politiche che un personaggio come il suo comporta.

Chiaramente, il nostro sarà un percorso *per exempla* che, partendo dalla tragedia di Euripide⁸, si volgerà all'analisi di un ridotto numero di casi, connessi a un campione di opere selezionate dall'epoca contemporanea – selezionate, è necessario sottolineare, entro una messe davvero iperbolica di lavori eterogenei per struttura, composizione e morale.

Bisogna infatti considerare che, con la sola eccezione dell'epoca medievale, la capacità del mito di Medea di risemantizzarsi non ha conosciuto battute d'arresto nel corso dei secoli e può addirittura fungere da *prognosticum* del passaggio «dall'albero al labirinto», intendendo con questa espressione di Umberto Eco le due grandi strategie performative in cui il sapere si è radicato nella storia occidentale: il dizionario, simboleggiato dall'albero, dove le conoscenze acquistano la loro collocazione

8. In corso d'opera farò riferimento alla traduzione di Maria Grazia Ciani, riportando tra parentesi il numero dei versi corrispondenti a ogni singola citazione. Per la traduzione si rimanda a M.G. CIANI (a cura di), *Medea. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 23–63.

secondo un principio gerarchico, e l'enciclopedia, raffigurata dal labirinto, che si sviluppa invece mediante una serie interminabile di sentieri⁹.

Allora possiamo asserire che, contro la visione gerarchica imperante nel Medioevo, Medea abbia brandito lo scettro di un universalismo enciclopedico, che ha permesso la diffusione capillare della sua fama tramite lo spiraglio aperto dalla *Renaissance*. E questa riproposizione del mito, come ha rilevato Albrecht Dihle, ha seguito tre direttrici fondamentali, che sono rispettivamente: eros, magia e barbarie¹⁰.

La tematica erotico-passionale, che nella tragedia euripidea ha una forma allusiva, diviene predominante nel clima della musica barocca e durante il romanticismo. Nel primo caso si possono segnalare, fra gli altri, i melodrammi di Marc-Antoine Charpentier del 1693 e di Joseph-François Salomon del 1713, per giungere alla celebre *Medea* di Luigi Cherubini del 1797; nel secondo, valga per tutti il lavoro di Giovanni Battista Niccolini, che dipinge Medea come una donna inquieta, travolta dalla *vague des passions*, ma abbastanza razionale da voler dominare i propri impulsi selvaggi, consapevole delle loro nefaste potenzialità.

Per quanto attiene al tema della magia, da Ovidio – autore di una *Medea* di cui sopravvivono pochi frammenti e di un componimento in metro elegiaco, la XII epistola delle *Heroides*, dedicato al medesimo argomento – esso rifluisce nel teatro di Seneca¹¹, giungendo da questo a influenzare la drammaturgia moderna. Nel periodo compreso tra la pace di Augusta (1555) a quella di Westfalia (1648) vedono la luce le tragedie di Jean de la Péruse, Francisco de Rojas Zorrilla e Pierre Corneille, impre-

9. U. ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007.

10. M. FUSILLO, *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, in «Prometeus», consultabile al sito <http://www.indafondazione.org>.

11. Sui rapporti tra Ovidio e Seneca nella trasmissione del mito di Medea, si veda A. MARTINA, *La "Medea" di Seneca e la XII delle "Heroides" di Ovidio*, in R. GAZICH (a cura di), *Il potere e il furore: giornate di studio sulla tragedia di Seneca*, Vita e pensiero, Milano 2000, pp. 3–30.

gnate di un gusto macabro o ammantate di una fascinazione stregonesca – l'opera di Rojas Zorrilla s'intitola, significativamente, *Los encantos de Medea*.

E veniamo all'aspetto della barbarie, cioè del conflitto interculturale. Emerso sulla scorta della Rivoluzione francese, si imporrà compiutamente nella *Medea* del 1821 di Franz Grillparzer, che dà risalto – sono parole di Claudio Magris – alla «terribile difficoltà o impossibilità di intendersi fra civiltà diverse», fornendo «un monito tragicamente attuale su come sia difficile, per uno straniero, cessare veramente di esserlo per gli altri»¹².

