

Melinda Palombi

Oscura Medea

ABSTRACT: The symbolism of light and darkness has accompanied the Medea myth since its origins and becomes structuring in some of its versions, as for example in Pasolini's film. This article proposes a reading of the story of Medea in terms of her choice, explicit in Corrado Alvaro's work, to renounce all forms of power by a movement of withdrawal towards the darkness, which is not the darkness of the forces of evil evoked by certain authors, such as Seneca or Corneille, but on the contrary a form of non-violence.

Keywords: Medea, Alvaro, darkness, insubordination, non-violence.

O riporteremo tutte le arti ad un atteggiamento e una necessità centrali, trovando un'analogia tra un gesto fatto nella pittura o nel teatro, e un gesto fatto dalla lava nel disastro di un vulcano, o dobbiamo smettere di dipingere, di schiamazzare, di scrivere e di fare qualsiasi cosa.

Antonin Artaud.

E la ragione, facendo naturalmente amici dell'utile proprio e togliendo le illusioni che ci legano gli uni agli altri, scioglie assolutamente la società, e inferocisce le persone.

Giacomo Leopardi.

La storia di Medea racconta ciò che succede quando gli esseri umani sono spinti al loro limite. È la deflagrazione che sorprende solo chi si aspetta sempre la solita sottomissione, o rassegnazione. A chi incolpa Medea si può rispondere che le catastrofi sono sempre collettive.

La *Medea* di Pasolini (1969) inizia – e si conclude – sul sole che si alza. Nel lungo piano iniziale del film, lo schermo è diviso a metà dalla linea di orizzonte, affermando così sin dall'inizio la crucialità, in questo mito, della luce, ma anche della polarizzazione di ogni suo elemento. Qualche minuto più avanti tornerà, ormai verticalizzata, l'immagine della bipartizione, impressa sul corpo di un giovane, vittima sacrificale di cui una metà del corpo – solare – è stata dipinta di giallo, mentre l'altra – di violenza e di morte – è tinta di rosso sangue. La luce si manifesterà ritmicamente in momenti

cardinali del film di Pasolini, non come elemento isolato bensì sempre come luce sui corpi – la luce dell'alba sul corpo di Giasone assopito, dopo la prima notte con Medea; la luce solare, di nuovo, sul suo corpo dormiente, dopo l'ultimo abbraccio con Medea; la luce della luna, sul volto di Medea; la luce, infine, del sole che si alza, sui corpi dei figli uccisi, come immersi nel sonno.

Non solo in Pasolini ma nel loro complesso, attraverso i secoli, la storia degli Argonauti e la *quête* del vello d'oro raffigurano rapporti cosmici, che Mallarmé, nella sua traduzione-riscrittura di Cox, *Gli dei antichi* (1880), spiega ricordando che:

si diceva che il sole, che si chiama Helios Hyperion (“colui che sale al di sopra”), scendesse, la sera, in una coppa o in un vaso d'oro, che lo portava nel corso del fiume Oceano, nella dimora nera della Notte: vi ritrovava sua madre, sua moglie e i suoi figli, ed è da tale coppa che si innalzava ancora al mattino. [...] Poiché la partenza del sole lasciava gli uomini nella pena e nel timore, l'idea di una ricerca di quell'Amico perduto si presentò da sé al loro pensiero primitivo; si suppose quindi che tutte le cose che l'astro avesse vezzeggiato col suo calore, durante il giorno, lo cercassero, riuscendo finalmente a trovarlo e a riportarlo (Mallarmé, 1952, p. 229, trad. mia).

In questa prospettiva, occorre vedere nel vello “l'abito d'oro (o i raggi) del sole, il quale riappare nel vestito dato da Helios a Medea: quei raggi possono sia scaldare che bruciare coloro che vengono a contatto con loro [...]” (p. 230). Si spiegano così, peraltro, i “poteri dispensatori di vita che possiede Medea”, in quanto “lo stesso sole che causa una siccità mortale richiama anche le cose alla vita dopo l'assopimento della notte e il lungo sonno dell'inverno. Così, Medea, come Tantalos e Licaone, è capace di uccidere; e, come Asclepio e Eracle, di restituire alla vita i morti” (p. 231).

Pasolini, pertanto, come prima di lui Alvaro nella sua *Lunga notte di Medea*¹, tiene a ricollocare il mito e le sue dinamiche nel loro contesto cosmico²: la storia di Medea esplora sin dalle origini le *nuances* della notte, le variazioni della luce e dell'oscurità, pur essendo, al contempo, uno straordinario punto di concentrazione di altre polarità. Arcaica in un mondo moderno, barbara confrontata alla civiltà greca, nomade in un mondo fatto di regni, Medea disturba. Il mito è un campo di forze poste in lotta fra di loro, e in tale contesto la potenza di Medea – la sua capacità di rovesciare i rapporti e le situazioni – risiede precisamente nel suo essere non solo una di quelle forze motrici bensì

¹ *Lunga notte di Medea* costituisce l'ultimo lavoro teatrale di Alvaro, tragedia in due tempi, pubblicata sul “Sipario” nel 1949 e rappresentata lo stesso anno, a Milano, al Teatro Nuovo dalla compagnia di Tatiana Pavlova (Balduino, 1965).

