



Euripide MEDEA

introduzione di Vincenzo Di Benedetto

traduzione di Ester Cerbo

TESTO GRECO A FRONTE

BUR
Rizzoli

classici greci e latini

BUR
Rizzoli

Dello stesso autore in BUR
Rizzoli

Alcesti

Andromaca

Le baccanti

Il Ciclope

Ecuba

Elena

Eracle

Fenicie

Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide

Ione

Ippolito

Oreste

Supplici

Troiane

Euripide

MEDEA

Introduzione e premessa al testo
di Vincenzo Di Benedetto

Traduzione e appendice metrica di Ester Cerbo

Note di Ester Cerbo e Vincenzo Di Benedetto

Testo greco a fronte

Pubblicato per



da Mondadori Libri S.p.A.

Proprietà letteraria riservata

© 1997 RCS Libri S.p.A., Milano

© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano

© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-06702-7

Titolo originale dell'opera:

MHΔEIA

Prima edizione BUR: 1997

Quindicesima edizione BUR Classici greci e latini: gennaio 2026

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 /RizzoliLibri

 @rizzolilibri

 @rizzolilibri

IL TRAGICO FRA SOFFERENZA E CONSAPEVOLEZZA

SOMMARIO 1. La messa in scena; 2. La consapevolezza di Medea; 3. Il rapporto con il mondo primitivo; 4 L'agire come causa di sofferenza; 5. I pezzi monologici; 6. Una tragedia senza sbocco catartico; 7. La polemica contro il mondo dei maschi; 8. L'ambiguo nella tragedia greca: una categoria fuorviante.

1. *La messa in scena*

Che cosa ha di particolare il personaggio di Medea? Che cosa ne fa uno dei personaggi più noti della tragedia greca, uno di quelli che più ci coinvolgono?

Certo, si impone anzitutto la vicenda stessa nella sua fattualità: il fatto che una donna uccida i propri figli per punire il loro padre che l'ha tradita. Ma non si tratta solo di questo. Il problema è più ampio e coinvolge la strutturazione stessa del personaggio di Medea.

Che in Medea le forti tensioni interne si accompagnino alla sua capacità di esserne consapevole, questo è un modulo che trova riscontro in molti altri personaggi del teatro greco; e questa concomitanza dei due aspetti, con l'evidenziazione del momento della consapevolezza, costituisce uno dei tratti specifici della tragedia greca, al di là di inesperti tentativi di valorizzare fuori misura la categoria dell'ambiguo: ne parleremo nel § 8. In Medea più specificamente gioca anche il precedente mitico delle sue capacità magiche, che dà alla sua consapevolezza un risvolto sinistro, pur senza offuscarla: cfr. § 3. Ma più particolarmente in Medea si tratta del fatto

che in lei l'agire viene a coincidere con un suo soffrire, e questo crea una lacerazione interna in una misura che non trova riscontri precisi in altri personaggi tragici. Vale anche per Medea il principio, essenziale per la tragedia greca, secondo cui il dato della consapevolezza, il riflettere su se stesso si pone non come superamento della sofferenza, ma come il realizzarsi stesso della sofferenza. C'è d'altra parte una forte carica di aggressività nel personaggio di Medea, contro il mondo dei maschi in quanto tali e contro i suoi nemici; ma il progetto – perseguito con lucida determinazione – che colpirà i suoi nemici colpirà anche lei stessa. L'aspetto più drammatico del contrasto Euripide lo ha trasferito all'interno di Medea, e la forza intellettuale di cui Medea è dotata diventa lo strumento attraverso il quale Medea vince sugli altri, ma vince soprattutto su se stessa: una vittoria che è anche la sua rovina.

La contraddittorietà, la conflittualità contraddittoria era un aspetto essenziale del tragico (ho parlato di «cellula scissa») e di questa conflittualità si sostanzia il momento della consapevolezza¹. E questo procedimento, che contrassegna il tragico dei Greci in ciò che esso ha di più specifico, in Medea viene spinto ad un limite estremo.

La modernità di Medea deriva in effetti dalla esasperazione della dimensione del soggettivo, che si pone come la più effettiva realtà, come il campo dove si realizzano gli scontri decisivi. Certo Medea domina lucidamente la realtà esterna, la tiene sotto controllo, gioca e intrappola i suoi interlocutori. Ma al di là di questi rapporti interpersonali, è il confronto con se stessa quello decisivo: ed è un confronto che il personaggio stesso rivela a se stesso e agli spettatori, con una capacità di autoriflessione dei propri contrasti interiori che in questa misura era sconosciuta alla letteratura greca.

¹ Cfr. V. Di Benedetto in V. Di Benedetto - E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino (Einaudi) 1997, pp. 359-67.

Grande è perciò l'impatto del personaggio sullo spettatore. E certo Euripide ha voluto che questa partecipazione dello spettatore ci fosse. Senonché il poeta smonta alla fine il discorso che egli stesso sino ad allora aveva costruito. E alla fine, a fronte di Medea è Giasone, il personaggio giustamente riconosciuto da tutti come cattivo e malvagio, ad apparire come sofferente e portatore di pathos. Se immedesimazione con la protagonista si era creata nel corso della tragedia, essa viene bruscamente interrotta.

La modernità della *Medea* in quanto opera teatrale risiede anche in questo comporre e scomporre, privo alla fine di un termine di riferimento in positivo: con un gusto – da parte di Euripide – di provocazione intellettuale che avvicina il poeta al suo stesso personaggio.

Di queste cose parleremo nelle pagine seguenti, ma preliminarmente occorrerà dire qualcosa sulla messa in scena della tragedia².