Questa chiave di lettura di tipo antropologico imperverserà nel Novecento, che è il secolo con il maggior numero di riscritture della tragedia, inaugurato dal dramma borghese di Léon Duplessis *La Moderne Médée*, datato 1901. Qui si comincia a delineare una caratterizzazione politica del personaggio che sarà palesata trent'anni dopo nell'*Asie* di Henri-René Lenormand, dove Medea assume i connotati di una principessa orientale. La vicenda risente forse dell'influsso della *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini ed è sicuramente debitrice dello spunto esotista offerto da Hans Henny Jahnn, che nel 1926 aveva proposto una Medea con la pelle nera, gettando un primo sguardo su quel Terzo mondo rappresentato più tardi da Pier Paolo Pasolini nei film di *Medea* (1970) e *Appunti per un'Orestide africana* (1970).

Il rapporto fra alterità, estraneità e minaccia domina invece le riscritture degli anni Quaranta, quando gli autori che rileggono la tragedia di Euripide useranno Medea per esprimere il loro spaesamento di fronte al «male di vivere» testimoniato dalle atrocità della guerra. Così, dalla *Medea* di Robinson Jeffers e da quella di Jean Anouilh, entrambe del 1946, traspare un cupo pessimismo, un senso di angoscia e di desolazione, che contaminerà anche il lungometraggio di Lars von Trier del 1988, a riprova del fatto che il personaggio di Euripide non smette di suscitare turbamento. Tuttavia, non mancano dei tentativi di umanizzare Medea e persino di scagionarla dalle sue colpe, co-

12. C. MAGRIS, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 75.

me vedremo a proposito della *Lunga notte di Medea* (1949) di Corrado Alvaro e del romanzo–inchiesta *Medea. Voci* (1996) di Christa Wolf.

Medea è insomma un'immagine che racchiude in se stessa un numero infinito di repliche del suo ritratto, come la visione offerta da certi stemmi araldici di un oggetto che al proprio interno ne contiene uno identico. Questo è il principio iconografico chiamato «*mise en abyme*» da André Gide e definito in pubblicità come «effetto Droste», dal nome di una marca di cacao olandese reclamizzata con un simile espediente, ed esemplifica efficacemente il concetto di metateatro o di metalinguaggio. Nel caso di Medea, l'effetto Droste si riscontra specialmente in televisione, che è appunto il *medium* più legato al sistema pubblicitario: ne riparleremo in merito allo sceneggiato *I figli di Medea* (1959) di Anton Giulio Majano.

Per adesso, limitiamoci a osservare che la fortuna del personaggio rende impossibile una sua trattazione sistematica. È il motivo principale per cui ad oggi, nonostante gli svariati tentativi storiografici indirizzati verso ogni campo, nessuno abbia ancora scritto una *Storia di Medea*. Ogni studio che le venga dedicato, compreso il presente, non può che essere un'opera aperta, senza pretese di esaustività e senza conclusioni.

È problematico persino discuterne, perché non è semplice stabilire da dove iniziare. Ma su una circostanza possiamo certamente essere d'accordo, e cioè che Medea deve la sua celebrità alla tragedia di Euripide. Pertanto, sarà bene partire da qui: da Euripide.

Medea, l'assassina

«La fine dell'umanità giungerà quando tutti saranno come me» ho dichiarato un giorno in un accesso che non spetta a me qualificare.

E.M. CIORAN, *Confessioni e anatemi*

1.1. Euripide, la stregoneria e l'infanticidio

Medea è un'assassina. Ci siamo proposti di partire dall'ovvio, ebbene teniamo fede al nostro proposito. Medea è un'assassina. Questo è ovvio. Chi lo dice? Euripide. Ed è un'assassina brutale, che uccide a sangue freddo e con premeditazione i figli avuti dal suo compagno, Giasone, per punirlo di averla abbandonata. Anche questo è ovvio, e a dirlo è sempre Euripide, che ci spiega come Giasone voglia ora sposare la giovane rampolla del re di Corinto, Glauce, e quindi la sua vecchia compagna debba sparire. Ci penserà il futuro suocero a sbarazzarsi di lei: Medea è presto bandita dalla città e le viene imposto, dall'oggi al domani, di fare fagotto e partire. Dovrà andarsene e non tornare mai più, lasciando per sempre i suoi bambini.

