

*Antigone, Medea, Elettra:
il tragico femminile*

Amore/violenza
nello spazio contemporaneo

A cura di Patrizia Landi

Le Forme del Sentire

DIREZIONE

Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali e Patrizia Landi

COMITATO SCIENTIFICO

Luis Puelles Romero (*Universidad de Málaga*)

Carole Talon-Hugon (*Université Paris-Sorbonne*)

Irene Zanini-Cordi (*Florida State University*)

ISBN 978-88-5513-112-4

Copyright © 2023

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM di Milano



In copertina

Matt Seymour, *Trois bustes de tête en béton*

<https://unsplash.com/it/foto/pzbbViakdX0>

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: E. Lui Tipografia - Reggio Emilia

Sommario

INTRODUZIONE	
La vivificante “vertigine” dei classici	7
<i>Patrizia Landi</i>	
OUVERTURE	
Irreligioso sublime	23
<i>Quirino Principe</i>	
UNA, MILLE ANTIGONI	
La <i>mimesis</i> aorgica: Hölderlin e Antigone	33
<i>Andrea Mecacci</i>	
L’ <i>Antigone</i> di Anouilh e la tomba dell’eroe. L’influenza su <i>Giocasta</i>	45
<i>Maddalena Mazzocut-Mis</i>	
Resti di un naufragio: María Zambrano nel labirinto di Antigone	63
<i>Renato Boccali</i>	
MEDEA, LE SUE “VOCI”	
Il corpo di Medea. Il film di Pasolini tra mito e montaggio	85
<i>Marco Antonio Bazzocchi</i>	
Per non essere Medea. Ri-leggere “ <i>Leonora, addio!</i> ” di Luigi Pirandello	95
<i>Patrizia Landi</i>	
<i>Filumena Marturano</i> : dalla commedia al dramma nel nome di Medea	115
<i>Antonella Del Gatto</i>	
Figlie di Medea. Christa Wolf, Elena Ferrante, voci	135
<i>Irene Zanini-Cordi</i>	
L’eterno Altro: il mito di Medea ad Haiti in <i>Ma’Déa</i>	149
di Eduardo Manet (1985)	
<i>Timothy Lomeli</i>	

Medea senza serpenti: un percorso warburghiano 167
Alice Barale

Quale il destino di Eros? “Tra” ossessione d’amore e amore vero 181
Massimiliano Marianelli

INTERLUDIO

Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea 195
Stefano Lombardi Vallauri

I confini dell’amore e della violenza: i sentimenti malati 213
Carmelo Dambone

LA FINE SI ADDICE AD ELETTRA

Implacabile Elettra: Figlia Sorella Guerriera 225
Martina Treu

Le Autrici e gli Autori 247

Indice dei nomi 253

Indice dei personaggi 261

Per non essere Medea

Ri-leggere “*Leonora, addio!*” di Luigi Pirandello

Patrizia Landi

DOI: <https://doi.org/10.7359/1124-2023-lanp>

ABSTRACT

How are a tragedy by Euripides and a novella by Pirandello connected? How are their female protagonists, Medea and Mommina, similar? Despite the different literary genre they belong to, the Euripides tragedy and the Pirandello novella have a number of similar themes: betrayed love, a sense of estrangement even in one's own home, jealousy. But with one major difference, the behavior toward one's children: on the one hand killed perhaps because one is unable to find a different solution, on the other hand saved by any sacrifice even at the cost of one's own life. And in the midst of all this the same drama that leads us to think that the ancient tragedy is not dead, but has only changed its skin.

KEYWORDS: betrayed; Euripide; love and death; Medea; Mommina; Pirandello; tragedy and novella.

*Sciagurato amore, grande flagello,
grande maledizione per gli uomini.
Da te nascono discordie mortali e pianti e prove
ed altre angosce infinite che non ci danno tregua.*
Apollonio Rodio, *Argonautiche*, IV, 445-448

Dobbiamo imitare, come si dice, le api, [...] e classificare tutte le nozioni che abbiamo raccolto da letture eterogenee – infatti le cose ben distinte l'una dall'altra si conservano meglio – ricorrendo a tutto lo zelo e alle capacità insite nel nostro ingegno; dobbiamo fondere in un solo sapore questi vari succhi assaggiati qua e là; così, anche se si dovesse scoprire da dove è stata desunta, la materia risulterà diversa dalla sua fonte.

Inizio con questa citazione dalle *Lettere a Lucilio* di Seneca (Libro XI, lettera 84, 3), autore egli stesso di una *Medea* (unica tragedia delle nove composte dall'autore latino arrivata integralmente) per illustrare, prima di

entrare nel cuore del mio intervento, il metodo di lavoro seguito. Io non mi occuperò di una riscrittura o di una rilettura oppure di una re-invenzione autoriale della *Medea*, ma, dopo tante 'letture eterogenee', andrò a cercare Medea con l'intento di rintracciare affinità parentele somiglianze, e anche difformità e dissomiglianze, in un testo, la novella pirandelliana "*Leonora, addio!*"¹, che, almeno in apparenza, niente ha a che vedere, per genere di appartenenza e per modalità di scrittura, con la tragedia di Euripide o con i testi antichi, greci o latini, che hanno messo in scena il personaggio di Medea contribuendo a fondare un mito immortale (Medea, infatti, è un personaggio inafferrabile, mutevole, capace di mettere in luce potenzialità e modalità espressive sempre nuove e originali²). Come osservava Roland Barthes, "un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore [...] bensì il lettore": allora io proverò ad essere quel lettore capace di vedere – e sono ancora parole di Barthes – "lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura"³.

Un paio di precisazioni prima di iniziare. Luigi Pirandello conosceva perfettamente la cultura greca; anzi, come più volte da lui stesso precisato, aveva sempre sentito di possedere profonde consonanze e vincoli di consanguineità con il mondo greco essendo nato ad Agrigento, la *Akragas* fondata nel 581 a.C. da coloni greci:

La Grecia è dentro di me. Il suo spirito illumina il mio pensiero e consola il mio animo. Senza averla mai vista, la conosco. Sono della Sicilia, cioè della Magna Grecia e in Sicilia molto di greco ancora sopravvive. Ne sopravvivono la misura, l'armonia, il ritmo. D'altra parte io stesso sono di origine greca. Certo, non vi meravigliate, il mio nome è Pyragghelos. Pirandello non ne è che la corruzione fonetica.⁴

¹ La novella fu pubblicata per la prima volta il 6 novembre 1910, sul *Corriere della Sera*; poi inserita nella raccolta *Terzetti* (Milano, Treves, 1912) e infine nella raccolta *Il viaggio* (Firenze, Bemporad, 1928). "*Leonora, addio!*" ha fornito spunti al dramma in tre atti *Questa sera si recita a soggetto*, rappresentato per la prima volta a Koenisberg il 25 gennaio 1930 (tradotto in tedesco da Harry Khan con il titolo *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt*).

