

*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

Filumena Marturano: dalla commedia al dramma nel nome di Medea

Antonella Del Gatto

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

ABSTRACT

Euripides' *Medea* and Eduardo's *Filumena Marturano* prefigure a serious social malaise. They reveal critical attitudes towards problems that have individual and sentimental as well as political and even legal implications. By confronting the spectator with an anomalous but possible situation, they encourage him to face his own conscience. Since *Medea* is primarily a long reflection on the duties of hospitality towards 'the stranger' and respect for 'the other', principles on the basis of which Euripides revises and manipulates the original myth, Eduardo's revisiting of the archetype is driven by a profound need to rediscover classical roots at a particularly critical moment in Western history, such as the post-war period.

KEYWORDS: comedy, Eduardo; Euripide; Medea; theater; tragedy; tyth; woman.

Filumena Marturano fu scritta nel 1946. Inserita nella *Cantata dei giorni dispari*, subito dopo *Questi fantasmi*, concretizzò la fine del "Teatro Uморistico" e l'inizio di una fase nuova della produzione drammatica di Eduardo, più impegnata e riflessiva, inaugurata l'anno precedente da *Napoli milionaria!*: non più una commedia in senso stretto, ma un dramma a lieto fine nutrito di tragedia. Il testo fu concepito per la sorella Titina che si era sentita sottovalutata nelle commedie precedenti, o per lo meno non adeguatamente valorizzata nelle sue abilità di attrice protagonista. È in effetti l'unico dramma di Eduardo a essere intitolato a una donna, e il primo a esplorare, anzi a scandagliare, l'universo psicologico femminile, mettendone in luce sentimenti discordanti quali la passione, la rabbia, l'umiliazione, la vendetta, l'inganno. Ma, com'è facile immaginare, la ragione contingente del ruolo da assegnare a Titina non è sufficiente a spiegare la scelta di mettere in scena un carattere tanto rivoluzionario e un tema di così controversa e scottante forza sociale, come la questione del riconoscimento dei figli nati fuori dal matrimonio, attraverso la prospettiva di una

madre, ex prostituta, che sceglie di farli nascere e poi vederli crescere da lontano, provvedendo al loro sostentamento ma restando nell'anonimato. Non è sufficiente, perché mettere in scena questa storia di inganno e di redenzione, basata secondo Eduardo su un reale fatto di cronaca¹, significava condurre una battaglia sociale e civile di grande rilevanza in un'Italia post-bellica ancora frastornata e confusa dai tragici avvenimenti appena trascorsi, ma desiderosa di rinascita. Il monito di Eduardo, fin da *Napoli milionaria!*, è rivolto ad evitare il pericolo di rimozione e la tentazione dell'oblio: occorre ripartire verso la vita e verso l'arte, ma senza dimenticare quanto accaduto, e soprattutto prendendo coscienza dei notevoli problemi sociali che permangono, particolarmente al sud, e che si sono aggravati con la guerra. Il testo a cui il drammaturgo dà vita è perciò un testo di denuncia sociale, di aperta contestazione di un'ingiustizia, frutto di lunga meditazione ed elaborazione mnemonica²: ed è un dato di rilievo che il 23 aprile 1947 l'Assemblea Costituente approvò quello che sarebbe divenuto l'Articolo 30 della Costituzione italiana promulgata nel 1948: "È dovere e diritto dei genitori mantenere, istruire ed educare i figli, anche se nati fuori del matrimonio".

Il debutto avvenne il 7 novembre 1946 al Teatro Politeama di Napoli, e successivamente fu rappresentata in tutta Italia con reazioni da parte del pubblico e della critica non sempre univoche³. Le tematiche affrontate dividevano gli spettatori, come pure le forze politiche, nonostante finanche la Democrazia Cristiana, dalle pagine del giornale *Il Popolo*, avesse cercato di sfruttarla sottolineandone i valori cristiani e dandone una lettura edulcorata e pacificante. Fatto sta che il dramma è evidentemente refrattario a etichette e classificazioni; e uno dei motivi è che affronta temi sì di grande attualità, ma pure universali e archetipici, anche dal punto di vista dell'intertestualità letteraria: è infatti palese, e carico di implicazioni, il recupero di alcune caratteristiche sostanziali del mito di Medea così come viene proposto dalla tragedia di Euripide. Parrebbe che Eduardo abbia voluto cimentarsi – dopo la svolta impressa al suo *modus operandi* drammaturgico con *Napoli milionaria!* – con la secolare questione del rapporto tra verità e finzione (pensiamo a *Le voci di dentro*, scritta l'anno

¹ Cfr. la *Nota storico-teatrale* alla commedia in De Filippo 2005. Le citazioni dal dramma saranno tratte da questa edizione, indicando a testo l'atto seguito dal numero di pagina.

² Su questo aspetto cfr. De Blasi 2016, pp. 148-151.

³ Per la contestualizzazione dell'opera nell'attività di Eduardo cfr. Procino Santarelli 2003, in particolare p. 126.

successivo), ma non seguendo le orme di Pirandello bensì rinvenendo e esaminando le radici stesse del teatro occidentale, all’insegna di “un lirismo più casto e insieme più teso, che fa di *Filumena Marturano* uno dei più straordinari ritratti femminili della nostra drammaturgia”⁴. Riscattare le radici del teatro, nella fattispecie del teatro tragico, significa ripensare l’arte drammatica come emblema e termometro della civiltà di un popolo, e ripensarla all’insegna del valore più rappresentativo che contrassegnava la Grecia antica: quello della *ξενία*, ovvero dell’ospitalità e dell’accoglienza.

