

**I volti di Medea . Tra dissolvenza e permanenza  
(Anna Chiarloni - Università di Torino)**



**Figura 1. Lekythos a figure nere originaria della Beozia, 530 a.C., British Museum**

Questa lezione è oggetto di pubblicazione presso gli Atti del Convegno: *“Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza - Character in Literature : Patterns of Evanescence and Permanence”* (Massobrio Editore). Si ringrazia l’editore per aver reso possibile la diffusione on line del presente saggio.

## Sommario

1. Le raffigurazioni di Medea prima e dopo Euripide
2. Le raffigurazioni post-euripidee: Medea infanticida
3. Un passo indietro: raffigurazioni di Medea rigeneratrice. Il recupero novecentesco
4. Medea e il Rinascimento
5. Medea e il Barocco
6. Medea e il Romanticismo: Delacroix

Appendici 1-2

Bibliografia

### **1. Le raffigurazioni di Medea prima e dopo Euripide**

Le raffigurazioni di Medea, frequenti nella ceramografia antica fin dal 630 a.C., mutano di segno intorno al V secolo a.C. in maniera così evidente da far pensare ad una vera e propria dissolvenza del personaggio originario a favore di quella figura che oggi, nella cultura occidentale, viene assimilata all'infanticidio. Osserviamo i lineamenti della Medea prima maniera.

Tra le attestazioni più note, e certamente identificate grazie al nome che compare in altre copie coeve, va annoverata la *lekkythos* a figure nere originaria della Beozia risalente al 530 a.C. e conservata al British Museum. Si tratta di una testa femminile diadematata (o bendata) fra tracce floreali, in forte evidenza rispetto alla superficie disponibile del vaso funerario, posta di profilo tra due serpenti in posizione verticale, quasi a incorniciarne la figura. Un connubio sinistro? Non credo. La simbologia del serpente, spesso simbiotico con l'umano fin dalle cosmologie più antiche, è complessa e mutevole, la critica è tuttavia concorde nell'assegnare al rettile qui rappresentato una funzione positiva, riconducibile alla medicina antica, una valenza che peraltro riemerge anche in diverse raffigurazioni di epoca cristiana almeno fino a Tiepolo. Lo stesso *deus ex-machina* escogitato da Euripide per concludere la sua tragedia orientandola verso la sfera divina sarà appunto un carro trionfale trainato da serpenti. Si tratta dunque di un animale polisemico, che si presta a varie interpretazioni. Nella *lekkythos* beota, come in altre molto simili risalenti allo stesso periodo, non è da escludere infatti un richiamo al mondo delle forze ctonie, a una sfera sotterranea e quindi a saperi vicini alla magia o a riti propiziatori collegati all'uso funerario del vaso. Alluderebbe il risalto conferito alla testa ad un essere superiore come sostiene Cornelia Isler-Kerényi (2000, p.119)? Possibile, dato anche l'armonioso ornamento al collo e alle orecchie e il forte risalto delle labbra: una bocca socchiusa per alitare un oracolo, come canta Pindaro nelle *Pitiche* – riservando a Medea la sonorità epica del dattilo epitrittico. D'altra parte varie fonti attestano un'ascendenza divina di Medea, in quanto figlia ovvero nipote di Helios. Ma quello che qui c'interessa sottolineare è l'impianto forte, vorrei dire assertivo, di un'effigie che rimanda piuttosto all'iconografia aulica di un emblema imperiale, ben lontana dunque dalle immagini successive, quelle dell'infanticida che caratterizzano il periodo seguente. Perché questo è il punto che, al di là della recente rivisitazione del mito operata da Christa Wolf, resta in parte oscuro: il passaggio all'interno della mitografia antica di una figura tutto sommato liminare - guaritrice o maga, vestale o profetessa di origine divina – a un'immagine centrale nella tragedia greca di eccesso e di barbarie.

Si può osservare che Medea fa parte di quella schiera di figure femminili in transito tra la Grecia e l'Oriente e la Fenicia, da Io a Europa fino a Elena, per non nominare che le più famose. Figure di diverso destino, vocate ad assolvere funzioni diverse nella frastagliata mappa dell'immaginario arcaico. All'interno di questo schema di lettura la stessa Medea, rispetto al tragitto dalla Colchide alla Grecia, conosce alcune varianti.