² Cfr. La Mantia *et al.* 2012, pp. 7-16 (dall'*Introduzione* di G. Puglisi).

³ Barthes 1988, p. 98.

⁴ Così in una intervista rilasciata al periodico greco *Nea Estia* nel 1934. In Zangrilli 1995, p. 21.

Lo studio della cultura greca, inoltre, era alla base della sua formazione umana e culturale: non solo la sua nutrice gli aveva raccontato come fosse ro fiabe i miti classici, ma la letteratura greca era una delle materie poi insegnate all’Istituto Superiore di Magistero Femminile di Roma dal 1897 al 1923 (da ricordare pure la traduzione in dialetto siciliano del dramma satiresco *Il Ciclope* di Euripide⁵). Una conoscenza che emerge chiaramente dai suoi saggi e interventi di estetica e di poetica: sin dal 1890 (Pirandello aveva solo ventitré anni), nell’articolo apparso su *Vita Nuova* tra giugno e luglio, si soffermava sull’“armonia interiore” tipica della “concezione di vita e dell’uomo” del mondo greco, affermando che

È appunto questa armonia – sia detto di passaggio – che ora manca a noi, a causa delle nostre condizionali morali e sociali, e però non abbiamo ancora un teatro, e checché si faccia e si dica, difficilmente l’avremo. I greci che l’ebbero, ebbero anche un teatro glorioso, perché poterono serenamente contemplare ogni *errore*, cui deve sempre fatalmente seguire una *catastrofe*. Noi sentiamo troppo, *soffriamo* troppo: la nostra vita è per se stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati.⁶

Questa citazione mi conduce alla seconda questione, ossia la naturale teatralità della scrittura pirandelliana anche ben prima della stesura dei drammi borghesi, forse la forma letteraria più sperimentale tra le numerose praticate, per la quale, com’è noto, Pirandello ottenne il premio Nobel per la letteratura nel 1934. A mio parere, infatti, molte tra le 241 novelle totali, in modo particolare quelle che rappresentano sentimenti forti o addirittura ‘funesti’ (nel senso etimologico del termine), composte, senza mai una reale interruzione, nel lungo arco temporale di un abbondante quarantennio (1894-1936), e capaci di fornire continuo materiale di lavoro e di diventare il centro dell’attività compositiva pirandelliana, raccontano storie e personaggi con una tecnica e un’arte intimamente drammaturgiche. In poche parole, andando oltre le parole di Giovanni Macchia, non è tutta l’opera di Pirandello “a correre velocemente verso il teatro”, verso “la teatralizzazione delle forme”⁷, ma sono le novelle a essere già evidenti testi teatrali per impostazione e tecnica di rappresentazione. In effetti, a

⁵ Rappresentato il 21 gennaio 1919 al teatro Argentina di Roma col titolo *’U Ciclopù*, il testo appartiene al cosiddetto periodo “dialettale” del teatro di Pirandello (1916-1922), dovuto in parte all’amicizia con il drammaturgo Nino Martoglio: cfr. Renucci 1977, pp. XI-XCVII, e Zappulla Muscarà 1993, pp. V-XLI.

⁶ Pirandello 2006, p. 68 (*La menzogna del sentimento nell’arte*).

⁷ Macchia 1994, p. 83.

ben guardare, e “*Leonora, addio!*” ne è un esempio sublime, le novelle, dal momento che molto spesso prendono spunto dalla tragedia antica e dalle sue strutture di prologo-antefatto, svolgimento dell’evento in episodi e scene, ed esodo finale con il suo inevitabile e spaventoso precipizio (nella novella c’è persino una sorta di commo, “un canto lamentevole cantato a vicenda dal coro”, qui espresso dalla ripresa della frase “in Continente si faceva così”⁸), sono costruite secondo le regole della retorica classica: *inventio*, la ricerca di tutti quegli argomenti idonei a rendere attendibile una determinata tesi; *dispositio*, l’opportuna distribuzione di quegli stessi argomenti (partizione all’interno del discorso e di eventuali sezioni, ordinamento dei contenuti di ciascuna parte e ordine delle parole nella formulazione delle idee); ed *elocutio*, il modo in cui dare forma linguistica alle idee⁹. Del resto, come lo stesso Pirandello scriveva il 7 maggio 1899 sul *Marzocco*, “uno scrittore drammatico” se

ha creato veramente caratteri, se ha messo su la scena uomini e non manichini, ciascuno di essi avrà un particolar modo d’esprimersi, per cui, alla lettura, un lavoro drammatico dovrebbe risultare come scritto da tanti e non dal suo autore, come composto, per questa parte, dai singoli personaggi.¹⁰

Comunque, nonostante queste non trascurabili relazioni, come è possibile abbinare due generi così diversi come tragedia e novella? Come è possibile ritrovare Medea in una novella borghese che racconta l’infelice storia di una donna, Mommina, che si sposa con l’uomo sbagliato, Rico Verri,

⁸ Aristotele 2019, 12, 1452b; e Pirandello 2011, pp. 313-314 (d’ora in poi per le citazioni da “*Leonora, addio!*” segnerò soltanto il numero della/e pagina/e).

⁹ Come la *Medea* di Euripide “*Leonora, addio!*” è suddivisibile in: un prologo (introduzione generale alla famiglia di Mommina e alla compagnia di ufficiali di complemento tra cui anche il futuro marito, Rico Verri; e presenza se non del coro almeno del commo); cinque episodi (I episodio: feste e canti tra la famiglia di Mommina e gli ufficiali, e innamoramento di Mommina e Rico Verri; II episodio, che – seguendo, le definizioni della *Poetica* di Aristotele, 18, 1455b – contiene il nodo della vicenda: le prime manifestazioni della gelosia di Rico Verri; III episodio: informazioni prese dalla madre sul padre di Rico Verri e tentativo, del tutto vano, di scongiurare il matrimonio tra la figlia e il giovane ufficiale; IV episodio: la nuova vita da reclusa di Mommina, segregata in casa anche dopo la nascita delle due bambine; V episodio: momentanea ripresa della vita per Mommina e le bambine grazie al canto dopo il fortuito ritrovamento del manifestino della *Forza del destino* di Verdi); e un esodo con catastrofe finale e scioglimento della storia, qui rappresentati dalla morte di Mommina. Mi permetto di ricordare che mi sono già occupata sia del rapporto tra novella pirandelliana e mondo classico, sia di “*Leonora, addio!*”, in Landi 2014 e 2018.

