

La Medea di Euripide e il femminile sacro: elogio della vendetta

Sara Simoni

1. Introduzione: tragedia del femminile

L'ateniese Euripide (485-406 a.C.) è noto come il tragediografo antropocentrico. Mentre i suoi predecessori si sarebbero occupati del mito, egli avrebbe dedicato alcuni tra i migliori testi della classicità mai giunti fino a noi alla messa in scena dell'umano, pur con tutte le sue pulsioni irrazionali.¹ Il padre ideale di tutta la commedia nuova che tanto ha dato al teatro romano è noto anche come il tragediografo del relativismo razionalista sofisticato e non gli sono mai state risparmiare le accuse per aver ridimensionato la figura dell'eroe a semplice uomo. Ancora prima della *Nascita della tragedia*, Friedrich Nietzsche ha infatti modo di affermare: "Euripide è il poeta del razionalismo socratico."²

Accuse che mancano, a mio parere, il punto. Perché la grandezza del mito in Euripide non scompare; piuttosto, prende forme diverse da quelle note al mondo tragico prima di lui. Sono le figure femminili che incarnano il portato mitico; e la tragedia non è più la narrazione dell'uomo che si erge titanico contro le leggi, siano esse degli dei, degli altri uomini o di se stesso.³

Il mondo delle donne è lontanissimo da quello patriarcale e, questo sì, impregnato di razionalismo dell'Atene del V secolo. Nondimeno, anche ciò che resta nascosto talvolta trova la strada per apparire; e Euripide l'ha portato in scena nelle Grandi Dionisie.

Il tema del femminile sacro è una presenza ricorrente all'interno dell'opera euripidea, ma in alcuni testi emerge con particolare forza e chiarezza. È il caso, ad esempio, della Medea.

La trama è di per sé esplicativa. Medea, principessa originaria della Colchide, nonché maga, vive ormai da anni a Corinto. Tuttavia Giasone, suo marito e padre dei suoi figli, decide di ripudiarla per poter sposare Glauce, figlia di re Creonte. Di fronte alla disperazione della donna, Giasone si profonde in prove di brillan-

¹ Si veda, ad esempio, Ida Biondi, *Storia e antologia della letteratura greca*, vol. II A (Messina-Firenze: Casa editrice G. D'Anna, 2004), 253-293.

² Friedrich Nietzsche, *Socrate e la tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III 2 (Milano: Adelphi, 1973), 35.

³ Come poteva essere in Eschilo e in Sofocle; si prendano come riferimento, rispettivamente, l'Orestea e il ciclo tebano.

te eloquenza per dimostrarle la ragionevolezza del proprio operato. In risposta a tutte queste umiliazioni, Medea decide di vendicarsi. Innanzitutto manda in dono a Glauce un bellissimo abito e una corona, che la giovane subito indossa; ma i doni sono intrisi di un incantesimo che consuma le carni prima a lei e poi al padre giunto in suo soccorso. Dopo essere venuta a sapere del successo della prima impresa, Medea chiama i figli e li uccide. Quando giunge Giasone sulla scena, già sconvolto per la morte di Glauce, trova i figli assassinati. Ma quando cerca Medea, ella s'innalza sul carro di Elio, il Sole, trainato da serpenti alati, e lascia per sempre Corinto.

La questione dell'uccisione dei figli da parte di Medea è stata molto dibattuta. Pare che Euripide si fosse ispirato a una cerimonia annuale espiatoria che aveva luogo a Corinto: sette ragazze e sette ragazzi dovevano trascorrere un anno intero nel tempio di Era delle Altire in memoria dei figli di Giasone e Medea, lapidati a morte dalla popolazione che non voleva che una stirpe per metà barbara prendesse il potere.⁴

Era questa la versione del mito più in voga all'epoca. È significativo, allora, che Euripide abbia scelto di rappresentare una versione del mito in cui Medea si fa assassina dei suoi stessi figli, rifacendosi a una tradizione meno nota ma certo di più grande impatto.

Non è misoginia, come volevano gli antichi, e neanche un tentativo di riscattare la fama dei corinzi. È la Grande Madre che esige il suo tributo.⁵ Questo spirito ritorna spesso all'interno del testo tragico e uno sguardo ravvicinato può essere utile per coglierne i segnali.

2. Rimandi mitici e testuali

Fin dall'inizio, nel testo di Euripide il riferimento alla Grande Madre e al femminile sacro non è nascosto. Tra le prime battute che Medea pronuncia c'è un verso tutto dedicato all'invocazione di divinità femminili: ὦ μεγάλα Θέμυ καὶ πότνυ Ἄρτεμυ.⁶

Temi è una divinità femminile della generazione più antica, figlia di Urano e di Gea, e il suo nome rimanda al patto e all'ordine intesi come legge naturale e non storica. È l'assoluto che si oppone al relativismo sofisticato incarnato dalla figura dell'eloquente Giasone. Il suo tradimento, in quest'ottica, è un sovvertimento della natura stessa.