² L'insieme del testo di Alvaro è cadenzato dagli interventi intempestivi del personaggio del “guardiano di notte”, apparentemente sconnessi dagli avvenimenti in corso, che descrivono la posizione degli astri nel cielo notturno, inscrivendo così lo svolgersi della storia non solo nella temporalità, ma anche nella spazialità dei movimenti cosmici: “La costellazione di Ercole è spuntata sul cielo di Micene” (Alvaro, 1999, p. 199); “Tramontata è la luna e le Pleiadi! È mezza la notte!” (p. 208), ecc.

anche, essa stessa, campo di forze in opposizione: ovvero, Medea è in grado di rovesciare i mondi proprio perché in lei si giocano innumerevoli conflitti³. Molteplici sono le ambivalenze di Medea, a cominciare dalla questione della luce, poiché se la storia degli Argonauti è fatta di luce ed oscurità, lo è anche Medea. Nipote del Sole con il quale dialoga, è tuttavia “amica” della notte (Alvaro, 1999, p. 214) ed incarna, come mostra più di tutti Alvaro, un personaggio lunare. L’oscurità stessa di Medea è ambigua, mentre Giasone, invece, è a tutti gli effetti un personaggio solare: bello come il sole, eroe tra i più illustri, la sua solarità è evidente nel film di Pasolini, ad esempio nel momento in cui Medea gli consegna il vello d’oro. Lui appare allora, sorridente e magnetico agli occhi di lei, con i raggi del sole che splendono alle sue spalle.

La scelta di Alvaro e Pasolini di inscrivere Medea nel gioco delle forze cosmiche la discolpa da ogni intenzionalità malefica, ed è fedele al modello di Euripide, in cui non vi era condanna del personaggio: sono deformazioni, interpretazioni, le Medee oscure nel senso di malvagie di Seneca e di Corneille, di cui Alvaro conserva solo l’idea della potenza sterminata della maga⁴.

Jean Anouilh, con la sua *pièce* del 1946⁵, è uno degli autori che esplicitano con maggior evidenza la lotta interna al personaggio stesso di Medea, che si rivela così a Giasone:

Quando soffrirai, dopo, e fino al giorno della tua morte, pensa che c’è stata una ragazzina Medea esigente e pura, un tempo. Una piccola Medea tenera e imbavagliata in fondo all’altra. Pensa che avrà lottato da sola, sconosciuta, senza una mano tesa e che era lei, la tua vera moglie! [...] Voglio, voglio, in questo attimo ancora, così forte come quando ero piccola, che tutto sia luce e bontà! Ma Medea innocente è stata scelta per essere la preda e il luogo della lotta... (Anouilh, 1997, p. 85, trad. mia).

³ È il motivo per cui Medea appare come una delle figure più frequentemente presenti nell’*Atlante* di Warburg, nella misura in cui egli si era dato per obiettivo di comporre un “inventario delle prefigurazioni antiche” (Warburg, 2012, p. 54, trad. mia) con particolare attenzione alle forme di “inversione energetica” (p. 41). Egli individua tale meccanismo di “inversione energetica” ad esempio nella trasformazione di Medea da madre affettuosa ad assassina dei propri figli. Ci sarebbe tanto da dire sui nessi tra gli obiettivi dichiarati dell’*Atlante* e la figura di Medea, in quanto Warburg intendeva studiare precisamente i campi di forze che egli scorgeva in ogni immagine, e l’espressione, nel “linguaggio figurativo del gesto”, delle “emozioni umane in tutta l’estensione della loro polarità tragica” (p. 59). Possiamo ricordare, peraltro, l’importanza attribuita nell’*Atlante* alla questione dell’influenza della “*Sphaera barbarica*”, ed anche a quella del “*Gestus heroicus*”. Infatti, Giasone costituisce anche lui una delle figure più ricorrenti nelle varie tavole definite da Warburg.

⁴ Non vi è cattiveria in Medea, vi è crudeltà nel senso in cui la intende Artaud nella definizione del suo “teatro della crudeltà”, dove scrive che gli “sembra che la creazione e la vita stessa si definiscano solo tramite una specie di rigore, dunque di crudeltà di fondo che conduce le cose alla loro fine ineluttabile qualunque ne sia il prezzo” (Artaud, 1964, p. 156, trad. mia). La crudeltà, creazione e distruzione, è in Medea perché è nelle cose. Spiega ancora Artaud: “sul piano della rappresentazione, non si tratta di quella crudeltà che possiamo esercitare gli uni contro gli altri facendoci vicendevolmente a pezzi i corpi, segnando le nostre anatomie personali [...] bensì di quella ben più terribile e necessaria che le cose possono esercitare contro di noi” (p. 121).