¹⁰ Pirandello 2006, p. 448 (*L’azione parlata*).

e che si sacrifica per amore delle figlie? Innanzitutto, prendendo spunto da alcune osservazioni della filosofa Ágnes Heller, è possibile perché le novelle "esistenziali" (rubo l'aggettivo alla stessa Heller) di Pirandello sono incentrate, proprio come le tragedie classiche, sui dissidi fondamentali della vita umana – in questo specifico caso la gelosia ossessiva del marito a danno di moglie e figlie –, dissidi che, peraltro, si esauriscono soltanto con la morte. Sia nella rappresentazione di Medea sia in quella di Mommina, seguendo sempre i ragionamenti della Heller, è il temperamento, e non il fato, che decide il destino dei nostri due personaggi femminili. Anzi, è proprio il temperamento di entrambe a imprimere il movimento alla vicenda e a condurla al suo rovinoso esito finale: come aveva già osservato lo stesso Pirandello "non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma" dal momento che

il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà asservito, soggetto alla intenzione e ai modi dell'artista, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato, quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità.¹¹

Certo, la Heller non si sbaglia quando sottolinea la differenza sostanziale tra i personaggi femminili del dramma borghese e le eroine della tragedia greche antiche (è la differenza su cui mi concentrerò):

Elettra, Ifigenia, Antigone, Andromaca erano appassionatamente attaccate a una tradizione o a una causa, pur realizzando la volontà di un dio o di una dea. Non stavano presentando o rappresentando in modo significativo il destino della donna (*forse la Medea di Euripide potrebbe essere un'eccezione*). Al contrario, *le donne dei drammi borghesi* soffrono e perdono perché *non scelgono la loro sorte: un uomo lo fa per loro, e spesso contro di loro*.¹²

Ed è esattamente il caso di Mommina. Ma andiamo con ordine.

La storia di Medea viene da molto lontano (un accenno al viaggio degli Argonauti da cui tutto ha origine è già nell'*Odisea*, XII, 61-70; e nella *Teogonia* di Esiodo si trovano la genealogia di Medea e una sorta di sintesi della sua vicenda amorosa con Giasone) e sin dall'antichità ha avuto innumerevoli e differenti versioni che non sempre la raffigurano come assassina e figlicida (non ho qui il tempo di ripercorrere queste diverse

¹¹ Pirandello 2006, pp. 449-450. Sono le stesse osservazioni che Paduano 1968 fa a proposito della Medea euripidea.

¹² Heller 2020, p. 92 (corsivo mio).

trasposizioni)¹³. Mommina, dall'altra parte, discende da quella stirpe femminile dolente e disgraziata che nella prosa di Pirandello occupa un posto rilevante sin dal personaggio di Marta Ajala, protagonista del suo primo romanzo, *L'esclusa* (1901), storia come dichiara il titolo, di una esclusione a causa un tradimento mai commesso – o almeno non commesso all'inizio della vicenda e al momento dell'infamante accusa. Anche Mommina, come Marta, sarà esclusa dalla normale vita quotidiana a causa della gelosia morbosa e persino retroattiva che spinge Rico Verri a temere per qualcosa che mai è accaduto e mai accadrà:

Gli era divampata, subito dopo il matrimonio, la stessa gelosia del padre, anzi più feroce, esasperata com'era da un pentimento senza requie e dalla certezza di non potersi guardare in alcun modo, per quante spranghe mettesse alla porta e alle finestre. Per la sua gelosia non c'era salvezza: era del passato; il tradimento era lì, chiuso in quella carcere; era in sua moglie, vivo, perenne, indistruttibile; nei ricordi di lei, in quegli occhi che avevano veduto, in quelle labbra che avevano baciato. (p. 316)

Medea e Mommina sono, pur nelle loro naturali differenze, due donne offese e ferite, sono entrambe vittime d'amore – e per Medea penso non solo alla tragedia euripidea (431 a.C.), ma anche alla versione di Pindaro, nella *IV Ode Pitica* (462 a.C.), in cui Medea e Giasone si innamorano non per intervento divino, la freccia scoccata da Eros, ma grazie al seducente legame che si instaura tra loro al primo incontro¹⁴; e ancora di più alla Medea delle *Heroides* di Ovidio (25-16 a.C.), stregata o meglio “perduta” per colpa di Giasone e della passione divampata con la stessa forza di “una torcia di pino” che “arde, davanti ai grandi dèi”¹⁵. Medea, come sappiamo dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (III sec. a.C.), che raccontano l'antefatto appena accennato da Euripide attraverso le parole della Nutrice, per Giasone infrange ogni vincolo e ogni codice familiare: lo aiuta, grazie alle proprie arti magiche, a rubare il vello d'oro che apparteneva al padre Eete e, per metterlo in salvo, arriva persino ad attirare il fratello Assirto in un tranello che lo porterà alla morte (Assirto muore squartato dallo stesso Giasone¹⁶). Costretta quindi alla fuga con il futuro sposo, alla fine trova asilo a Corinto dove prende avvio la porzione del mito raccontata da Euripide il quale ci presenta, sempre attraverso le parole della Nutrice,

¹³ Rimando al bellissimo volume di Bettini, Pucci 2017 (con ricchissima bibliografia).

¹⁴ Cfr. Segal 1986.

¹⁵ Ovidio 2022, XII, 31-34, pp. 236-237.

¹⁶ Cfr. Apollonio 2019, IV, 452-481.

una Medea da un lato chiusa nella propria solitudine tanto da consumare "la sua vita nelle lacrime" e da rifiutare i "consigli di chi le vuole bene", e dall'altro sull'orlo della vendetta perché umiliata nell'animo e nel corpo:

O se la nave Argo non avesse mai volato attraverso le Simplegadi scure, fino alla Colchide, e il pino tagliato dall'ascia non si fosse mai abbattuto nelle valli del Pelio, né avesse fornito remi alle mani degli eroi eccellenti, che per Pelia mossero alla ricerca del vello tutto d'oro! La mia padrona, Medea, non avrebbe mai navigato verso le torri della terra di Iolco, con l'animo sconvolto dall'amore per Giasone, né avrebbe istigato le figlie di Pelia a uccidere il padre, e ora non abiterebbe con lo sposo e i figli qui a Corinto, esule benivolenta dai cittadini di questa terra in cui è giunta, e in assoluta armonia, per quel che la riguarda, con Giasone. [...]