L'altra divinità invocata è Artemide, dea lunare, vergine e guardiana del parto, signora delle belve. È una dea boschiva e selvaggia, proprio come Medea è in realtà una barbara, estranea per nascita alla cultura greca. Artemide comprende

⁴ Come riferiscono Biondi, *Storia e antologia della letteratura greca*, p. 278, e Robert Graves, *I miti greci* (Milano: Longanesi, 1963), 570-571.

⁵ Si veda il seguito della trattazione.

⁶ Euripides Tragicus, *Medea*, a cura di George Gilbert Aimé Murray (Oxford: OCT, 1910), v. 160.

tra i propri attributi tutti gli aspetti del femminile e questo fatto la lega in modo viscerale al culto primordiale del femminile sacro. Benché appartenga alla giovane generazione degli dei olimpi, infatti, Artemide riassume in sé molti tratti tipici della Grande Madre e è spesso associata a Ecate.⁷ In una fase pre-olimpica il suo nome era un appellativo della triplice dea luna.⁸

È perciò significativo che proprio a queste due divinità femminili e arcaiche, primordiali e selvagge, Medea si appelli nella sua furia contro il tradimento del marito. Inoltre, Artemide è invocata proprio con l'appellativo di "Potnia", signora, che era l'epiteto caratteristico della Grande Madre.

Medea è sola nel fare appello a queste due divinità. Perfino la sua nutrice, che è giunta in Grecia con lei dalla Colchide, nei versi successivi, afferma che la padrona invoca Temi e Zeus, quando in realtà nelle proprie battute Medea non ha mai nominato il signore dell'Olimpo e del patriarcato.⁹ Medea è separata da tutti coloro che le stanno intorno, anche dalla nutrice e dal coro di donne corinzie, incapaci di comprendere e accettare la forza e la gravità del femminile offeso.

Le leggi degli uomini, quelle storiche e fallibili, non quelle naturali di cui è garante Temi, sono una costrizione per Medea; tanto più incomprensibile per lei che non è originaria della Grecia e si trova avvinta nel suo relativismo e nelle sue ingiustizie, palesi ma legalizzate.¹⁰ Non si tratta di femminismo *ante litteram* da intendersi come rivendicazione dei diritti delle donne (diritti che, nell'Atene del V secolo, erano semplicemente assurdi e inconcepibili). È la ribellione contro il patriarcato razionalista, contro le leggi degli uomini che hanno avvinto la forza primordiale del femminile sacro e della legge naturale.

Questa visione traspare anche da alcuni versi in cui la maga della Colchide dichiara di avere scelto come complice per i propositi di vendetta Ecate: "οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιαν ἦν ἐγὼ σέβω / μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην, / Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμήης, / χαίρων τις αὐτῶν τοῦμόν ἀλγυνεῖ κέαρ."¹¹ Ecate è una dea antica, protettrice della magia, da cui la più giovane Artemide ha mutuato molte delle proprie caratteristiche, tra cui l'essere una divinità lunare e l'incarnare nello stesso tempo tutte le età e i ruoli della donna. E in Ecate Medea ha trovato, per sua stessa affermazione, non solo una signora (τὴν δέσποιαν), ma anche una complice (ξυνεργὸν), perciò qualcuno con cui identificarsi.

In epoca ben più tarda rispetto a quella del teatro euripideo, Ecate fa la sua comparsa obbligata nei rituali magici greci. Teocrito non può fare a meno di nominarla all'interno dell'incantesimo che mette in bocca alla giovane Simeta, amante abbandonata.¹² Inoltre, accanto alla dea, la ragazza si richiama in un'im-

⁷ Euripide, *Medea*, in *Le tragedie di Euripide*, a cura di Anna Beltrametti (Milano: Mondadori, 2002), 225.

⁸ Graves, *I miti greci*, 74 n.

⁹ E., *Med.*, vv. 169-170.

¹⁰ E., *Med.*, vv. 214-266.

¹¹ E., *Med.*, vv. 395-398.

¹² Teocrito, *Idilli*, II, v. 12. L'edizione di riferimento da me utilizzata è *Idilli e Epigrammi* (Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993).

maginaria sorellanza a Medea, di cui condivide il destino, e all'altra celeberrima maga della greccità, Circe.¹³

Con il proseguire della tragedia di Euripide entra in scena il re di Corinto. Creonte, nel suo dialogo con Medea, è insieme ostile e spaventato. In lei vede riassunte una sapienza arcana e una violenza primitiva.¹⁴ Medea conosce i segreti della magia, unica nella sua civilissima città, e questo fa paura. L'illusione di Creonte è credere di poter combattere tutto ciò con la forza delle proprie leggi e con la minaccia dell'esilio. Allo stesso modo, il tronfio relativista Giasone, convinto che la propria eloquenza basti addirittura a convincere Medea della bontà del suo operato, non si rende conto che, se quello che ha fatto è accettabile secondo le leggi storiche, non lo è secondo le leggi naturali. Il suo tradimento è assoluto, benché la sua parola abbia tutte le argomentazioni logiche per dimostrare il contrario.¹⁵