Medea non può sopportarlo e la sua vendetta sarà implacabile. Ucciderà i bambini per privare Giasone di una discendenza e troverà il modo di colpire la sua rivale in amore e il padre di lei, consegnandoli a una morte atroce grazie a un magico e ferale stratagemma. Infatti bisogna sapere che Medea non solo è tremendamente astuta – il suo nome deriva dal verbo *médomai*, che significa «escogitare» –, ma oltretutto è una strega, e pratica l'arte oscura degli incantesimi e dei sortilegi.

Ecco riassunta in parole povere la tragedia di Euripide¹.

Questa è appunto la *sua* Medea. Ma che ne è del personaggio del mito? Euripide vi rende giustizia o ne altera forse la fisionomia? È possibile che lo plasmi e lo distorca secondo i propri intenti, al punto da travisarne completamente la vicenda?

La domanda più corretta da porsi potrebbe essere la seguente: la Medea di Euripide è la *vera* Medea? O da qualche parte ne esiste un'altra, ugualmente vera, ma assai diversa da quella che lui ci propone?

In effetti esistono due tipologie di Medea: una Medea proto-euripidea, che chiameremo Ur-Medea, e una Medea post-euripidea, nata sulla scorta dell'omonima tragedia.

Questa è la Medea che tutti conosciamo e che ha avuto numerosissimi volti ed epigoni, tanto da diventare quasi un *cliché*, un'icona pubblicitaria talmente nota da presentarsi sempre in maniera identica pur nella diversità dei contesti: un *ready-made* al pari della *Gioconda coi baffi* di Marcel Duchamp, che col suo tocco irriverente si è appropriato di un'immagine di pubblico dominio, perfettamente riconoscibile, e così popolare da valere più come emblema che come opera d'arte.

La *Gioconda* ha smesso da tempo memorabile di essere un dipinto di Leonardo e si è totemizzata in un simbolo, la cui capacità di significazione prescinde dal suo autore e dalla sua prerogativa di semplice ritratto. Analogamente, la Medea di Euripide si è imposta come un archetipo in grado di risemantizzarsi di continuo, cioè di riproporre se stesso all'infinito, con la frequenza con cui una medesima carta da gioco apparirà nella medesima sera sui tavoli di un casinò. E le possibilità che essa appaia dieci, cento, mille volte, crescono in maniera proporzionale al desiderio dei giocatori di giocare. Tanto più spesso ci sarà qualcuno a chiamare «carta» e maggiori saranno le occasioni di vedere *quella* carta materializzarsi dal sabot. Di conseguenza, è sufficiente che una madre ammazzi suo figlio affinché si confaccia al *cliché* di Medea: basta un episodio di cronaca per riportare subito in auge la tragedia di Euripide.

1. Per un'analisi più approfondita della tragedia si rimanda all'Appendice.

La tragedia, appunto. Il mito è un'altra cosa.

Dal mito risulta che Medea, se è colpevole, lo è di altri delitti. È colpevole di aver tradito suo padre Eéta, re della Colchide, per amore di uno straniero venuto a rubare una reliquia, il Vello d'Oro, custodita e venerata nella sua terra. Da alcune versioni risulta persino che, per agevolare la fuga di Giasone, abbia sacrificato il fratellino Apsirto, facendolo a pezzi e disseminandone le membra in mare, così da costringere Eéta a rallentare l'inseguimento per fermarsi a raccogliere. Ma la vicenda è controversa e le fonti sono discordanti². Da altre versioni risulta che abbia causato la morte dello zio di Giasone, Pelia, che aveva usurpato il trono di suo padre, negandogli il diritto a regnare. Ma *non risulta* che abbia ucciso i suoi figli.

Perciò è opinione condivisa, tra i filologi, che sia stato Euripide a inventarsi la fama di Medea come infanticida. Ad accertarlo fu uno dei padri della filologia classica, Ulrich von Wilamowitz, che alla questione dedicò uno dei suoi studi³.

Da un'analisi delle fonti antecedenti a Euripide, infatti, niente lascia supporre che la nostra Ur-Medea nuoccia intenzionalmente alla vita dei propri figli. Ho specificato *intenzionalmente* perché l'unico dato condiviso dalle fonti riguarda la morte dei bambini a Corinto e l'istituzione di un culto in loro onore.