Lo ha capito dalla sventura, l'infelice, quanto sia importante non perdere la propria patria. E odia i figli, non prova gioia a guardarli. Ho paura che possa ordire qualcosa di terribile: il suo animo è violento, e non sopporterà di essere umiliata. (pp. 270-271)¹⁷

Mommina, sempre per amore o per un sentimento che ritiene tale, convinta di non poter meritare niente di meglio e di non avere più tempo per trovare un marito, rinuncia a dare ascolto alle parole di buonsenso di madre e sorelle che cercavano di metterla in guardia di fronte ai segni, inequivocabili, della gelosia malata del futuro sposo:

Mommina era buona, la più saggia tra le quattro sorelle, la sacrificata, colei che preparava agli altri i divertimenti e non ne godeva se non a costo di fatiche, di veglie e di tormentosi pensieri. Il peso della famiglia era tutto addosso a lei, perché la madre faceva da uomo, anche quando don Palmiro non era alla zolfara.

Mommina capiva tante cose: prima di tutto, che gli anni passavano; che il padre con quel disordine in casa non riusciva a mettere un soldo da parte; che nessuno del paese si sarebbe mai messo con lei, come nessuno di quegli ufficiali si sarebbe mai lasciato prendere da qualcuna di loro. Il Verri, invece, non scherzava; tutt'altro! e certo l'avrebbe sposata, se ella avesse obbedito a quelle proibizioni, resistito a tutti i costi agli incitamenti, alle pressioni, alla rivolta delle sorelle e della madre. (pp. 314-315)

Entrambe, poi, sono donne tradite dall'uomo che aveva detto loro di amarle e che le aveva sposate, un uomo per il quale sia Medea sia Mommina non hanno mai infranto le loro promesse coniugali. Per la Medea donna/moglie – non è così diverso neppure per Mommina – sono fonda-

¹⁷ Euripide 2022a: d'ora in poi indicherò, alla fine di ciascuna citazione e tra parentesi rotonde, solo il numero della/e pagina/e.

mentali la *koinonía*, ossia la comunione di sentimenti e di beni, primi fra tutti i figli, su cui si fonda il concetto greco di famiglia; e la *phília*, parola e concetto complesso che non ha a che fare soltanto con la relazione affettiva ma anche con l'affinità rispetto a persone, idee, comportamenti. Non solo dunque amicizia, ma pure appartenenza a uno stesso gruppo o una stessa comunità per cui da un *philos* ci si aspetta solidarietà e assistenza, cose che verranno a mancare ad entrambe le nostre 'eroine'. In effetti, Giasone diventerà per Medea un nemico, "malvagio" e "vigliacco", su cui non si può più contare perché pronto a rinnegare il vincolo matrimoniale – come dice la Nutrice sin dalle prime battute "adesso tutto si è rovesciato in odio, e si sono rovinati gli affetti più cari, perché Giasone ha tradito i suoi figli e la mia padrona":

Io ti ho salvato la vita, e lo sanno tutti i Greci che salparono con te sulla nave Argo, quando ti mandarono ad aggiogare i tori che soffiavano fuoco e a seminare il campo della morte. E fui io a uccidere il drago insonne che custodiva il vello tutto d'oro avvolgendolo nei molti cerchi delle sue spire, e a innalzare per te la luce della salvezza. E fui io a tradire mio padre e la mia casa per venire con te a Iolco, sotto il monte Pelio, certo per amor tuo più che per saggezza. E feci morire Pelia della morte più atroce, per mano delle sue figlie, liberandoti così da ogni timore. E nonostante tutto quello che ho fatto per te, tu, il più infame degli uomini, mi hai tradito, e ti sei trovato un'altra moglie, anche se avevi figli. (pp. 287-288)

Allo stesso modo, subito dopo il matrimonio, Rico Verri diventerà il peggiore incubo di Mommina, un carceriere disposto a togliere alla moglie non solo la libertà e la prospettiva di una vita tranquilla e sicura, ma anche la sua giovinezza:

Fu imprigionata nella più alta casa del paese, sul colle isolato e ventoso, in faccia al mare africano. Tutte le finestre ermeticamente chiuse, vetrate e persiane; una sola, piccola, aperta alla vista della lontana campagna, del mare lontano. [...]

E la baciava e la mordeva e le strappava i capelli, quei poveri capelli non più pettinati, perché egli non voleva che si pettinesse più, né che più tenesse il busto, né che si prendesse la minima cura della persona. (pp. 316-317)

Ma non è tutto, perché Giasone e Rico Verri costringono Medea e Mommina a essere straniere nella loro stessa casa: certo, Medea è già "una *xenos* (estranea), una *barbaros* (colei che non parla il greco), un'*agrios* (selvaggia), un'*apolis* (senza città) e... una donna priva di qualunque diritto"¹⁸,

¹⁸ La Mantia *et al.* 2012, p. 17 (dall'*Introduzione* di G. Puglisi).

ma dopo la decisione di Giasone di ripudiarla per sposare Glauce e così sperare un giorno di diventare quel re che ha sempre voluto essere (non si dimentichi che Giasone è andato a caccia del vello d'oro soltanto per riprendersi il trono usurpato al padre Esone dallo zio Pelia), non è più padrona di nulla ed è costretta all'esilio, persino "dall'esilio che aveva accettato"¹⁹. Una straniera all'ennesima potenza, si potrebbe dire: dalla terra natale a cui non può più tornare dopo aver tradito il proprio padre; nella sua casa e nella città di Corinto che l'ha accolta benevolmente e in cui almeno sino a questo momento ha vissuto in serenità con il proprio sposo, luoghi in cui non le è più concesso rimanere (Creonte, padre di Glauce e re di Corinto, la vuole il più lontano possibile temendone l'atroce vendetta); in qualunque nuova dimora in cui si rifugerà perché per lei, maga e strega oltre che rinnegata, non ci sarà "nessun approdo agevole fuori dal mare della sciagura". Anche Mommìna diventa straniera nella sua stessa casa, anzi, persino nella casa paterna a cui non può mai più fare ritorno; e così, una volta presa la decisione "irremovibile", per quanto ostacolata dai propri familiari, di sposare Ricco Verri, viene segregata e rinchiusa in una prigione, ristretta e spaventosa, da cui è impossibile scappare:

Rico Verri si fece venire dalla Germania due diverse serrature speciali; e non gli bastava ogni mattina aver chiuso con quelle due chiavi la porta; stava un pezzo a sospingerla con tutte e due le braccia furiosamente, per assicurarsi che era ben serrata. Non trovò una serva che volesse acconciarsi a stare in quella prigione, e si condannò a scendere ogni giorno al mercato per la spesa, e condannò la moglie ad attendere alla cucina e alle più umili faccende domestiche. Rincasando, non permetteva neppure al ragazzo faservizii di salire in casa; si caricava di tutti i pacchetti e gl'involti della cesta; richiudeva con una spallata la porta e, appena liberatosi del carico, correva a ispezionare tutte le imposte, pur assicurate internamente da lucchetti di cui egli solo teneva le chiavi. (pp. 316-317)

Giasone e Rico Verri, in sostanza, appartengono alla medesima genia di anteroi: se Giasone, bramoso di diventare re ripudiando Medea e sposandosi con Glauce, rinnega ogni giuramento fatto, infrange tutti i codici della sacralità coniugale e, trasformandosi nel "più infame degli uomini", costringe la stessa Medea, come racconta Euripide, a vivere "sola, senza patria", a subire l'oltraggio dal suo sposo che l'ha "razzata da una terra barbara", senza più "una madre, non un fratello, non un consanguineo presso il quale trovare approdo da questo mare di sventura" (pp. 278-279);

¹⁹ Bettini, Pucci 2017, p. 45. Cfr. anche *Medea* 2000.

Rico Verri, ossessionato dalla sua gelosia tossica e patologica, contravviene a ogni norma umana diventando l'aguzzino della moglie e persino delle figlie:

Non valse a nulla la nascita d'una prima figlia, e poi d'una seconda; crebbe anzi con esse il martirio di lei, e tanto più, quanto più le due povere creature man mano, con gli anni, cominciarono a comprendere. Assistevano, atterrite, a quei subiti assalti di pazzia furiosa, a quelle scene selvagge, per cui i loro visini si scolorivano e s'ingrandivano i loro occhi smisuratamente!

Ah quegli occhi, in quei visini smorti! Pareva che essi soltanto crescessero, dalla paura che li teneva sempre sbarrati.

Gracili, pallide, mute, andavano dietro alla mamma nell'ombra di quella carcere, aspettando ch'egli uscisse di casa, per affacciarsi con lei a quell'unica finestretta aperta. (p. 317)

È, insomma, l'amore la molla da cui tutto parte e che conduce alla violenza finale. Ma mentre Medea cerca vendetta ("AIAI Me infelice, ho patito, ho patito uno strazio che suscita grandi lamenti. Maledetti voi, figli di una madre odiosa! Possiate crepare insieme con vostro padre, e tutta la casa possa crollare con voi!", p. 273), Mommina, emblema della donna moderna e apparentemente più libera – o almeno tale fino al matrimonio –, soccombe alle dure, impietose regole imposte dal marito sino alla morte, la propria morte, pur di vedere salve le sue bambine. Se Medea non cesserà mai di essere una combattente (le è stata inflitta una violenza e con violenza deve vendicarsi perché soltanto la morte potrà domare il suo animo in tempesta e nessuno mai dovrà crederla "stupida", "debole" o "rassegnata"), Mommina cessa di combattere e di reagire di fronte all'assurdo comportamento del marito. E se Medea, come dichiara persino la Nutrice, è una donna "terribile" e "sanguinaria" contro cui è ben difficile vincere, Mommina è perdente in partenza: vinta dal suo stesso romanticismo che le fa vedere Rico Verri come l'eroe di un melodramma ("aveva fatto tre duelli per lei; Raul, Ernani, don Alvaro..."²⁰, p. 315), si sposa e diventa, senza alcuna via di scampo, prigioniera di quel matrimonio. Benché mortificata nel corpo e nello spirito, Mommina non cerca mai nessuna rivale, annientata com'è dalla violenza fisica e psicologica del marito e terrorizzata che quella violenza possa ricadere anche sul suo stesso seme: se per lei le bambine rappresentano sempre l'unica luce in mezzo al buio in cui è precipitata per colpa del *furor* di Rico Verri e perciò vanno salvaguarda-

²⁰ Rispettivamente personaggi degli *Ugonotti* di Giacomo Meyerbeer (1836); dell'*Ernani* (1844) e della *Forza del destino* (1862) di Giuseppe Verdi.

te a tutti i costi, per Medea, al contrario, i figli diventano lo strumento per vendicarsi di essere stata tradita e per punire Giasone, ormai "sposo funesto" che ha tentato di distruggere il suo onore e di mortificare il suo essere donna, moglie, madre ("GIASONE. Hai deciso di ammazzarli per gelosia. / MEDEA. Pensi che per una donna questo sia un dolore da nulla? / GIASONE. Sì, se è saggia. Ma in te tutto è cattiveria. / MEDEA. Ecco, i tuoi figli non esistono più: e questo ti morderà l'animo. [...] / GIASONE. È per questo che li hai ammazzati? / MEDEA. No: li ho uccisi per farti soffrire", pp. 321-322)²¹.

Ma non è questa l'unica differenza tra le due donne. Di fronte all'oltraggio compiuto da Giasone, Medea affina le sue arti, e non soltanto quelle di maga e di strega. È la potenza della parola, dell'arte dialettica: la Medea di Euripide, per nulla abbattuta dalla sofferenza ma ancora del tutto padrona di sé stessa e pronta a rivendicare il proprio ruolo di donna incantatrice, riesce ad abbindolare non solo il vecchio Egeo²², arrivato inaspettatamente a Corinto, a cui promette, in cambio di una futura ospitalità, di dargli quel figlio tanto agognato per la discendenza della sua stirpe (il *yévos*, così fondamentale nella cultura greca), sia Giasone convincendolo, attraverso il potente strumento retorico della dissimulazione, di essere scesa a più miti consigli e di essere pronta ad accettare la sua decisione:

Ero stata davvero una stupida, io che avrei dovuto esserti complice in questo proposito, e collaborare al suo buon esito, e assistere al tuo matrimonio e curarmi con gioia della tua sposa. Ma siamo quello che siamo: non intendo dire un flagello, ma siamo donne. E tu non avresti dovuto scendere sullo stesso piano della mia cattiveria, né ribattere alle mie sciocchezze con altre sciocchezze. Lascio perdere, riconosco di avere sbagliato. Ma adesso ho preso la decisione migliore. O figli, figli! Venite qui, uscite dalla casa! Venite fuori! Abbracciate vostro padre! Parlate con lui, come gli parlo io! Fate come vostra madre: deponete l'astio di prima contro chi ci è caro! Abbiamo fatto la pace, è finito il rancore. Stringete la sua mano! (pp. 302-303)

²¹ Cfr. Marsili 2017, in particolare pp. 31-52.