Più avanti, quando incontra Egeo che le offre il proprio aiuto, Medea gli chiede di fare un giuramento.¹⁶ E il giuramento deve essere innanzitutto in nome di Gea, la madre terra, principio femminile originario, più antica ancora della Temi invocata all'inizio della tragedia. La seconda divinità invocata è il Sole, da cui la maga discende. Rievocare qui questa parentela è significativo perché, in questo modo, Medea appare in modo esplicito come una figlia del Sole, insieme a Circe, Pasifae, Fedra e Arianna, tutte donne accomunate dai tratti arcaici di Potnia.¹⁷

Medea viene a iscriversi, così, all'interno di una costellazione di donne-dee dai tratti primordiali e terribili, dotate di enormi poteri e connesse alla natura e al suo ordine, spietato ma inesorabile.

La corifea con cui Medea dialoga non percepisce questo aspetto e cerca di farla desistere dai suoi propositi di vendetta ricordandole le "leggi dei mortali".¹⁸ Per tutta risposta, la maga le offre perdono (συγγνώμη)¹⁹ per queste parole.

Ormai la vendetta non solo è decisa, ma è anche necessaria. Nessuna legge umana, nessun discorso ben organizzato potrà mai arginare la rabbia e l'onta che l'agire di Giasone ha recato a Medea. E l'obiettivo di questa vendetta non è riprendersi indietro l'uomo che l'ha abbandonata. Non è l'amore a spingerla all'azione, ma il bisogno di ripristinare il proprio potere calpestato con tanta noncuranza. L'amore, piuttosto, era stato ciò che anni prima l'aveva accecata e l'aveva spinta ad abbandonare la propria posizione privilegiata di principessa nella Colchide per seguire Giasone.

E allora Medea compie delitti imperdonabili, perché ormai il perdono degli uomini o l'assoluzione delle loro leggi riguardano una civiltà cui la donna ha scelto di non appartenere più e a cui forse non è mai appartenuta davvero.

¹³ Teocrito, *Idilli*, vv. 15-16.

¹⁴ E., *Med.*, vv. 282-291.

¹⁵ E., *Med.*, vv. 446-464, 522-575.

¹⁶ E., *Med.*, vv. 746-747.

¹⁷ Károly Kerényi, *Le figlie del sole* (Torino: Bollati Boringhieri, 2008).

¹⁸ E., *Med.*, v. 812.

¹⁹ E., *Med.*, v. 814.

Uccidere la principessa e il re di Corinto, ma soprattutto assassinare i propri figli significa stracciare ogni convenzione, distruggere il tessuto sociale. Sulle macerie si innalza la maga della Colchide, come una sorta di Grande Madre che con il sangue ha rivendicato un'assolutezza che pertiene solo a lei. È Medea stessa che appare trionfante come *deus ex machina* alla fine della tragedia, dentro il carro del Sole che la rende intoccabile da mano umana.²⁰ L'apparizione come *deus ex machina* trasfigura Medea in qualcosa di divino e a Giasone non resta che abbandonarsi, come suo solito, a fiumi di parole, ormai del tutto vane.

Il destino del figlio della Grande Madre è sempre morire;²¹ in questo i figli di Medea non fanno eccezione. La transitorietà e la necessità della morte sono parte imprescindibile del potere patriarcale, oscuro complemento alla capacità creatrice della donna. Giasone può strepitare quanto vuole: non cambierà mai questa realtà, tanto meno con la propria inane parlantina.

L'ultimo scambio di battute tra gli ex-coniugi avviene alla luce di una totale incomprendimento. I due si parlano da due mondi diversi. E mentre Giasone trova inconcepibile che Medea abbia fatto tanto solo per un suo nuovo matrimonio, Medea ribalta tutto il suo sistema di valori in un'ottica patriarcale: *συμκρὸν γυναικὶ πῆμα τοῦτ' εἶναι δοκεῖς*.²²

Una donna non è poco, al contrario di quello che pensa Giasone. Una donna è tutto ciò in nome del quale si può arrivare a compiere sacrifici di sangue. Anzi, il sangue stesso diventa simbolo del femminile: quello versato durante il sacrificio per il suo aspetto distruttivo, quello della mestruazione e del parto per il suo aspetto creativo.