⁵ La tragedia *Médée* è pubblicata da Jean Anouilh nel 1946 nel volume *Nouvelles pièces noires*. Sarà rappresentata per la prima volta al teatro Kammerspiele di Amburgo il 2 novembre 1948.

Se il cosmo è composto di corpi celesti, allo stesso modo il mito di Medea, prima ancora di essere il teatro dei sentimenti e dei furori, è fatto di corpi, di attrazioni di corpi, di forze esercitate sui corpi e dai corpi. Giasone è il sole dal quale Medea è irresistibilmente attratta sin dal momento in cui percepisce la sua luce, più ancora quando le è dato di sentire il suo calore. Medea, senza nemmeno formulare pensieri – ovvero, in un modo puramente fisico –, dagli altri corpi, che fino a quel momento costituivano il suo mondo, si allontana (padre, madre, idoli), anzi, se ne disfa (fratello), li distrugge. Il primo attaccamento di Medea è un attaccamento ai corpi, non alla terra, non ai beni, non alle idee. Ecco perché, pur uccidendoli, rifiuta di abbandonare i corpi dei bambini. La soluzione ideale, dal suo punto di vista, materno, è formulata in Alvaro: vorrebbe avere la possibilità di farli tornare in sé – “Se potessi farli ringoiare nell’utero materno, questo sarebbe il solo rimedio” (Alvaro, 1999, p. 248). Ovvero, non condurli alla morte, alla fine dell’esistenza, ma all’origine. Probabilmente per Medea uccidere i figli non significa sopprimerli al mondo, come mostra con evidenza Pasolini, insistendo all’inizio del film sui rituali sacrificali in cui esseri umani sono uccisi per poi essere ridati alla terra, e alla gente, allo scopo di fertilizzare, fortificare, dare nuova vita. È un ritorno al grembo della natura, un grembo non solo creatore bensì anche distruttore, quello che Leopardi identifica per esempio nel Vesuvio, “utero tonante”, “inesausto grembo”, nella *Ginestra*⁶. Ed infatti Creonte, in Alvaro, definisce così Medea: “Io so che tu stai nella mia terra come un vulcano che può inghiottirla” (Alvaro, 1999, p. 219).

Medea ha pertanto, spontaneamente, organizzato la propria vita intorno a Giasone; a partire dal loro incontro ogni sua azione è stata determinata dall’esistenza di Giasone e dallo scopo di stare con lui: Giasone è diventato il centro della vita di Medea. Non è un caso se la Medea di Pasolini asserisce precisamente la necessità impellente di un centro, non capendo le scelte degli Argonauti della modernità, che stabiliscono accampamenti, costruiscono città senza tener conto del resto del mondo, cioè dove fa comodo a loro, secondo logiche autocentrate. Medea ricorda invece la cosmicità di ogni cosa, anche degli accampamenti, e la necessità di un punto di riferimento: ci vuole “un albero, un palo, un centro” (Pasolini, 1969). Ma la necessità del centro non significa per Medea la costruzione di un ordine immobile, è l’esatto contrario: se per gli Argonauti il centro del mondo, immutabile, è la Grecia, Medea afferma invece la molteplicità dei centri possibili. Quale sarebbe il

⁶ Non sono poche le analogie tra la figura di Medea e l’idea leopardiana di una Natura che “Madre è di parto e di voler matrigna” (*La Ginestra*, v. 125), una vicinanza che Alvaro stesso sembra suggerire con la scelta, nella sua *Lunga notte di Medea*, di parole che definiscono un quadro notturno consono alla poesia lunare di Leopardi, come per esempio “Tutto è pace” (Alvaro, 1999, p. 193). Tornando ai versi della *Ginestra*: “E la possanza/Qui con giusta misura/Anco estimare potrà dell’uman seme,/Cui la dura nutrice, ov’ei men teme,/Con lieve moto in un momento annulla/In parte, e può con moti/Poco men lievi ancor subitamente/Annichilare in tutto” (vv. 41-48). Leopardi evoca Medea a proposito delle arti magiche nel *Discorso sugli errori popolari degli antichi*, citando principalmente Seneca e Ovidio (cap. IV, *Della magia*).

senso della sua partenza dalla Colchide, se non quello del rifiuto dell'obbligo di rimanere ancorata ad un centro familiare originario o ad una terra? Medea rivendica la libertà di scegliere il proprio centro, cancella i centri preassegnati, imposti.