Il grammatico Parmenisco dice chiaramente che non è stata lei ad ucciderli e incolpa della loro morte gli abitanti della città.

2. Questa parte del mito viene tramandata dallo Pseudo-Apollodoro nella *Biblioteca* (1, 9, 24) e da Apollonio nelle *Argonautiche* (IV, 465ss.) ed è menzionata da Ovidio nei *Tristia* (3, 9, 6) – il tema dell'elegia ovidiana contiene l'*áiton* di Tomi, che deriverebbe da *tómos*, «pezzo», con allusione allo *sparagmós* di Apsirto avvenuto proprio in questo luogo. Ma le versioni non sono univoche. Alcune sostengono che Medea abbia ucciso Apsirto nel palazzo di Eéta. In tal caso, Apsirto sarebbe un neonato, che Medea smembra nella sua culla per pura crudeltà: così riporta anche Euripide (v. 1334). Le versioni che invece lo descrivono come un ragazzo, collocano il suo omicidio nei pressi dell'Istria. Apollonio, infine, ce lo presenta adulto e riferisce che ad ucciderlo è stato Giasone, che poi lo avrebbe sottoposto al rituale apotropaico del *maschalismós* – cioè all'amputazione di braccia e gambe, compiuta per impedire la vendetta del defunto sui vivi. «Subito Medea volse altrove lo sguardo e si coprì col velo, per non vedere la morte violenta del fratello. Giasone, come un macellaio che abbatte un grande toro dalle corna possenti, lo colpì». APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, trad. it., «I Meridiani» Mondadori, Milano 2007, pp. 253–255.

3. U. VON WILAMOWITZ, *Excurse zu Euripides Medea*, in «Hermes» 15, 1880.

In base al suo racconto, i Corinzi si sarebbero sollevati contro la donna per scacciarla – non tollerando di avere per regina una strega e per di più barbara – e nella confusione si sarebbero spinti ad assassinare i suoi figli, braccandoli fin dentro le mura del santuario di Era Acraia dove si erano rifugiati.

Questo luogo è importante ai fini di un'analisi archeologica del mito, in quantoché menzionato in altre fonti come luogo di culto dei bambini. La fonte più importante in merito è quella di Creofilo, risalente all'VIII secolo⁴. Stando a Creofilo, dopo avere ucciso Glauce facendole recapitare dai bambini dei doni avvelenati, Ur-Medea fu costretta a fuggire da Corinto e, non potendo portare i figli con sé, li abbandonò in un luogo dove il padre li avrebbe trovati e messi in salvo. Purtroppo furono i Corinzi a trovarli per primi e li uccisero senza pietà, facendo ricadere l'onta del crimine sulla madre.

La discrepanza con il racconto di Parmenisco è notevole, ma soltanto in relazione al ruolo politico di Ur-Medea che, mentre lì è una regina, qui è una cittadina qualunque.

Un altro mitografo, Pausania, riporta che i bambini siano stati lapidati dai Corinzi per aver recapitato alla principessa le venefiche offerte di Medea. A suffragio della tesi, cita l'esistenza di un monumento funebre che li commemorava e ricorda che presso la città zampillava una sorgente chiamata Glauce dal nome di colei che vi si gettò «per liberarsi dai tormenti che le avevano procurato i doni di Medea»⁵. Quindi Euripide si dimostra degno di fede parlando di un peplo e di un diadema che, manipolati con certe sostanze, avrebbero preso fuoco a contatto con la pelle della giovane.

Circa le abilità magiche di Ur-Medea concordano inoltre Eumelo e Pindaro⁶, che tramandano come la donna sia effettiva-

4. Sulla questione dell'identificazione della fonte v. B. GENTILI, F. PERUSINO (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia 2000, p. 38.

5. K. KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia* [1962], trad. it., Il Saggiatore, Milano 2001, p. 492. Una fonte simile è documentata oltretutto dallo Pseudo-Apollodoro (1, 9, 28) e da Eliano (5, 21).

6. Pindaro ne parla allo scolio 74 g della *XIII Olimpica*. Cf. P. GIANNINI, *Medea nell'epica enella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, in GENTILI, p. 21.

mente responsabile della morte dei figli, ma li abbia uccisi incidentalmente, durante un rituale di immortalizzazione.