Giasone, impotente, non fa che aggrapparsi alle parole, all'eloquenza che prima di questo momento gli ha sempre garantito la parte della ragione. Ma, come dichiara lapidaria Medea prima di svanire, le parole non servono più a niente: *μάτην ἔπος ἔρριπται*.²³ Su una cosa, tuttavia, Giasone ha ragione: nel chiamare quella che un tempo era la sua donna *λέαιναν*, leonessa.²⁴ La leonessa è l'animale-simbolo più adeguato per rappresentare il potere dilaniatore del femminile sacro.²⁵ Aspetto di leonessa ha la dea egiziana Sekhmet, dea delle battaglie, volto ferino dell'amichevole Bastet. Nessun epiteto, dunque, poteva essere più appropriato; e, difatti, Medea lo accetta di buon grado.

L'uomo è impotente di fronte alla maga: anche il suo appellarsi alle divinità dell'Olimpo è destinato a restare senza risposta.²⁶ In questa tragedia gli dei dell'Olimpo sono silenziosi. Non intervengono mai, neanche sotto forma di eventi provvidenziali o di profezie. Ma non per questo il divino è assente. Medea incarna in sé tutto il potenziale divino della tragedia e la sua apparizione finale

²⁰ *Ivi*, vv. 1317-1322.

²¹ Erich Neumann, *Storia delle origini della coscienza* (Roma: Astrolabio, 1978), 58.

²² E., *Med.*, v. 1368.

²³ E., *Med.*, v. 1404.

²⁴ E., *Med.*, v. 1342.

²⁵ Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, 68.

²⁶ E., *Med.*, vv. 1405-1414.

sul carro del Sole ne è la sanzione definitiva. È un divino femminile, una minaccia per la coscienza e il patriarcato che ha cercato di minimizzarlo, dispiegato al massimo delle sue potenzialità oscure e distruttive.

3. Medea e il femminile sacro oltre Euripide

Le vicende che videro protagonista Medea sono argomento anche delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Questo poema, di quasi due secoli successivo alla tragedia di Euripide, narra l'incontro e l'amore tra Medea e Giasone, di cui tutti i lettori conoscevano il futuro esito tragico.

Qui veniamo a sapere le origini di Medea: è figlia della ninfa Asterodea e di re Eete, della stirpe del Sole, nonché sacerdotessa maga di Ecate. La giovane che conosciamo in queste pagine non è ancora la terribile maga che assassinerà i suoi figli, ma contiene già il seme di ciò che diventerà. Premonizioni del destino inevitabile di Medea, dello scontro che l'aspetta con il mondo patriarcale cui non riuscirà mai ad adeguarsi e che si impegnerà per lacerare, sono contenute già nel racconto del primo incontro tra la maga e Giasone, tanto bello d'aspetto quanto scialbo moralmente. Il personaggio maschile è del tutto subordinato a quello femminile, superiore nella determinazione e nel carattere.²⁷

Il primo incontro tra i due avviene proprio nel tempio di Ecate.²⁸ Questo episodio si colora di un rinnovato valore in quanto collocato all'interno di un poema prodotto durante l'ellenismo. La fede nella religione olimpica, infatti, si era ormai sfilacciata in favore di una diffusione sempre più pervasiva di pratiche esoteriche. Il culto di divinità di origine orientale come Iside e Cibele venne a rinvigorire quello di Ecate, che alle due dee poteva essere facilmente accostata per molti tratti comuni. Erano, tutte loro, la Grande Madre: e l'ellenismo le venerava, al contrario dell'Atene di Euripide. Non è un caso che Teocrito, autore dell'idillio in cui la giovane Simeta invoca Ecate per riavere il suo amante, sia più anziano di Apollonio Rodio solo di circa una generazione.

Già nella sua giovinezza Medea si macchia di un terribile delitto contro un consanguineo. Per permettere la fuga della nave Argo dalla Colchide la maga uccide e fa a pezzi il proprio fratellastro (legato a lei solo per parte di padre), Apsirto. Ma, prima di morire, il giovane fa in tempo a sporcare il peplo della sorella con il proprio sangue.

Versamento di sangue e smembramento sono parti essenziali dei cruenti riti di fertilità legati al culto della Grande Madre.²⁹ L'uccisione e il sacrificio sono strumenti magici a garanzia della fertilità della terra e sul sangue regna la donna. Inoltre, l'assassinio di Apsirto avviene all'interno del tempio della dea Artemide.

Medea, dunque, compare nelle *Argonautiche* come rappresentante di un mo-

²⁷ Biondi, *Storia e antologia della letteratura greca*, vol. III, 301.

²⁸ Apollonio Rodio, *Argonautiche* (Milano: Mondadori, 2003), III, vv. 948-972.

²⁹ Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, 67.

dello sociale tendente al matriarcato, dei suoi simboli e dei suoi riti. Anzi, può essere accostata alla Grande Madre in modo ancora più completo rispetto a quanto accade in Euripide. Perché il tragediografo mostrava solo il suo lato oscuro e mortale, mentre Apollonio Rodio, forse a causa della maggiore sensibilità esoterica del suo tempo, mette in scena sì una maga assassina capace di esigere un tributo di sangue dal suo stesso fratello, ma anche una donna seducente e ammalianti, aperta alla dimensione creativa dell'amore. I due volti del femminile sacro, qui, finalmente combaciano: amante e distruttrice, grembo che accoglie la vita e mano che fa a pezzi.