Pur essendo magneticamente attratta da Giasone e dal sole, Medea ama l'oscurità. Più di tutte, la Medea di Alvaro desidera l'oscurità, lo ripete senza sosta. Eppure non si tratta dell'oscurità che le è stata associata sin da Seneca – assente in Euripide –, ovvero quella terrificante e malefica del “cieco caos” e degli “antri dell'orrenda Morte”, delle “divinità dell'oltretomba” (Seneca, 1999, p. 86), del “caos della notte eterna” e delle “ombre empie” (p. 67), ricordata anche da Corneille, che la immagina invocatrice di truppe esperte in “nere barbarie/Figlie dell'Acheronte, pesti, larve, Furie” e sue “fiere sorelle” (Corneille, 2014, p. 16, trad. mia). Mentre le versioni di Seneca e Corneille giudicano il personaggio di Medea – “Ve la do cattiva così com'è [...] il crimine sul suo carro di trionfo” (p. 5) –, ingabbiandolo, predefinendolo (in opposizione totale rispetto alla sua ambigua natura originaria), in Euripide Medea si mostra oscillante, esitante – umana –, e la lotta tra luce ed oscurità, tra Giasone e Medea, non si traduce nella vittoria terrificante di lei su di lui. Consiste anzi in un sottile gioco di equilibri, in cui nessun principio distrugge totalmente l'altro, com'è potuto apparire invece in Corneille, che conclude la *pièce* con il suicidio di Giasone. La Medea di Euripide distrugge invece tante cose, ma non Giasone, e lo seguiranno su questa via Alvaro e Pavese, ad esempio, per i quali Giasone c'è sempre, pur se diventa un altro Giasone, in un mondo totalmente sconvolto.

La Medea di Alvaro aspira all'oscurità nel senso che vorrebbe non lottare più. O meglio, la sua lotta consiste appunto in una rinuncia alla lotta, in un contropiede rispetto al desiderio comune – condiviso anche da Giasone – di fama e di potere. Amica della luna e vagabonda come lei, cerca l'oscurità, ben conscia di recare disturbo nella città in cui vive. Immagina di nascondere il figlio tra le schiave di Corinto, pur di proteggerlo dalla violenza ancora indefinibile che presente – quella che cresce in lui, negli altri, ma anche in lei: “Non c'è niente di peggio di un maschio che entra nella violenza di ogni cosa violenta. Rompono tutto. Distruggono tutto. Niente si salva” (Alvaro, 1999, p. 196). Alvaro introduce sin dal principio della *pièce* la minaccia della violenza sotto le sembianze di una leonessa – ricordo della fine della versione di Euripide, dove Giasone definiva così la madre infanticida –, cosicché diventa evidente quanto Medea si sforzi di evitare, ad ogni costo, il suo stesso divenire violenta, percependo la leonessa come una minaccia esterna a sé: ha paura, Medea, e lo dirà lei stessa a Creonte, il quale si vanta imprudentemente di non aver paura. È il motivo per cui lei esplora ogni soluzione pur di evitare la violenza verso la quale il potere la spinge in mille modi, e che le visioni della leonessa preannunciano. Medea sceglie l'ombra non tanto per

proteggersi dal mondo, quanto per proteggere gli altri dalla propria forza. Vuole essere dimenticata dai “potenti”: “Dimenticando la gloria, noi siamo stati felici. [...] E che mai più gli occhi dei potenti si posino sulla nostra umile porta” (p. 104).

La fama delle sue “arti potentissime” precede Medea (p. 211); è più vero ancora nel testo di Alvaro, in cui il personaggio riflette i connotati delle Medee precedenti, e in particolare, per quanto riguarda la sua forza, alcune qualità eccezionali descritte in Seneca e nelle *Metamorfosi* di Ovidio, dove Medea è colei che può richiamare le acque ed i venti, strappare foreste e far tremare montagne, invocare e spostare gli astri (Ovidio, 1979, VII). Il Creonte di Alvaro ricorda infatti sia le “potenze infernali” e i “messaggeri notturni” pensati da Seneca (Alvaro, 1999, p. 217) che la capacità di attrarre a sé la luna, evocata da Ovidio (p. 213). Già in Euripide, la collera di Medea, descritta dal Coro, prendeva inizio e si manifestava nello sconvolgimento dell’ordine, naturale e umano: “Le acque dei sacri fiumi/risalgono alle sorgenti,/stavolta è la giustizia, sconvolto ogni valore” (Euripide, 1999, p. 35). Il potere di Medea è straordinario, sconfinato, può cambiare e perfino invertire gli ordini del mondo. Eppure la maga possiede una qualità più sorprendente ancora: non fa uso di quel potere immenso.

È quindi colei che sa e che può – “So, posso, faccio” (Alvaro, 1999, p. 206) – ma che, oltre a sfuggire costantemente al potere degli altri, tenta di sfuggire anche al proprio potere. Tale rinuncia si manifesta in molteplici modi: “regale sottoproletaria” (Pasolini, 1993, p. 1918), come la definisce Pasolini nelle sue poesie composte durante il film, *Medea*, in un medesimo gesto, manda all’aria la sovranità del padre nonché la propria. Rinnega anche, così facendo, la propria classe; anzi, la Medea di Alvaro è la negazione di ogni classe, e vorrebbe perfino far crescere suo figlio tra le schiave. Figlia di re, vive senza possedere nulla, senza una terra sua, senza onori né privilegi. Da grande sacerdotessa viene declassata, per sua volontà, allo statuto di “fattucchiera” (Alvaro, 1999, p. 214), abbandonando il proprio tempio. A Giasone la cui “voluttà” consiste nel “regnare, comandare, [...] possedere” (pp. 232-233), Medea oppone che “chi lotta non può sedersi su un trono” (p. 234), e alla rassegnazione di lui, “costretto a piegarsi alla miserabile politica”, lei risponde che questa “è una sconfitta più grande della fuga”.