Secondo Pausania essa fugge da Corinto col figlio Medos in quella zona della Persia i cui abitanti si chiameranno appunto Medi. In questa e altre narrazioni Medea tornerebbe in Oriente : una trionfante eroina della fondazione, e non un emblema dell'annientamento, come vuole Euripide. Sembra quindi lecito ipotizzare che la definizione di una Medea barbara e infida sia connessa sul piano storico-politico con gli attriti tra Grecia e Persia - e chiamata pertanto a rappresentare sia l'ostilità persiana, sia un'alterità radicale, un'indicibile nell'antropologia delle passioni (vedi Appendice 1). Medea sarebbe quindi figura in cui s'intersecano bufere dell'animo umano e dramma storico, dimensione privata e vicende collettive.

Torniamo alla mutazione d'immagine della principessa della Colchide. Su questo punto Georg Simon è drastico : prima di Euripide e del festival di Atene del 431 a.C. è impensabile una Medea infanticida (Simon 1954, p.219 e sgg). Una tesi che rimanda all'impatto del teatro greco sulla cultura del tempo e alle sue propaggini figurative. In effetti l'affermazione dello studioso tedesco è suffragata da un dato : molte rappresentazioni successive indicano accanto a Medea gli stessi personaggi messi in scena da Euripide – Creonte, la nutrice, il pedagogo – e talora perfino ridisegnano un fondale teatrale.

## **2. Le raffigurazioni post-euripidee: Medea infanticida**

A partire dalla seconda metà del V. secolo, l'iconografia ci presenta dunque una Medea del tutto diversa dalle precedenti : è la figura sconvolgente, particolarmente diffusa nell'arte figurativa dell'Italia meridionale, di una donna che uccide i propri figli per oltraggio d'amore. Scegliamo tra i tanti esempi il vaso conservato al Museo del Louvre.



**Figura 2. Pittura su vaso. Italia meridionale, V sec. a. C. Museo del Louvre.**

Vediamo qui la sposa ripudiata con l'arma protesa sul fragile corpo di uno dei figli e si rovescia in ferocia l'usuale gesto di una mano materna sul capo del fanciullo. Ecco, è questo il «personaggio matrice» che attraversa la letteratura europea diventando la cifra, come sappiamo diversamente intesa, di un eccesso passionale. Ma c'è un altro dato figurale da sottolineare. E cioè che solo dopo Euripide si accentua la diversità etnica delle vesti nelle raffigurazioni di Medea. Un esempio lampante è il bassorilievo del 420-410 a.C., conservato nel Museo Lateranense, che rappresenta la donna della Colchide tra le Peliadi, con la cassetta degli artifici destinati al ringiovanimento.



**Figura 3. Medea tra le Peliadi, bassorilievo 420-410 a.C., Museo Lateranense.**

Se la Medea maga degli anni precedenti compariva vestita alla greca, col chitone dalle maniche corte, qui è evidente la manica lunga del *kândys*, l'abito femminile persiano. Ancora più esplicito è il costume sontuosamente orientale di altre immagini posteriori. Dobbiamo tuttavia aggiungere che si tratta di una cifra etnica mobile : la foggia delle vesti ha infatti un andamento oscillante a seconda delle intenzioni dell'artista, intenzioni connesse con una diversa regia delle emozioni. Questo perché, come nota Christiane Sourvinou-Inwood, se la veste orientale accentua l'esotismo di Medea, quella greca l'avvicina al pubblico – a quei tempi in gran parte, se non esclusivamente, maschile – esaltando l'orrore per l'infanticidio, fino alla remota allusione di un possibile incombente *hic et nunc* nell'animo dello spettatore (Sourvinou-Inwood 1996, p. 262 e sgg).

Prima di ascoltare gli interventi sui testi letterari di cui questa sezione è ricca, consentitemi ancora un passo indietro, utile a individuare elementi che ritroviamo anche nelle rielaborazioni sceniche più recenti.

### 3. Un passo indietro: raffigurazioni di Medea rigeneratrice. Il recupero novecentesco.

Uno sguardo all'iconografia greca illumina i passaggi intermedi, reperibili anche nella tradizione scritta del mito e delle sue varianti. Si tratta di episodi disseminati nel percorso successivo alla fuga di Medea dalla Colchide, in particolare il rito di ringiovanimento di Pelia e la vicenda con Egeo. Gli oggetti sono bacili, buccieri, anfore e crateri. Osserviamo lo scenario ricorrente nella raffigurazione più diffusa, quella del mito di rigenerazione : al centro il fuoco con un calderone da cui emergono figure animali o umane, accanto la principessa della Colchide, identificabile con sicurezza in quanto compare in diversi casi il suo nome : *Medeia*.