Altre narrazioni raccontano il seguito della storia della giovinezza di Medea, in cui si può riconoscere una forte identificazione con la Grande Madre e la sua simbologia. Ovidio, nelle sue *Metamorfosi*,³⁰ racconta come, da sola, la ragazza è in grado di far cadere la città di Iolco. In questa città in primo luogo si impegna a ringiovanire il padre del suo uomo: dopo aver invocato Ecate nel cuore della notte sale a bordo di un carro trainato da serpenti alati e si procura erbe dotate di proprietà magiche. Taglia la gola al vecchio e lo immerge in un calderone, da cui riemerge ringiovanito. Dopo di ciò, convince il re Pelia, ostile a Giasone, a sottoporsi al medesimo rituale. Le figlie del re (tranne Alceste, che si rifiuta di spargere il sangue paterno) smembrano il padre in tredici pezzi e lo immergono in un calderone bollente mentre invocano la luna. Ma, questa volta, nessuna magia: Pelia muore.

Torna, ancora, l'elemento dell'uomo fatto a pezzi, tipico nei rituali di fertilità legati al culto del femminile.³¹ Inoltre, le figlie di Pelia compiono il sacrificio nella speranza che il padre possa in questo modo ottenere una nuova giovinezza. Nella fase di pieno dominio della Grande Madre le vittime si sottopongono volontariamente al sacrificio nella speranza di ottenere, grazie al suo potere, il ritorno alla vita.³² Proprio questo è lo spirito con cui Pelia e le figlie si avvicinano al rito supervisionato dalla maga della Colchide: il desiderio di un ritorno, di una morte momentanea che possa essere garanzia di una nuova vita.

Gli elementi simbolici presenti in questo episodio sono ricorrenti nelle narrazioni che riguardano il culto del femminile.³³ I serpenti del carro di Medea sono un simbolo ctonio, ma il fatto che siano alati rimanda alla natura di Medea come dea della luna. La natura lunare di Medea è esemplificata anche dal fatto che ella era sacerdotessa di Ecate, la dea lunare, giovane e vecchia al tempo stesso. Come giovane e vecchia al tempo stesso è Medea quando si accinge a compiere l'assassinio di Pelia in altre versioni dello stesso mito: in sé giovane, si presenta trasformata in vecchia. E proprio questa dea, insieme ad Artemide compariva tra le due dee invocate da Medea nella tragedia di Euripide, mentre nel poema di Apollonio Rodio Medea ne è addirittura sacerdotessa.³⁴

³⁰ Ovidio, *Metamorfosi* (Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994), VII, 297-349.

³¹ Come esposto in precedenza.

³² Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, 93.

³³ Graves, *I miti greci*, 569.

³⁴ *Ibidem*.

I serpenti, la luna, la compresenza di tutte le età, i riti mortali: sono elementi ricorrenti in relazione alla Grande Madre, al femminile sacro e a Medea. Si tratta di un portato simbolico antico, che però è sopravvissuto vivido fino al tempo di Ovidio. Inoltre, sia le vicende narrate da Apollonio Rodio, sia quelle raccontate da Ovidio compaiono, riassunte, nei dialoghi della *Medea* di Euripide.³⁵ Nello scegliere il personaggio di Medea come protagonista della sua tragedia, dunque, Euripide sceglieva anche tutto questo.

Potrà essere utile considerare che con il consolidarsi del sistema patriarcale il carro trainato da serpenti da strumento lunare diventa un attributo di Elio, il Sole.³⁶ E si tratta proprio del carro su cui Medea appare al termine della tragedia euripidea a lei intitolata, al pieno del suo terribile trionfo.

La narrazione di Ovidio è interessante anche per un altro particolare: mette in relazione il mito di Medea a quello di Teseo. Sono ben tre le “figlie del sole” che intrecciano il proprio cammino con Teseo: Arianna, che l’eroe sfrutta per ottenere una vittoria contro il Minotauro, mostro simbolo del potere femminile; Fedra, sorella di Arianna, destinata a diventare sua moglie e ad innamorarsi di suo figlio, causandone poi la morte; e Medea stessa, che dopo la fuga da Corinto diventa sua matrigna attraverso il matrimonio con Egeo.

Euripide, a sua volta, entra in contatto con questo risvolto del mito attraverso l’*Ippolito*, che racconta la disastrosa fine del matrimonio tra Teseo e Fedra. Ma questa è un’altra storia.