L’aspirazione di Medea all’oscurità in quanto rinuncia alla gloria ed al comando appare in Alvaro come il contrasto fondamentale che porta alla frantumazione della coppia Medea-Giasone. Mentre lei gli propone di fuggire insieme, sia “pure per morire insieme”, Giasone non si meraviglia dell’ipotesi della morte, bensì di quella di poter scomparire, “fuggendo oscuramente”: “sparire oscuramente? Come due vagabondi?”. Se Medea si accontentava di “una casuccia isolata ai margini

di Corinto” (p. 232), Giasone, lui, inorridisce all’idea della povertà⁷. Ovvero, l’essere “vagabonda” della Medea di Alvaro – aggettivo ricorrente nel testo – non appare soltanto come una condizione che le viene imposta dai poteri con cui si confronta e che la costringono all’esilio: è una scelta, politica, che consiste nell’evitare alcune forze, scostandosi, scivolando via. Dissolvendosi, se necessario, dal luogo in cui si trova per ritrovarsi altrove, in una configurazione diversa, forse più vivibile.

Eppure Medea non è assolutamente una figura della rinuncia in quanto sottomissione o concessione. Anzi, ciò che la definisce, prima ancora del suo scivolare via, è precisamente il rifiuto costante di obbedire: “Se ti fossi piegata al volere dei più forti”, le dice Giasone in Euripide, “potevi rimanere qui” (Euripide, 1999, p. 36). Ecco perché Alvaro vede anche in lei una *rifugiata*⁸, cioè qualcuno che, certo, ha dovuto subire condizioni di vita difficili nella sua terra di origine, ma che, soprattutto, ha avuto la forza di non accettare tali condizioni, e di cercare asilo altrove⁹. Medea trova sempre il coraggio di abbandonare i luoghi a lei non congeniali o ostili. Da “zingara” (Alvaro, 1999, p. 235), non è assegnabile ad un territorio circoscritto: è vagabonda in quanto sempre pronta a liberarsi dai luoghi, e questa qualità è ancora più evidente nella *piève* di Anouilh, dove vive in una roulotte, diventando a tutti gli effetti la rappresentante dei popoli migranti¹⁰, nonché di tutti quelli che scelgono di non dipendere da una terra o da una nazione. Medea è quindi straniera per essenza. Sarà sempre, ovunque andrà, estranea a ciò che la circonda. Infatti il Creonte di Alvaro la interpella in questi termini, “Straniera!” (Alvaro, 1999, p. 211), allorché penetra in quella che dovrebbe essere la casa di lei, e così la chiamerà più volte: Medea, per i potenti, insieme a tante persone migranti, non ha nemmeno un nome.

Pertanto, questo suo rifiuto della dipendenza da una terra assegnata è anche rinuncia al possesso: di un’identità razziale definitiva, di una lingua unica – torneremo su questo punto –, di un popolo che sia suo. Non è un caso se il popolo, in Alvaro, è nemico di Medea. Lo è non solo per la terribile fama di lei, per i suoi crimini o per le sue conoscenze da maga o donna sapiente, ma anche, e forse soprattutto, perché lei non è schiava del possesso né dei beni. Nella sua roulotte, o casetta, a seconda degli autori, Medea è comunque relegata ai margini della città, ma questa esclusione è anche la sua forza: marginalità significa inafferrabilità, e quindi pericolosità. Il discorso di Creonte

⁷ Così come in Euripide (Euripide, 1999, p. 39).

⁸ “Medea: Noi qui siamo rifugiati. Vogliamo trascorrere oscuri quanto ci rimane della vita” (Alvaro, 1999, p. 204).

⁹ Alvaro dichiara infatti: “Ho visto in Medea l’antenata di tante donne su cui, nei secoli, nella vita e nell’arte, si sono abbattute le persecuzioni razziali. La mia Medea non uccide i figli per distruggere in essi il seme di Giasone, ma per salvarli dalla degradazione, dalla miseria, dai pericoli della strada” (Balduino, 1965, p. 91).