Secondo Angelo Brelich, questo particolare non avrebbe importanza: «Che Medea uccida oppure non riesca a rendere immortali i propri figli non fa differenza, fatto sta che i ragazzi muoiono per colpa sua» sostiene lo storico delle religioni⁷.

Ma una bella differenza la fa eccome, visto e considerato che è Euripide a individuare Medea come un'assassina e a rendere il suo nome antonomastico delle donne che uccidono i propri figli. In altre parole, siccome l'assassinio *in sé* è un atto gravissimo, sconvolgente – che ha una valenza cosmica, perché spezza l'equilibrio della coesistenza intersoggettiva –, e lo è viepiù *questo* assassinio, *di per sé*, nel modo in cui ci viene illustrato – l'assassinio di due bambini da parte della loro madre, cioè di colei che dovrebbe curarli e proteggerli da ogni insidia –, esso non può che diventare il *principium individuationis* del personaggio.

D'altronde, da un punto di vista sociale, ognuno è ciò che fa. L'essenza politica di un individuo, il suo "essere cittadino", non è *ens* ma *agens*, ossia corrisponde al ruolo che occupa nella *pólis* come produttore di qualcosa. E l'assassino non sfugge a questa regola: egli è un assassino in quanto commette un omicidio. E nel farlo innesca un complesso meccanismo di produzione che genera altrettante figure sociali, funzionali alla sua e aventi il compito di trattarla su un piano teorico, psichiatrico e giuridico, e di combatterla a livello inquisitivo.

Come rileva Karl Marx nelle *Teorie sul plusvalore*: «Il delinquente non produce soltanto delitti, ma anche il diritto criminale, e con ciò produce anche il professore che tiene lezioni di diritto criminale e inoltre l'inevitabile manuale con cui questo stesso professore getta i suoi discorsi come "merce" sul mercato generale... Il delinquente produce inoltre tutta la polizia, la giustizia criminale, gli sbirri, i giudici, i boia, i giurati ecc. [...]; produce un'impressione sia morale, sia tragica a seconda dei

7. A. BRELICH, *I figli di Medea*, in «Studi e materiali di storia delle religioni», n. 30, 1959, p. 242.

casi, e rende così un “servizio” al moto dei sentimenti morali ed estetici del pubblico»⁸.

1.2. La bontà dell’assassino

Con *Medea*, Euripide ha prodotto la figura della madre assassina, creando una nuova tipologia sociale. E lo ha fatto, io ritengo, in polemica con Socrate e con il suo umanesimo radicale, anticipando profeticamente le circostanze della sua stessa morte – che Euripide non vide, se accettiamo la cronologia che pone quella del tragediografo tra il 407 e il 406 e quella del filosofo nel marzo del 399.

Per spiegarmi meglio proverò ad appellarmi a un altro grande filosofo del nostro tempo, Manlio Sgalambro, che nel suo libro *Del delitto* riflette sulla volontà di Socrate di non sottrarsi all’ingiusta pena che gli fu comminata, rifiutando di fuggire. «Socrate volle morire», scrive Sgalambro, reiterando un assunto di Nietzsche, e ciononostante «Socrate fu assassinato». Ovvero, «egli volle morire, [...] ma delegò a un “benefattore” (*eyergetikós*) – egli definì così l’assassino – questo compito». E per esplicitare il concetto cita un passo del *Fedone* (62 a), dove Socrate dichiara: «Talvolta e per alcuni è meglio morire che vivere, e forse ti sembrerà sorprendente che anche per quelli, per i quali è appunto meglio morire, non sia cosa santa procurarsi da sé questo bene, ma occorra aspettare un altro benefattore».

Con queste parole, Socrate non solo «ha introdotto nella filosofia la figura dell’assassino», ma in qualche modo l’ha legittimata – facendola apparire persino necessaria – e ha proposto di considerare un assassinio, almeno in taluni casi, come una sorta di suicidio assistito, come il compimento di «ciò che il suicida ha lasciato incompiuto»⁹.

8. K. MARX, *Teorie sul plusvalore* [1862–1863], trad. it., Editori Riuniti, Roma 1961, vol. I, pp. 582–583.

9. M. SGALAMBRO, *Del delitto*, Adelphi, Milano 2009, p. 34