4. Euripide e il femminile sacro oltre Medea

Il tema del femminile sacro la fa da padrone anche all’interno di un’altra tragedia di Euripide, le *Baccanti*. Qui i culti misterici sono la questione principale di tutta quanta l’opera.

La trama è nota: l’effeminato dio Dioniso, figlio di Zeus e signore dell’ebbrezza, ha saputo che a Tebe il sovrano Penteo (suo cugino per parte di madre) si rifiuta di riconoscerlo come una divinità. Il problema è questo: le sorelle di Semele, madre di Dioniso, non vogliono credere che ella abbia avuto un figlio da Zeus. Per tutta risposta Dioniso instilla la follia nelle donne della città e queste, compresa Agave, madre di Penteo, si rifugiano nei boschi come Baccanti. Penteo, ostinato nell’opporsi ai culti dionisiaci, viene ingannato dal dio stesso, che lo conduce a travestirsi da donna e poi a essere squartato dalle baccanti.

Il mancato riconoscimento del rapporto tra la madre Semele e il sacro è ciò che scatena la furia vendicativa di Dioniso. Vendetta che significa piegare al proprio culto tutti coloro che prima gli negavano la natura divina. Un culto tutto femminile, tanto che Penteo, destinato a diventare vittima sacrificale dei riti bacchici, deve prima rinunciare alla propria mascolinità e indossare un travestimento da donna.

³⁵ E., *Med.*, vv. 465-519.

³⁶ Come afferma lo stesso Graves, *I miti greci*, 569 n.

Con la sua terribile fine Penteo diventa identico a Dioniso Zagreo,³⁷ proprio quel dio che combatteva con tutte le sue forze. Nel non voler riconoscere nella zia Semele una incarnazione della Grande Madre ottiene che anche tutte le altre figlie di Cadmo lo diventino, in una ripetizione del mito sempre identico a se stesso. La potenza primordiale della dea madre è dispiegata al suo massimo, riprodotta in tanti frattali minori.

La fine di Penteo, fatto a pezzi dalle donne della sua stessa famiglia, non può non richiamare quella, molto simile, spettata prima ad Apsirto e poi a Pelia ad opera di Medea. Anche in quei casi il principe o il re era stato smembrato; come Penteo, anche Pelia perde la vita non ad opera di chi aveva motivi per volerlo morto, ma per mano delle sue figlie, tratte in inganno da un incantesimo. Il rito compiuto per interposta persona.

Nel testo si possono trovare alcuni richiami espliciti alla Grande Madre: ad esempio, nella parodo il coro assimila esplicitamente i riti dionisiaci a quelli della Grande Madre, subito dopo chiamata con il nome di Cibele (o *Kybelà*).³⁸ Addirittura, si afferma che chi è servo della dea è servo anche di Dioniso. Poco importa, allora, che Dioniso in sé sia un dio di sesso maschile; la sua natura è femminile, così come la natura del suo culto. E se nel mito che lo riguarda egli è vittima sacrificale destinata a passare attraverso la morte e la resurrezione, come il pater, nei riti che lo celebrano egli è beneficiario del medesimo sacrificio, come la dea.

Solo un altro esempio della pervasività della sacralità femminile all'interno delle *Baccanti*: verso la conclusione della tragedia, quando ormai Penteo è morto e Agave e le sue sorelle rinvergono dalla follia bacchica, Dioniso decide di punire anche il loro padre, Cadmo, trasformandolo in serpente insieme alla moglie Armonia.³⁹ E il serpente oracolare era la reincarnazione spettante al pater della Grande Madre annualmente sacrificato.⁴⁰

Questa tragedia è l'esplicita messa in scena di un rito tutto femminile. Il dio, il divino, si impossessa delle donne della città, in una situazione in cui la rivolta delle donne si sovrappone all'uso dei culti misterici di non fare discriminazioni sessuali tra gli adepti.⁴¹ Euripide non finge di voler parlare della gelosia lacerante di una donna abbandonata o rifiutata, come nella *Medea* e nell'*Ippolito*. No, in questa tragedia l'autore racconta senza mezzi termini il potere della Grande Madre e la sua rituale richiesta di sangue.

Ma se nelle *Baccanti* il rimando è esplicitato fin da subito e insito nel tema stesso della tragedia, meno scontato è il collegamento che si può fare con l'*Elena*, normalmente considerata, più che una tragedia in senso stretto, una di quelle anticipazioni della commedia nuova e del dramma "borghese" che hanno meritato ad Euripide la fama di colui che uccise la tragedia. Qui Elena non si è mai recata a Troia: a

³⁷ Fatto a pezzi e divorato dai Titani, come racconta Graves, *I miti greci*, 91.

³⁸ Euripides Tragicus, *Bacchae* (Oxford: OCT 1910), vv. 73-82.

³⁹ Euripide, *Medea*, vv. 1330-1332.

⁴⁰ Graves, *I miti greci*, 6-8.