¹⁰ E forse perfino dei popoli colonizzati, e di quelli del “Terzo Mondo”, come suggerisce Christophe Mileschi a proposito del film di Pasolini (Mileschi, 2016, p. 256-257).

mentre la sta cacciando da Corinto evoca proprio questo terrore dell'altro che, nella logica del potere, giustifica non soltanto l'esclusione, ma l'eliminazione del diverso da sé:

Ho tenuto io stesso a portarti il decreto, che non è soltanto mio, ma del popolo. Il popolo mormora sul tuo conto. Teme che la tua presenza possa suscitare qualche catastrofe. [...] La gente teme. Il mondo sta diventando troppo grande. [...] E ora il popolo vuole vivere in pace, col suo lavoro, tra le mura domestiche e il muricciolo del suo campo. [...] E più si aprono le vie del mondo, più la gente si chiude. Più grande la terra, più limitata la gente (Alvaro, 1999, p. 213).

Va eliminata, Medea, in nome dell'ordine, della civiltà, della legge. Non può lei essere sposa di Giasone, vi è un ordine superiore – usanze, relazioni, tutta una società – che vuole la sparizione di Medea e che organizza questa sparizione alle sue spalle: un bel giorno, Giasone esce di casa come suo sposo, per farvi ritorno, qualche ora più tardi, come il promesso di un'altra: “Giasone è rientrato nel nostro ordine”, dice Creonte, “È un greco. Torna alla sua patria e nella sua famiglia umana” (p. 217). C'è un ordine che ha preso forma e che ha espulso Medea quale elemento estraneo alle proprie logiche, quale essere eliminabile. La macchina dell'espulsione non conosce eccezioni, non si adatta a nessuna circostanza, non prevede l'evoluzione possibile degli esseri umani, la loro possibilità di diventare: Medea viene fatta fuori da un gruppo di persone dalla sensibilità algoritmica. Non è colpa loro: è la legge. È stato emesso il “decreto”. Nessuna interferenza, nessuna umanità – barbara umanità – potrebbe provocare l'incepparsi della macchina. Lo scopre anche Medea, tentando di difendersi o di trovare, con il suo tribunale, una lingua comune. Nessuno scambio è possibile, solo l'inganno e la distruzione si aprono come possibilità a lei.

In Alvaro non è colpevole Medea: ribaltando tutta una tradizione che la descrive in preda al furore e alla follia, nemica della ragione e, nella migliore delle ipotesi, vittima delle sue stesse passioni, Alvaro attribuisce invece queste stesse qualità, furore e follia, al popolo di Corinto, suggerendo forse che il potere – Creonte – non può nulla senza un popolo che si sottometta: “La gente era inferocita, e cercava su chi sfogare la sua violenza. [...] neppure quella brava donna si sente di affrontare con noi la folla che pareva impazzita, e certo era istigata alla ferocia” (p. 248). La Medea di Alvaro, infatti, uccide i figli, ma ribatte a Creonte: “per salvarli dal tuo popolo” (p. 250). Nel frattempo, però, pur evitando nei loro confronti ogni atto di violenza, è riuscita a provocare il decadimento delle figure del potere, il loro *afflosciarsi*, dalla “maestà” al “niente”. Giasone, innanzitutto, “credendo di superare il suo dolore esaltandolo” (p. 250), tenta di aggrapparsi ai

principi che lo hanno fino ad allora guidato, ovvero alla gloria, all'autorità, alla regalità, prima di accasciarsi – non solo fisicamente – e di diventare, di colpo, un altro Giasone¹¹:

Pianga Corinto! Pianga tutto il regno! Che i figli di Giasone abbiano solenni funerali. Che i miei sudditi leali dimostrino il loro dolore. Onori regali ai miei figli! Piangano tutti i miei figli! Siano ricordati da tutti, i miei figli! Che sia un trionfo. (*Ha pronunciato queste parole con tutta la sua foga e maestà, quasi declamando gloriosamente. Ma d'improvviso si affloscia. Cade, scoppia in un pianto quasi puerile*) (p. 250).

Allo stesso modo, Creonte appare “come scaduto da ogni maestà, dimesso e afflitto”; ad impazzire non è più Medea ma lui, che parla “con voce affranta, poi a mano a mano delirante” (p. 251). La caduta stessa di Creusa, dalla “torre più alta”, raffigura il crollo del potere che Medea provoca nel suo stesso sottrarsi, poiché la Medea di Alvaro rinuncia ad usare le arti magiche per uccidere la sua rivale. Mentre Pasolini, tra il vero e il sognato, conserva le due versioni della morte di Creusa, Alvaro non l'immagina uccisa e bruciata dal velo offerto da Medea, ma insiste sulla sua caduta¹²: “precipitò cadendo e non fu più niente sulla terra” (p. 251).