²² L'incontro con Egeo è di "importanza capitale", pur nella sua brevità. "Si può dire anzi che rappresenta la chiave di volta della tragedia, perché non solo dà alla donna l'idea della 'vendetta perfetta' (l'uccisione dei figli) ma le offre anche una via d'uscita dopo che l'avrà portata a termine". L'episodio, criticato aspramente da Aristotele per la sua "alogia (illogicità)", in verità, "dal punto di vista drammaturgico" ha "una sua *ratio*: oltre che prefigurare sviluppi futuri, serve ad abbassare la tensione del momento presente" (Bettini, Pucci 2017, p. 68).

Mommina, all'opposto, sembra perdere l'uso della parola, come colpita da afasia, tanto da non riuscire a chiedere aiuto neppure alla sua famiglia, murata com'è nella solitudine e nelle ristrettezze fisiche ed emotive a cui la costringe la follia del marito (un breve inciso: altrettanto privi di voce sono i figli di Medea e le bambine di Mommina: da una parte sono muti perché sono soltanto strumento di vendetta; dall'altra perché sono soffocate dalla paura e da una vita che non è vita). In mezzo a questo innaturale e spaventoso silenzio – unico conforto, oltre alle figlie, i pochi rumori di quel mondo esterno ormai diventato sconosciuto – Mommina pian piano subisce un'alterazione inesorabile e fatale, e così l'amore ormai diventato prigioniero la trasforma in un'altra da sé, priva di vitalità e di allegria e, mutandola nel corpo, la riduce all'ombra, appesantita e afflosciata, di se stessa: è proprio come succede nelle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui Medea, vinta dall'amore per Giasone, si persuade a fare una scelta tremenda (“vedo il bene, l'approvo / e seguo il male”), e così si trasforma in una maga e una strega del tutto asservita all'immoralità e alla violenza²³. Con una differenza sostanziale, però, tra le due ‘metamorfosi’: Medea, decidendo di concentrarsi esclusivamente sulla propria identità di donna-maga e dimenticandosi di essere una donna-madre, modifica in negativo e senza rimedio il proprio animo; Mommina, invece, nonostante le violenze inflitte dal marito e il corpo trasfigurato “per tutta quella grassezza, per tutta quella gravezza di carne morta, senza più sangue”, annulla sì la propria identità femminile, ma non si scorda mai di essere una madre, e per giunta una madre amorevole:

Poteva ormai parere, tra l'altro, uno scherno atroce la gelosia di quell'uomo per una donna a cui, dietro, le spalle non più sostenute dal busto erano quasi scivolote e, davanti, il ventre salito enormemente, quasi a sorreggere il grosso petto floscio; per una donna che s'aggirava per casa, ansante, con lenti passi faticosi, spettinata, imbalordita dal dolore, ridotta quasi materia inerte. (pp. 317-318)

²³ Nelle *Metamorfosi* ovidiane tutto ha inizio quando Giasone chiede a Medea di usare i suoi incantesimi per donare una parte della sua vita al vecchio padre Esone: Medea sembra all'inizio rifiutare, ma poi, indotta dall'amore, decide di accontentare Giasone e, dopo un rito complesso e raccapricciante, riesce a restituire la giovinezza ad Esone. Le forze oscure che “Medea ha evocato per compiere il prodigio” chiedevano però “un prezzo”: Medea decide di non far pagare questo prezzo a Giasone che così non deve rinunciare “ai suoi anni” e lo paga lei “diventando per amore un essere amorale”, pronta a commettere qualsiasi nefandezza e qualsiasi delitto. Ormai la sua trasformazione è totale e, secondo Ovidio, irreversibile. Ovidio 1992, in particolare VII, 20-21 e 179-403, pp. 281-282 e 288-301.

Ormai il dramma di Mommina si è quasi consumato e lo sgomento provato dal lettore è quello che in una tragedia si prova di fronte alla catastrofe finale, come se in Pirandello tutto ormai si fosse tramutato in una sciagura ineluttabile. È il caos che vince rispetto alla ragione: niente è più aggiustabile e a niente varrà il ritrovamento, in una tasca della giacca del marito, del manifestino della *Forza del destino* di Verdi, testo certo non scelto a caso da Pirandello perché, per usare parole della Heller, "opera molto vicina (come suggerisce anche il titolo) a un'antica tragedia" dove "c'è un dramma, ma nessun melodramma"²⁴. Un'affermazione che non solo dà ragione alla mia idea di avvicinare la novella pirandelliana al teatro greco antico, ma che mi consente di aprire una breve parentesi perché non è davvero un caso che Pirandello scelga proprio quest'opera di Verdi: il titolo così evocativo non può non far pensare al destino di Mommina, travolta dalla 'forza' dell'amore e della violenza tanto che persino i due versi della romanza cantata da Leonora, protagonista del melodramma (è la Leonora del titolo) e poi dalla stessa Mommina, "Come il dì primo da tant'anni dura / Profondo il mio soffrir", sembrano in parte la sintesi della vicenda narrata da Pirandello. E non è neppure un caso che Pirandello faccia cantare alla sua eroina anche altre due opere che, se pur tanto diverse tra loro per ambientazione, *Gli Ugonotti* di Giacomo Meyerbeer e *Il Trovatore* di Verdi (in cui, peraltro, la protagonista si chiama di nuovo Leonora), sono drammi centrati sull'amore, la gelosia, la violenza e la vendetta, come dire una summa della novella pirandelliana e insieme della tragedia euripidea.

Comunque sia, quel ritrovamento fortuito che potrebbe essere inteso come il riconoscimento di cui parla Aristotele nella *Poetica* ossia "il passaggio [anche questo inatteso] dalla non conoscenza alla conoscenza" da cui spesso "dipende lo scioglimento infelice o anche felice" degli eventi²⁵ – qui si potrebbe dire dalla perdita alla riscoperta del senso della vita – spinge Mommina a ritrovare per un attimo l'antico entusiasmo e a riappropriarsi del canto che era stato così importante nella sua vita precedente, quella felice e spensierata di figlia e sorella. Per un momento, ma è solo un momento, il caos sembra dissolto e Mommina, grazie alla ritrovata passione per l'opera, appare capace di ribellarsi a quell'esistenza tremenda e disumana, a quella spersonalizzazione, che il marito le ha imposto:

²⁴ Heller 2020, p. 122.

²⁵ Aristotele 2019, 11, 1452a-b.

Il teatro... il teatro... ecco qua, il teatro... *La forza del destino*. Ah voi, piccoline mie, povere animucce mie, non sapete. Ve lo dico io, ve lo dico io. [...] Ora ve lo faccio io, sí, sí, ora ve lo faccio io, il teatro. Venite!