⁴¹ Walter Burkert, *La religione greca* (Milano: Jaca Books, 2003), 521.

seguire Paride era stato un suo doppio, un fantasma. La vera regina di Sparta si trova ospite-prigioniera in Egitto e aspetta solo il ritorno di Menelao per scappare.

Benché si tratti di un'opera con meno tensione drammatica rispetto a quelle analizzate in precedenza, grazie anche al lieto fine, l'elemento religioso vi svolge un ruolo importante e significativo della concezione euripidea del sacro.

Innanzitutto, Menelao deve accettare la vanità della guerra che per dieci anni ha condotto a Troia; e, insieme, le mancanze degli dei olimpi e dei loro indovini, che non hanno impedito l'inutile spargimento di sangue.⁴² Il sacrificio di vita umana, se non è in onore della Grande Madre, è destinato a rivelarsi inutile. In pochi versi, Euripide spazza via tutta la generazione mitica di Zeus e dei suoi figli e minimizza la grandezza dei suoi eroi e delle loro motivazioni. Non molto dopo, invece, il coro evoca esplicitamente i riti della Grande Madre e ne proclama la grandezza.⁴³

Perfino in questo insospettabile dramma ad intreccio, dunque, il femminile con la sua dimensione sacra si trova a rivestire un ruolo di primo piano.

Diverso è il modo in cui il mondo del femminile sacro entra nella tragedia *Le Troiane*. Qui il potere femminile è sconfitto e si avvia a una decadenza inarrestabile. Le tre donne protagoniste, Cassandra, Andromaca e Ecuba, imperano sulla scena. E tuttavia ormai non possono che lamentare un destino da cui non esiste scampo.⁴⁴ Se letta con un occhio di riguardo alle conclusioni cui è costretto a giungere Menelao nell'*Elena*, questa tragedia non fa che rimarcare il senso.

Del resto basta guardare i titoli delle tragedie superstiti di Euripide per rendersi conto della preponderanza del femminile; e si tratta di un femminile protagonista, dotato di un potere spesso in contrasto con le convenzioni o con le leggi, ma non per questo meno devastante. Le eroine di Euripide adombrano gli uomini che le circondano, versano il loro sangue e se ne nutrono. L'Antigone di Sofocle si scontrava con le leggi della città ma non usciva mai del tutto dal loro tracciato, tanto da andare incontro alla morte che esse prevedevano per il suo comportamento. Medea e le altre calpestanto qualsiasi legge della socialità diventando paradigmi dell'assoluto e non basta nessuna norma o parola umana a costringerle di nuovo all'interno dei loro ginecei.

5. Conclusioni: la morte dell'uomo tragico

Nietzsche aveva accusato Euripide di aver ucciso la tragedia degli antichi, di aver portato il λόγος e la razionalità sulla scena prima occupata dai miti. Avrebbe dato innesco, così, alla degenerazione del testo tragico che avrebbe portato alla nascita della commedia nuova.

È innegabile che gli elementi più strettamente fabulistici delle tragedie eu-

⁴² Euripides Tragicus, *Helena* (Oxford: OCT 1910), vv. 744-751.

⁴³ E., *Hel.*, vv. 1353-1368.

⁴⁴ Euripides Tragicus, *Troades Scholia in Euripidem* (Oxford: Dindorf, 1863; Berlin: Schwarz, 1887, 1891), 1998.

ripidee, gli stessi che, probabilmente, gli hanno garantito il grande successo di pubblico, abbiano avuto una loro discendenza nel teatro comico più tardi. Ma è altrettanto vero che il mito c'è, anzi, è quasi onnipresente nella produzione euripidea a noi pervenuta, e è paradossale che si sia parlato di Euripide come del tragediografo antropocentrico. Solo che il mito che sottostà a tutti i suoi testi è un mito diverso da quelli che prima di lui erano stati utilizzati a teatro.

Si volle accusare Euripide, alternativamente, di essere misogino (come credevano gli antichi) o femminista (come piace pensare oggi). Quindi il suo è un mito che si presta a letture diverse a seconda della sensibilità dei tempi, ma non per questo fa meno impressione. Agli ateniesi del V secolo immaginare donne così potenti da tramare mortali vendette sembrava offensivo, le contemporanee si compiacciono di leggere in questi antichi versi una prima dichiarazione d'indipendenza del genere femminile e dei suoi bisogni.

Un mito che vuole essere più antico delle narrazioni di Eschilo e Sofocle, inseriti nel sistema di ordine e giustizia stabilito da Zeus sul monte Olimpo. Un mito ctonio anziché celeste, fatto di sangue anziché di leggi. Un mito che precede Zeus e anche suo padre Crono e che qui, nelle tragedie di Euripide, nell'epoca del pieno trionfo del *λόγος*, emerge con tutta la sua conturbante potenza. E grida dai palcoscenici delle Grandi Dionisie, attraverso le maschere indossate dagli attori, si fa sentire da tutta Atene e la sua eco giunge fino a noi, sempre grandiosa.