In questa dinamica gioca un ruolo importante la questione della lingua. Medea, benché barbara, fa lo sforzo di comunicare con Creonte e Giasone, di misurarsi con il loro linguaggio, che è pura espressione del loro modo di pensare. Medea e Giasone non parlano la stessa lingua perché non pensano gli stessi concetti, ed è evidente sin da Euripide. L'abisso che li separa si manifesta in tutta la sua immensità incolmabile proprio quando Medea decide di non avere più un vero dialogo con Giasone, e di ingannarlo. Adotta allora il linguaggio di Giasone; riprende, nel proprio discorso, le idee di Giasone, quelli che sono i suoi valori: si tratta di prendere “sagge decisioni”, di non mettersi “contro i sovrani” né “contro [il] marito”, di fare quello che “è più utile”, mentre lei, prima, *ragionava* male; occorre prendere “la giusta decisione”, e riconoscere la propria “stupidità”, il proprio “inutile furore”. E diventa così flagrante l'incomunicabilità tra Medea e Giasone, poiché lui non nota nemmeno che lei non sta più parlando *da Medea*: lui non capisce, non percepisce le variazioni della lingua di lei. È semplicemente soddisfatto della sua apparente sottomissione alle proprie *ragioni*: “Le tue parole mi piacciono, Medea” (Euripide, 1999, pp. 47-48). Con Medea, quindi, l'uso stesso della

¹¹ Con *Gli Argonauti*, testo scritto nel 1946 e pubblicato nel 1947 nel volume dei *Dialoghi con Leucò*, Pavese mette in scena un Giasone molto simile a quello descritto, in conclusione, da Alvaro, ovvero non più un eroe, ma un uomo stanco, che ha rinunciato alla gloria e che aspira, ormai, solo a guardare il mare (Pavese, 2014), quasi come se il dialogo di Pavese fosse la prosecuzione della storia del Giasone di Alvaro (la quale, tuttavia, è stata scritta solo successivamente, nel 1959): “Nessuno mi riconoscerà. Io stesso dimenticherò il mio nome. Purché mi lascino guardare il mio mare, seduto sul lido donde sognai partire” (Alvaro, 1999, p. 252).

¹² “È caduta come un fiore sfiorisce. Quando è che il fiore si sfoglia? In quale istante? Così è caduta” (pp. 252-253).

lingua diventa politico, in quanto le parole che è solita scegliere rivelano non solo la sua differenza radicale rispetto a chi governa, bensì anche la coscienza di tale differenza, ed il suo persistere, volontariamente, nella differenza: nel momento in cui Medea decide di fingere di adeguarsi alle idee di Giasone diventa palese che, invece, fino a quel momento, aveva opposto una resistenza, e non si era piegata alla pressione linguistica imposta – la stessa che viene imposta ad ogni straniero – dal potere in vigore¹³. Medea inizia ad adoperare la lingua e la terminologia della civiltà greca solo a partire dal momento in cui decide di raggirare i decreti e le leggi di Creonte, utilizzando così la lingua del potere per nascondersi, per diventare inafferrabile. Allo stesso modo, i suoi silenzi non rivelano incapacità di parlare, ma sono invece scelta di una posizione: Medea sa anche tacere, di un silenzio che non significa ignoranza, ma, anzi, padronanza forse superiore della lingua¹⁴.

I silenzi di Medea sono fondamentali per esempio nel film di Pasolini, dove in numerose scene Maria Callas è totalmente muta, o proferisce discorsi che sono, per Giasone, incomprensibili (ad esempio, a proposito della necessità di un centro). Pasolini sceglie pertanto di ammutolire una delle più grandi voci al mondo, una delle più celebri, trasformando la Callas nell'incarnazione stessa della potenza trattenuta, della possibilità di agire che tace, volontariamente.

Se Medea non sopporta, e destituisce, ogni forma di potere, lo fa quindi cominciando da sé stessa. È il proprio potere che tenta di reprimere, la propria posizione, di forza, la propria statura. Non rinnega solo il sacro, la patria, la famiglia, l'autorità paterna, ma l'essere sacerdotessa, figlia, sorella: ovvero, è la sua stessa posizione che lei distrugge, ogni volta, rifiutando gli onori come gli obblighi. Smantella i ruoli a lei attribuiti (tranne quello di moglie, che ha scelto), si disfa di ogni statuto, di ogni definizione o determinazione. La sua pericolosità, terrificante agli occhi della civiltà greca, risiede pertanto nel fatto che è pronta, in ogni momento, a rinunciare a tutto. Errante ed imprevedibile, non è racchiudibile in schemi o convenzioni sociali.

Nella sua vita in Colchide come nella città di Corinzio, Medea si trova in situazioni chiuse, costituite, in mondi sottoposti a ordini apparentemente immutabili. In ogni momento della sua storia, dopo ogni sua azione che infrange uno di quei quadri, ci si aspetta che lei faccia, o non faccia, di sicuro, alcune cose ben precise. Da lei ci si aspettano reazioni predefinite, in una gamma di comportamenti possibili. Medea, invece, ogni volta, compie l'imprevisto. Non solo l'imprevisto: l'imprevedibile, il

¹³ Bisogna probabilmente intendere in tal senso la scelta di Dario Fo della lingua dialettale nella sua *Medea*, interpretata da Franca Rame, in cui la donna barbara rifiuta di sottomettersi a quella che, “da sempre, è la legge de lu monno” (Fo, 2000, p. 1018).