[...] si mise a cantare con strani gesti questa e quell'aria e i duetti e i cori, a rappresentar la parte dei vari personaggi, tutta *La forza del destino*; finché, esausta, con la faccia paonazza dallo sforzo, non arrivò all'ultima aria di Leonora: "Pace, pace, mio Dio". Si mise a cantarla con tanta passione che [...] non poté andare più avanti: scoppiò di nuovo in pianto. Ma si riprese subito; si alzò, fece ridistendere nei lettucci le figliuole sbalordite e, baciandole e rincalzando le coperte, promise che il giorno appresso, appena uscito di casa il padre, avrebbe rappresentato loro un'altra opera, più bella, *Gli Ugonotti*, sí, e poi un'altra, una al giorno! Così le sue care piccine avrebbero almeno vissuto della sua vita d'un tempo.

Al contrario, Medea, con tutta l'energia del suo essere donna offesa e ingiuriata, si vendica in maniera terribile, e così uccide, affinando le sue arti di strega, la rivale Glauce, poi senza premeditazione il padre di lei, infine i propri figli pur amandoli:

Devono morire, assolutamente. E poiché devono morire, li ucciderò io che li ho messi al mondo. [...]

Non fare la vigliacca. Non ricordarti dei bambini che ami tanto, che hai parlorito: solo per il breve corso di questo giorno dimenticali! E poi, piangi. Perché anche se li ucciderai, tu li ami. Io sono una donna di sventura. (pp. 315-316)

Medea, ora che Giasone non è più un marito e ha dimostrato tutta la sua ὄβρις, la sua tracontanza, non può fare altro che uccidere con le proprie mani quei bambini che peraltro Giasone continua a considerare "di sua esclusiva proprietà, quasi un capitale da far fruttare": così Medea finisce per maledire e destinare alla strage non soltanto la casa / la stirpe di Creonte, ma anche la casa / la stirpe di Giasone, e quindi la sua, perché "non vuole e non può essere madre di figli che siano solo del padre"²⁶.

Anche qui il caos sembrerebbe aver vinto sulla razionalità, ma non è così perché Medea, almeno quella di Euripide, che per un momento ha rinunciato al suo ruolo di donna e di madre per assumere atteggiamenti e comportamenti maschili, uccide consapevolmente per vendicare il 'male' subito di contro a tutto il 'bene' fatto in nome di un amore ormai morto per sempre, e per vincere il dolore del tradimento (il "letto disonorato" rappresenta del resto la "rottura di un patto" ed anche, a mio parere, il

²⁶ Bettini, Pucci 2017, pp. 43 e 69.

vero punto di debolezza di Medea, incapace di distanziarsi da Giasone e da ciò che lui ha significato per lei²⁷). Se da un lato, dunque, Medea, la principessa della Colchide, nipote di Helios, il Sole, impedisce a Giasone persino la sepoltura dei figli; dall'altro, Mommina, che pure ha perso la sua femminilità e il controllo sul proprio corpo, non rinuncia mai al suo ruolo di madre e difende le figlie cercando addirittura di donare loro un momento di felicità da quell'abisso in cui le gettate il loro stesso padre. E se Medea non può proprio acconsentire a farsi mettere da parte da Giasone per un'altra donna e per il futuro ruolo da re ("O grande Themis, o Artemide sovrana, vedete che cosa subisco, dopo avere legato a me lo sposo stramaledetto con giuramenti solenni? Possa io vederli a pezzi, con tutta la loro casa, lui e la sua sposina, che hanno osato farmi torto per primi", p. 275), Mommina chiude la sua vita esaminate ai piedi di un uomo che non può più essere definito tale – e il suo ultimo gesto ne è la prova più eloquente:

Rico Verri [...] si precipitò in casa; salì a balzi la scala; trovò in camera, dietro la cortina del letto, il corpo enorme della moglie buttato per terra con un cappellaccio piumato in capo, i baffetti sul labbro fatti col sughero bruciato; e le due figliuole sedute su due seggioline accanto, immobili, con le mani sulle ginocchia, gli occhi spalancati e le boccucce aperte, in attesa che la rappresentazione della mamma seguitasse.

Rico Verri con un urlo di rabbia s'avventò sopra il corpo caduto della moglie e lo rimosse con un piede.

Era morta. (p. 321)

Se in Pirandello, quindi, la morte di Mommina incarna il caos, la pazzia, che travolge la possibile ragionevolezza della vita, nella storia, a mio avviso, altrettanto straziante di Medea non c'è alcuna follia: "non dal sonno della ragione è generato il mostruoso disegno di Medea", ma dal vigile operare di essa perché prima di attuare questo delitto Medea "deve vincere l'unico avversario alla sua altezza: se stessa"²⁸ e così riuscire, pur tra indecisioni e ripensamenti²⁹, a commettere un delitto che, come recita il Coro nella battuta finale, era "imprevedibile":

²⁷ Marsili 2017, p. 43.

²⁸ Bettini, Pucci 2017, pp. 70-71.

²⁹ "Mi si schianta il cuore, donne, a guardare gli occhi luminosi dei miei figli. Non potrei mai farlo: addio ai miei piani di prima. Porterò i miei bambini con me, via da questa terra. Perché raddoppiare le mie sventure, per far soffrire il padre con la loro rovina? No, non lo farò. Non io. Addio ai miei piani. Ma che cosa mi sta succedendo? Voglio forse farmi deridere dai nemici, lasciandoli impuniti? Devo trovare il coraggio di uccidere i miei

Ucciderò i miei figli. Nessuno me li porterà via. Devasterò tutta la casa di Giasone e me ne andrò via da questa terra, per fuggire al massacro di chi amo di più al mondo, i miei figli, dopo avere affrontato il delitto più empio. (p. 299)

Un'ultima, e conclusiva, osservazione. Secondo George Steiner la forza drammatica della tragedia antica si appoggiava sulla perfetta fusione tra vicenda raccontata e aspetti stilistici (verso, dialoghi, parti cantate). Anzi, questi aspetti stilistici, soprattutto il verso, "costringendo a una fatica mentale per superare una provvisoria barriera di formalità"³⁰, riuscivano non solo a catturare l'attenzione sugli eventi rappresentati con tutto il loro carico etico-educativo, ma anche a 'fissare' e far 'maturare' le emozioni insite in quegli stessi eventi. È in sostanza quanto osservava Pirandello a proposito della letteratura teatrale in prosa in uno dei suoi saggi più importanti, *Arte e scienza* del 1908:

Ma perché dalle pagine scritte i personaggi balzano vivi e semoventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può essere che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole.³¹

Allora, seguendo questi ragionamenti (di Steiner e di Pirandello insieme)³² e tenendo conto delle osservazioni di Aristotele ("Tragedia... è mi-

figli. Che vigliacca, anche soltanto a ospitare nell'animo questi pensieri troppo teneri! Entrate in casa, figli! E se qualcuno non ritiene lecito assistere ai miei sacrifici, sono affari suoi: io non fermerò la mia mano" (pp. 308-309).