Il mito del femminile sacro.

Forse è vero, in tutto questo l'eroe maschile ne esce sminuito. Non c'è nulla di simile a quell'Edipo che da solo ha reso immensa la fama di Sofocle, o al tormentato Oreste di Eschilo, interpretato come simbolo dell'instaurazione del patriarcato nella città più patriarcale di tutte, Atene, posta sotto la protezione della dea che rinnega la propria femminilità al punto da nascere da un uomo, e dalla sua testa, per di più.

Euripide non ha mai ucciso la tragedia, se con questa affermazione si intende che l'ha sottratta al mito. Semmai, l'ha riportata a un mito più ancestrale. Un mito che sembra più umano perché scritto nel sangue.

Ma Medea che massacrà i suoi stessi figli e s'innalza sul carro del sole, *deus ex machina* di se stessa, non è il piccolo uomo ateniese e relativista, disposto a dibattere le proprie opinioni alla maniera dei sofisti. Quello è Giasone, emblema del maschio fiero della razionalità del suo tempo, che esce impotente e schiacciato dal tributo di sangue richiesto dalla donna, maga, barbara.

Elena, incrollabile e incorruttibile nonostante tutti i discorsi che la storia e la fantasia degli scrittori le hanno voluto cucire addosso, neanche lei è il piccolo uomo ateniese. E nemmeno Fedra, della stirpe maledetta di Minosse, che nella smania di vendetta distrugge la stirpe di Teseo e in questo modo, senza volerlo, ma la volontà conta poco, ripaga l'oltraggio che lo stesso Teseo aveva recato a sua sorella, la celebre Arianna. Di sicuro non si può, neanche con un grande sforzo di immaginazione, sostenere che il piccolo uomo ateniese sia Dioniso, il dio femminile, sposo di Arianna e figlio di Semele, che proprio per vendicare un

oltraggio arrecato alla madre, di cui i tebani non riconoscevano i rapporti con il divino, distrugge prima la mascolinità e poi la vita di Penteo.

Queste donne ancestrali fanno a pezzi gli uomini in atti che, comunque li si voglia interpretare, nelle loro intenzioni sono sanguinose vendette. Cancellano ogni legge e giustizia che il maschio ha innalzato a propria difesa (e l'*Oresteia* di Eschilo aveva aperto la strada al grande teatro tragico proprio sancendo la nascita di questo diritto). Calpestando ogni debole protesta e pretendono il loro riconoscimento e un tributo di morte.

Allora dov'è l'eroe da commedia o da romanzo di cui parlano le letterature?⁴⁵ Dov'è lo spettatore comune sulla scena che tanto spaventava Nietzsche?⁴⁶ Certo, tutti i piccoli personaggi che compaiono attorno alle figure ancestrali messe in scena da Euripide paiono questo: minuscoli, relativi, opinabili. Fa paura il fatto che l'inflessibile giustizia che tanti dolori aveva causato ai protagonisti sofoclei nelle tragedie di Euripide appaia morale spicciola e calpestando. Al confronto con queste figure femminili l'uomo appare sì piccolo e pietoso. Ma loro, tutte le donne di Euripide, non sono solo umane.

Fedra, Elena, Medea col suo sanguinoso trionfo: tutte loro sono la Grande Madre.

Bibliografia

- Apollonio Rodio, *Argonautiche*, Milano: Mondadori, 2003.
- Biondi, Ida, *Storia e antologia della letteratura greca*, Messina-Firenze: Casa editrice G. D'Anna, 2004.
- Burkert, Walter, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Milano: Jaca Book, 2003.
- Chirassi Colombo, Ileana, *La religione in Grecia*, Bari: Laterza, 1983.
- Euripide, *Elena*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.
- Euripide, *Le Baccanti*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2004.
- Euripide, *Le Troiane*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1998.
- Euripide, *Medea*, in *Le tragedie di Euripide*, a cura di Anna Beltrametti, Milano: Mondadori, 2002.
- Graves, Robert, *I miti greci*, Milano: Longanesi, 1963.
- Kerényi, Károly, Dioniso, Milano: Adelphi, 2010.
- Kerényi, Károly, *Le figlie del sole*, Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Neumann, Erich, *Storia delle origini della coscienza*, Roma: Astrolabio, 1978.
- Nietzsche, Friedrich, *Nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. II 1, Milano: Adelphi, 1972.
- Nietzsche, Friedrich, *Socrate e la tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. III 2, Milano: Adelphi, 1973.
- Ovidio, *Metamorfosi*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.
- Teocrito, *Idilli e Epigrammi*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993.

⁴⁵ Biondi, *Storia e antologia della letteratura greca*, 292.

⁴⁶ Nietzsche, *Nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche* (Milano: Adelphi, 1972), vol. II 1, 79.