¹⁴ Si veda a proposito Luca Salza, *Il vortice dei linguaggi. Letteratura e migrazione infinita* (Salza, 2005): “Cosa fa paura oggi ai buoni europei? [...] spaventa soprattutto la profonda ibridazione di lingue e culture e saperi che i viaggi e gli spostamenti dei migranti provocano. Fa paura non tanto il nero africano, cui possiamo affibbiare una cultura, una mentalità, una lingua, che possiamo, cioè, inquadrare, catalogare, fa paura molto molto di più, il brianzolo nero, che va oltre le lingue e le identità, sfuggendo alle nostre gabbie concettuali e mentali” (Salza, 2005, p. 140).

gesto non contemplato tra le possibilità permesse dalla situazione. Medea, quindi, non solo si muove al di là di tutto ciò che è autorizzato, ma anche oltre i limiti del pensabile. Non si limita a smuovere gli ordini per crearne altri, non provoca semplicemente l'emergenza di ordini diversi: Medea inventa nuovi ordini, rende possibile il non pensato. Fa ciò che una figlia, una sorella, una madre non potrebbero mai fare: tradire ed uccidere il proprio sangue. Fa ciò che una sacerdotessa non potrebbe mai fare: abbandonare il proprio tempio. Abbandona allo stesso modo le ricchezze, l'agiatezza, la propria terra. Ovvero, senza nemmeno pensarci, manda in frantumi ogni certezza, annulla ogni prevedibilità. Non ci sono limiti per Medea perché nessun pretesto, nessuna legge civile o umana regola le sue azioni.

Medea è anarchia, insofferenza ad ogni imposizione e ad ogni legge esterna. Lo è in modo terrificante per alcuni perché totale, cioè in un modo che non risparmia nulla: né gli affetti (i propri come quelli degli altri), né la sfera di tutto ciò che sembra intoccabile (i bambini, la famiglia, il parer dei più, della folla – ovvero tutto quello che la morale impone di proteggere), e nemmeno ciò che potrebbe essere considerato come un *bene* per lei (ricchezze, onori, posizione sociale, convenienze). Ovvero, il suo rifiuto di ogni regola non risparmia nemmeno la sua stessa persona. Non esita a distruggere tutto ciò che è suo e tutto ciò che lei stessa è. Per poi ricominciare qualcos'altro, sempre, di nuovo, altrove.

Bibliografia

Anouilh, J., 1997, *Médée*, Paris, Éd. de la Table Ronde, coll. "La petite vermillon".

Alvaro, C., 1999, *Lunga notte di Medea*, in Euripide, Seneca, Grillparzer, F., Alvaro, C., *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, pp. 187-252.

Artaud, A., 1972, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. "Idées".

Balduino, A., 1965, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, coll. "Civiltà letteraria del Novecento".

Corneille, P., 2014, *Médée, tragédie*, in *Théâtre complet*, a cura di Maurice Rat, vol. I, pp. 439-497.

Euripide, 1999, *Medea*, in Euripide, Seneca, Grillparzer, F., Alvaro, C., *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, traduzione italiana di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, pp. 23-63.

Fo, D., 2000, *Medea*, in *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, pp. 1014-1021.

Leopardi, G., 2021, *Canti*, a cura di Luigi Blasucci, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore.

Leopardi, G., 1991, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti.

Mallarmé, S., 1952, *Les Argonautes*, in *Les dieux antiques. Nouvelle mythologie*, d'après George W. Cox, Paris, Gallimard.

Mileschi, C., 2016, *La Médée de Pier Paolo Pasolini*, in "Cahiers du Théâtre Antique - Cahiers du GITA", *Médée. Versions et interprétations d'un mythe*, a cura di Aurélien Berra, Blandine Cuny-Le Callet, Charles Guérin, 20, pp. 253-259.

Ovidio, 1979, *Le metamorfosi*, traduzione e cura di Piero Bernardini Marzolla, Collana "I Millenni", Torino, Einaudi.

Pasolini, P. P., 1993, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiarocci e Walter Siti, prefazione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti.

Pasolini, P. P., 1969, *Medea*, film.

Pasolini, P. P., 1970, *Medea: un film*, a cura di Giacomo Gambetti, Milano, Garzanti.

Pavese, C., 2014, *Dialoghi con Leucò*, con introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi.

Salza, L., 2005, *Il vortice dei linguaggi. Letteratura e migrazione infinita*, Messina, Mesogea.

Seneca, 1999, *Medea*, in Euripide, Seneca, Grillparzer, F., Alvaro, C., 1999, *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, traduzione italiana di Alfonso Traina, Venezia, Marsilio, pp. 65-93.

Warburg, A., 2012, *L'Atlas Mnémosyne*, con un saggio di Roland Recht, traduzione in francese di Sacha Zilberfarb, Paris, L'écarquillé.