L'allestimento scenico della *Medea* è da immaginare che fosse piuttosto semplice. Si tratta, nella sostanza, di una facciata di un edificio (dotata di una porta) collocata verso il fondo dello spazio scenico (circolare), nella parte opposta agli spettatori. Questo come dato di base, ma ci sono altre cose che si ricavano dal testo della tragedia.

La scena è situata a Corinto, e la facciata dell'edificio rappresenta la casa in cui vive Medea, abbandonata dal marito Giasone per la figlia di Creonte, re della città. Nella parte finale del prologo e poi nel corso della parodo lo spazio interno alla casa viene anche direttamente coinvolto nella vicenda attraverso i gridi e i lamenti – non semplici interiezioni, ma

² Riutilizzo qui di séguito (a proposito della messa in scena e del modo di porsi di Medea nei confronti della casa) quanto Medda ed io abbiamo scritto in *La tragedia sulla scena*, pp. 121-23. In questo volume, oltre all'allestimento scenico di tutte le tragedie a noi pervenute, abbiamo trattato i più importanti problemi che si connettono alla componente visiva del teatro tragico (il teatro di Dioniso, lo spazio scenico, il modo di presentarsi e di interagire degli attori e del Coro, le loro funzioni espressive, ecc.).

battute articolate di una certa lunghezza – che Medea pronuncia dall'interno della casa e che vengono percepiti dalla Nutrice e poi anche dal Coro, che si trovano all'esterno. E nel corso dell'esecuzione del quinto stasimo dall'interno della casa si sentono i gridi dei due bambini che vengono uccisi dalla madre.

Con un procedimento analogo all'*Alcesti*, una delle *eisodoi* conduce alla parte restante della città, e in particolare alla reggia dove abita Creonte, e da questa *eisodos* arrivano numerosi personaggi nel corso della tragedia (il Pedagogo – con i due bambini – nel prologo e nel quinto episodio, Creonte nel primo episodio, Giasone nel secondo e nel quarto episodio, il Messaggero nel quinto episodio); attraverso l'altra *eisodos* arriva (nel terzo episodio) Egeo, che si trova in viaggio da Delfi verso Trezene. Vengono evocati anche altri spazi extra-scenici appartenenti alla città di Corinto, come il posto dove i figli di Medea si esercitano nella corsa e la fonte Pirene, presso la quale il Pedagogo nel prologo dice di aver ascoltato le voci sulla prossima sorte di Medea.

La soluzione scenica più notevole della *Medea* riguarda la scena finale. Mentre Giasone dà l'ordine di aprire la porta della casa (vv. 1314-16), Medea fa avvertire la sua presenza al di sopra della facciata della casa, con i cadaveri dei figli, a bordo di un carro. Dopo il dialogo con Giasone, Medea e i figli scompaiono, alla fine della tragedia. Probabilmente veniva utilizzata la *mēkhanē*, che alla fine trasportava il carro fuori scena: un eventuale ridiscendere del carro dietro la *skēnē* avrebbe infatti comportato l'impressione che Medea tornasse nell'ambito della casa, che ella deve invece definitivamente abbandonare. Non verificabile è la notizia fornita da uno scolio (al v. 1320) secondo cui il carro di Medea era trascinato da serpenti alati: la notizia può derivare da rappresentazioni posteriori della tragedia.

È nella casa che Medea compie – non vista – l'uccisione dei figli. Un precedente diretto era costituito a questo proposito dall'*Agamennone*, con Clitemestra che nella casa uccide

il marito e Cassandra. Ma il rapporto di Medea con la casa è diverso. Il personaggio di Clitemestra ha costantemente come punto di riferimento l'interno della casa: una casa abitata dalle Erinni ed entro il cui contesto si colloca adeguatamente un personaggio sinistro quale è Clitemestra. Medea invece esce di casa – apparendo nello spazio antistante – nel primo episodio e davanti alla casa resta costantemente fino alla fine del quinto episodio. E la parte antistante la casa è il luogo dove ella incontra in successione Creonte, Giasone, Egeo, Giasone una seconda volta, il Pedagogo e i figli, il Messaggero. Euripide ha disposto le cose in modo che si abbia un continuo andare e venire, con Medea che davanti alla casa viene a costituire un punto fisso. Rispetto all'*Agamennone* la messa in scena è come rivolta dall'interno verso l'esterno, e questo è congruente con la caratterizzazione del personaggio di Medea in quanto lucida organizzatrice di un progetto proiettato verso l'esterno. Anche il suo volar via dalla casa alla fine della tragedia (Clitemestra invece restava dentro la casa) si iscrive entro questo ordine di idee.

Accenno ora, infine, a due problemi più tecnici, quello della maschera di Medea e quello della distribuzione delle parti tra i tre attori.

Per ciò che riguarda la maschera di Medea una indicazione è fornita da Egeo al v. 689, quando chiede a Medea perché il suo occhio e il suo aspetto sono consunti. Medea doveva dunque portare una maschera che desse l'idea del dolore e della tristezza, e anche il suo addobbo doveva avere la stessa caratterizzazione. Questo era del resto ciò che gli spettatori si aspettavano dopo il prologo e la parodo. Non forniscono invece indizi per la maschera di Medea gli accenni che ci sono nel quarto e nel quinto episodio al pianto di Medea. Medea non poteva portare fin dall'inizio una maschera con tracce di lacrime, dal momento che prima del quarto episodio non piange, e d'altra parte una volta entrata in scena non era più uscita, senza avere la possibilità di cambiare la maschera. Del resto i cambi di maschera dovevano essere del tutto eccezio-