**Figura 4. Vaso cumano, 340-320 a.C. Museo del Louvre.**

Coltelli e caldaie, arredi e gestualità sembrano indicarci un nesso primordiale, una contiguità tra la sfera domestica e quella rituale. S'individua cioè un intreccio – mediato anche dall'uso del vasellame, destinato a cibi e bevande – tra quotidianità e sacrificio, desco e segreti saperi. Il focolare su cui si cuociono i cibi è anche un altare familiare e delimita un perimetro chiuso, vincolante e sacrale al tempo stesso : un sigillo di convivialità e di esclusione.

Interessante è notare come questo aspetto, ripreso nel Novecento da Corrado Alvaro (1966), trovi un suo esito nella recente *Medea* – l'opera-video di Adriano Guarnieri rappresentata alla Fenice di Venezia. La musica corre parallela ad un video che colloca la tragedia nel cuore del focolare borghese, tra salotto, cucina e lavatrice, istituendo con un acceso cromatismo il nesso tra le nevrosi di una moderna casalinghitudine e la violenza di Medea (Guarnieri 2002 e AA.VV 2002). Brandelli sonori gravitano ossessivi attorno a ricorrenti « note a perno », sgranando immagini di panni rossi che debordano sul pavimento in una pozza di sangue. Nelle pulsazioni di timpani e grancassa, ribattute con le nocche delle dita, Guarnieri evoca una vita consumata « dentro le stanze ». Mentre l'occhio della nutrice è oggi l'oblò della lavatrice : metafora dell'*oikos* moderno, dello spazio chiuso e coeso della famiglia mononucleare, spinto verso un finale che è spasmo interiore, gemito ormai remoto anche dall'antico desiderio di vendetta.

#### **4. Medea e il Rinascimento**

Nel corso dei secoli le raffigurazioni di Medea si diradano. Con la caduta dell'impero romano, la stessa tragedia, elemento costitutivo della cultura antica, viene meno almeno fino al Rinascimento. Il sentimento del tragico sembra sussistere nel sacrificio di Cristo, è questa l'icona che esprime l'angoscia per il destino umano, mentre del tutto estranea alla cultura dei credenti diventa l'immagine di una madre che uccide i propri figli. Non che scompaiano le figure di violenza femminile, si pensi alla ricorrenza di Giuditta che decolla Oloferne, il contesto di fondo è però quello dell'argomentazione biblica. Malgrado la ripresa di grandi figure drammatiche, anche mitologiche, del teatro umanistico, nelle immagini rinascimentali l'infanticidio di Medea è piuttosto desumibile dal cartiglio che non da un'esplicita gestualità della figura in scena. Si prenda ad esempio la *Medea e i suoi figli* di Ercole de' Roberti : lo stesso sfondo campito a croce e la totale assenza di efferatezza nella virginale figura femminile che, affranta, trattiene per mano due paffuti pargoli impauriti richiamano semmai moduli pittorici di una fuga da Erode piuttosto che di un infanticidio.



**Figura 5.** Ercole de' Roberti, *Medea e i suoi figli*.

## 5. Medea e il Barocco

Anche le immagini seicentesche, correlate con la *Médée* di Corneille, sono improntate ad un cortigiano sfarzo barocco che, complice l'ascesa finale di Medea nella sfera celeste, appaiono semmai come sintesi di uno sfolgorante trionfo aristocratico che trascende nella sua gloria la violenza dell'azione commessa. « Moi : moi, dis-je, et c'est assez », sembrano replicare queste Medee, visibilmente ispirate ad un modello di dama dal frustino imperioso, collocata tra i broccati di un carro celeste più simile ad un trono che ad un cocchio di fortuna.



M<sup>lle</sup> CLAIRON DANS LE RÔLE DE MÉDÉE, D'APRÈS CARLE VAN LOO

1. Etienne Dauvergne, *Mlle Clairon dans le rôle de Médée*, 1765.  
Engraving after painting by Carle van Loo, Musée de Paris

**Figura 6. Etienne Dauvergne, La signorina Clairon nel ruolo di Medea, 1765. Incisione da un dipinto di Carle van Loo.**

## 6. Medea e il Romanticismo: Delacroix

Si deve arrivare alla fine del Settecento e ai nuovi interrogativi che il romanticismo pone alla coscienza per ritrovare l'iconografia di una tragica lacerazione. Un quadro di Eugène Delacroix ci consente infatti di riprendere alcune componenti essenziali della matrice narrativa originaria.