³⁰ Steiner 2014, p. 146.

³¹ Pirandello 2006, p. 642 (*Illustratori, attori, traduttori*).

³² È giusto ricordare che Pirandello, sempre nel saggio *Arte e scienza*, definiva il racconto (e quindi la novella) "uno speciale componimento d'arte narrativa" senza "alcuna determinazione di lunghezza o brevità", indipendente "dall'estensione o dalla complessità maggiore o minore della favola": favola però che, a differenza di quanto avveniva nella tragedia, doveva essere "esposta o riferita dall'autore stesso o da un personaggio che parli in prima persona, più che rappresentata o messa in azione. Non che manchi nel racconto la rappresentazione, ma certo la parte per così dire espositiva o descrittiva predomina, e la rappresentazione stessa non è mai diretta, oggettiva, ma atteggiata subiettivamente da chi narra o descrive; e gli altri personaggi, oltre all'autore che parla in prima persona o a quell'altro da cui il racconto si finge narrato, non assumono voce in questa rappresentazione subiettiva, se non quanto, per maggior efficacia, il raccontatore lo stimi opportuno" (Pirandello 2006, pp. 689-690, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*).

mèsi di un’azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l’animo di siffatte passioni”³³), è davvero possibile mettere in comunione due generi letterari all’apparenza tanto diversi, tragedia e novella, e sostenerne la loro perfetta consonanza: Euripide con Medea e Pirandello con Mommina, ognuno con i propri strumenti narrativi e stilistici, hanno dato vita non solo a storie meravigliose, composte di eventi azioni personaggi, ma sono stati capaci di mettere in scena l’essenza più profonda del tragico attraverso la rappresentazione, quasi in presa diretta, dei mutamenti interiori e psichici delle loro protagoniste, con l’intento, questo assai simile in entrambi, di far comprendere la complessità e l’irrazionalità dell’esistenza umana. E così, se Medea con le sue numerose trasfigurazioni ha saputo creare una vicenda senza tempo e capace nel corso dei secoli di adattarsi al mutamento dei tempi e di dare forma alla percezione di noi stessi e del mondo circostante, Mommina, eroina disperata e sfortunata di una “tragedia in prosa” – rubo l’espressione ancora a Steiner³⁴ – ci commuove e ci trasporta anche lei dentro la problematicità, persino il disordine, della mente umana e dei suoi turbamenti dimostrando, grazie anche ai suoi artifici retorici e strutturali, che la tragedia antica non è affatto morta, ma ha solamente “mutato aspetto e convenzioni”³⁵.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Apollonio 2019

Apollonio Rodio, *Argonautiche*, a cura di A. Borgogno, testo greco a fronte, Milano, Mondadori (Oscar Classici), 2019.

Aristotele 2019

Aristotele, *Poetica*, traduzione e note di M. Valgimigli, Bari - Roma, Laterza (Economica Laterza - I classici della filosofia), 2019.

Barthes 1988

Barthes R., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* [*Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 1984], Torino, Einaudi, 1988.

³³ Aristotele 2019, 6, 1449b.

³⁴ Steiner 2014, p. 144.

³⁵ Steiner 2014, p. 209.

Bettini, Pucci 2017

Bettini M., Pucci G., *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2017.

Euripide 2022a

Euripide, *Le tragedie*, a cura di A. Tonelli, Venezia, Marsilio, 2022.

Euripide 2022b

Euripide, *Medea*, Introduzione di B.M.W. Knox, a cura di L. Correale, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli (Universale economica - Classici), 2022¹³.

Heller 2020

Heller Á., *Tragedia e filosofia. Una storia parallela*, a cura di A. Vestrucci, Roma, Castelvecchi, 2020.

La Mantia et al. 2012

La Mantia F., Ferlita S., Rabbito A., *Il dramma della straniera. Medea e le variazioni novecentesche del mito*, Introduzione di G. Puglisi, Milano, FrancoAngeli, 2012.

Landi 2014

Landi P., “La gelosia messa in scena. Due novelle pirandelliane a confronto: ‘La mosca’ e ‘Leonora, addio!’”, *Pirandelliana*, 8 (2014), pp. 45-55.

Landi 2018

Landi P., “Il rovesciamento dell’etica classica. ‘La vendetta del cane’ di Luigi Pirandello”. In *Paesaggi culturali. Scritti in onore di Giovanni Puglisi*, a cura di S.S. Nigro e P. Proietti, Palermo, Sellerio (La Diagonale), 2018, pp. 473-484.

Macchia 1994

Macchia G., *Pirandello o la stanza della tortura* [1981], Milano, Mondadori, 1994.

Marsili 2017

Marsili V., *Madri assassine. Tre letture di Euripide*, Roma, Alpes, 2017.

Medea 2000

Medea nella letteratura e nell’arte, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Venezia, Marsilio, 2000.

Ovidio 1992

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, con un saggio di E. Piazzola, Milano, Garzanti (I libri della Spiga), 1992.

Ovidio 2022

Publio Ovidio Nasone, *Lettere di eroine*, Introduzione, traduzione e note di G. Rosati, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli (BUR - Classici greci e latini), 2022¹⁷.

Paduano 1968

Paduano G., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alceste, Medea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968.

Pirandello 1993

Pirandello L., *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani (Tascabili), 1993, vol. I, pp. 155-200.

Pirandello 2006

Pirandello L., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio di F. Taviani, con una testimonianza di A. Pirandello, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2006.

Pirandello 2011

Pirandello L., *Novelle per un anno*, a cura di S. Costa, Milano, Mondadori, 2011, 4 voll.

Renucci 1977

Pirandello L., *Théâtre complet*, édité par P. Renucci, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1977, vol. I, pp. XI-XCVII.

Segal 1986

Segal C., *Pindar's Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Steiner 2014

Steiner G., *La morte della tragedia* [*The Death of Tragedy*, 1961], trad. it. di G. Scudder, Milano, Garzanti, 2014, prima edizione digitale.

Zangrilli 1995

Zangrilli F., *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Firenze, Cadmo, 1995.