**Figura 7. Eugène Delacroix, Medea furente.**

La *Médée Furieuse* del pittore romantico coglie la principessa della Colchide che si nasconde con i figlioletti - a stento trattenuti fra le braccia - in una grotta buia, aperta su di uno sfondo di natura selvaggia. Il dinamismo della figura e l'uso della luce suggeriscono una doppia lettura dell'immagine, vorremmo dire un *tableau vivant* in due tempi. Guardiamo il dipinto a prescindere dal titolo. La donna è in fuga, scalza, la crespia chioma scura legata in foggia equina, il pugnale in mano : per difendere o per uccidere le sue creature ? Diadema e bracciale, la centralità stessa della possente figura matronale, richiamano il prestigio

delle origini. Volto a occidente - verso Corinto ? - il viso è velato da un'ombra che cela gli occhi. Uno sguardo cieco, non sappiamo se di supplica o di vendetta. Ma chi è qui Medea ? S'intuisce la memoria iconica dell'amazzone in quel torso nudo, segnato dalla linea diagonale di una tracolla che richiama la faretra. Memoria di un'alterità, sottolineata dalla presa del pugnale : nella mano sinistra, propria della potenza passiva della natura, come nei dipinti pompeiani (vedi Appendice 2). Anche l'interno del manto nero dalle falde rovesciate, sceso sui fianchi a celare completamente la parte inferiore del corpo, rivela un tratto esotico : è color porpora, come d'uso ancora oggi per le spose orientali.

Lettura in due tempi, dicevo. Perché osservato alla dovuta distanza, lo spettatore intravede nell'accorto gioco di luci e di ombre un'altra verità. Delacroix *trans-figura* il primo significato della tela. L'occhio coglie infatti una linea cromatica e luminosa continua tra il torso nudo di Medea e le carni delle sue creature, mosse a richiamare la parte inferiore del corpo materno, nascosta dal manto nero. Ecco che emerge grazie alla campitura del colore una seconda immagine : un nudo femminile scomposto e primordiale, le gambe divaricate, un corpo libero dalla servitù del 'reale'. Una donna che può accogliere ma anche uccidere il seme virile, strappandoselo dalle viscere col ferro, come la Medea di Seneca (1986, vv.1012-13). Lo stesso pugnale prolifera allora un doppio senso : in verticale al centro del nudo, richiama l'aculeo fecondatore di Giasone e scivolando per via metonimica si lega complice con lo sguardo di Medea verso occidente. Nella tela l'azione è sospesa. Il pugnale, lo sappiamo, può indicare l'estremo *furor*, l'infanticidio della principessa, barbara e mancina. Ma se la *Médée Furieuse* – ecco l'intuizione profonda di Delacroix – impugna l'arma per uccidere le sue creature essa non potrà che mutilare il suo stesso corpo di donna.

Possiamo in conclusione collocare il dipinto di Delacroix, grande interprete di capolavori letterari, al centro di un dibattito tra gli autori delle diverse riscritture di Medea. Perché del gioco retorico col mito classico, dell'intreccio di moti contrastanti che animano la tela di Delacroix si nutre lungo i secoli la dinamica dei testi che pongono al centro la figura di Medea. E sarà interessante rilevare quali degli elementi costitutivi di questo personaggio matrice vengano nel corso del tempo variati, accentuati, o anche caricati di nuovo senso.

## **Appendici**

### **Appendice 1**

Bachofen mette in relazione lo stesso mito degli Argonauti con l'opposizione di Atene all'Oriente e alla sua vita esuberante e voluttuosa. Ciò che il mito condensa in un'unica grande impresa andrebbe visto come l'espressione di "una lotta di lunga durata". J.J.Bachofen, *Il matriarcato*, Torino, Einaudi, 1988, vol.II, p.591.

### **Appendice 2**

Si veda per esempio il *Dipinto pompeiano con Medea che medita l'uccisione dei figli*. Napoli, Museo Nazionale. Il primato della mano sinistra rispetto alla destra è collegato da Bachofen al diritto materno e ai culti di Iside (v. J.J.Bachofen, *Il matriarcato*, p.12).

## Bibliografia

AA.VV 2002, Programma di sala del Teatro La Fenice, Venezia.

Alvaro C. 1966, *Lunga notte di Medea*, (1947), Milano: Bompiani.

Bachofen J.J. 1988, *Il matriarcato*, Torino: Einaudi, vol. II.

Isler-Kerényi C. 2000, *Immagini di Medea*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Venezia: Marsilio.

Seneca 1986, *Medea*, Biblioteca Augustana, ed. by Otto Zwierlein, Senecae tragoediae, Oxford.

Simon G. 1954, *Die Typen der Medeadarstellung in der antiken Kunst*, "Gymnasium", 61.

Sourvinou-Inwood C. 1996, *Medea at shifting Distance. Images and Euripidean Tragedy*, in *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Ed. by James J.Clauss and Sarah Iles Johnston, Princeton University Press.