Già lo stanzone d’entrata in cui si svolgeva l’azione di *Napoli milionaria!*, con l’adozione della scena stabile, si prestava bene a rappresentare una sorta di non luogo, certamente caratterizzato in quanto basso napoletano ma strutturalmente aperto alle continue entrate e uscite dei personaggi (come nelle tragedie euripidee), in nome della naturale condivisione degli spazi e in omaggio al principio base dell’accoglienza. Anche in *Filumena Marturano* Eduardo esibisce un allestimento chiaramente ispirato al modello antico: l’apertura del sipario vede quattro personaggi fermi ai quattro angoli della scena, bloccati come in un fotogramma dell’azione già in pieno sviluppo, lasciando intendere che un fatto grave è avvenuto e ora si traggono le conseguenze, come spiega l’autore nell’ampia didascalia narrativa iniziale, che si conclude con una notazione di tono pirandelliano:

Quando va su il sipario, così troviamo i quattro personaggi, in questa posizione da “quattro cantoni”. Sembra che stiano lì, per divertirsi come dei bimbi; ed è la vita invece che li ha scaraventati così, l’uno contro l’altro. (p. 534)

La disposizione scenografica è tale da permettere continue entrate e uscite dei personaggi attraverso aperture che ricordano gli *esòdos* della tragedia. La Nutrice e il Pedagogo, che affiancano *Medea* in diverse scene, riecheggiano senz’altro nella balia Rosalia e nell’attendente Alfredo, che in *Filumena Marturano* hanno funzione di aiutanti della protagonista, solidali con la sua condizione umile ed emarginata, legati a lei da profondo affetto e quasi devozione.

Modello archetipico e strutturale può considerarsi dunque la *Medea* di Euripide, magari con la mediazione di qualche testo napoletano: in particolare il romanzo *La Medea di Porta Medina* (1882) di Francesco Mastriani, in cui la protagonista, Coletta Esposito, cresciuta in orfanotrofio, natura fiera e ribelle, con gli occhi “carichi di elettricismo”, è chiaramente una figura tragica, misteriosa e sensuale. Si possono individuare alcune somiglianze nelle trame, soprattutto in certi caratteri dei personaggi; an-

⁴ Antonucci 1980, p. 87.

che se non mi pare che il rapporto intertestuale con questo romanzo, che meriterebbe comunque un'indagine a sé, potrebbe dare molti frutti. Invece i parallelismi, o anche le affinità per contrasto, fra la tragedia di Euripide e il dramma eduardiano sono molte e strutturalmente fondanti, nel senso che Eduardo sfrutta e problematizza (a volte invertendo di segno, ma in modo chiaramente allusivo) alcuni dei tratti fondamentali del mito, e lo fa lavorando su due livelli paralleli: quello della storia con netta e potente finalità pedagogica e sociologica – potremmo anche dire politica, in senso nobile e ampio – e quello della riflessione metateatrale, relativa cioè alla struttura del dramma moderno rispetto alla tragedia classica.

Proprio per questo non dobbiamo cedere alla tentazione di banalizzare il confronto; e dobbiamo fare almeno qualche precisazione. Filumena Marturano non è un mito moderno⁵: è solo un personaggio letterario, che, lavorando sull'archetipo, contribuisce a declinare in senso moderno il mito di Medea. È molto importante, dal punto di vista metodologico, non confondere il mito con il personaggio letterario: il primo implica un paradigma solido, con premesse e conseguenze emblematiche di un preciso schema mentale e comportamentale. Così non è per il personaggio letterario: esso si plasma, si adatta alle circostanze del momento, senza rispondere a principi astratti, è realistico e ha un dinamismo interno che manca al mito. Filumena – come vedremo – è infatti estremamente vitale e in evoluzione progressiva, in contrasto con l'immobilismo dell'antagonista Domenico Soriano⁶; la Medea di Euripide, sebbene combattuta e interiormente tormentata, mantiene un'aura conservativa, fatta di impliciti e allusività, che le deriva dalla più diretta ascendenza mitica, nella quale si inquadrano le arti magiche di cui è esperta, configurandosi perciò anch'essa come personaggio letterario, ma imparentata in maniera decisamente più stretta con il paradigma mitologico, che anzi contribuisce a (ri)fondare.

Seconda precisazione, in parte derivante dalla prima.

Non è automatico che i miti classici riversati nella modernità subiscano revisioni tali da delineare un nuovo schema mitologico, diverso anche se discendente da quello originario. Ulisse è sicuramente un mito moder-

⁵ Come pare invece sostenere De Martino in uno studio (2016) comunque, per diversi aspetti, pregevole e ben documentato.

⁶ Come ci fa notare Anna Barsotti in De Filippo 1995, p. 186. La Barsotti individua, pur senza sviluppare lo spunto, anche l'ascendenza tragica della commedia quando scrive che, rispetto allo schema tradizionale della farsa, “la sua origine è nella figura di una Medea-madre partenopea, capace però di capovolgere il suo modello tragico” (p. 186).

no: il personaggio dell’*Odissea* si è trasformato nel corso dei secoli producendo nuove significazioni stimulate dalle sue caratteristiche di curiosità intellettuale e adattabilità, evidenziando in ciò qualche tratto in comune con Medea, sebbene la sua personalità fosse tratteggiata in modo molto più preciso e dettagliato dall’imponente narrazione omerica. Orfeo e Narciso sono miti classici, che in epoca moderna hanno funzionato come modelli fondativi di nuove e prolifiche strutture del pensiero (comprese quelle psicoanalitiche), ma sono rimasti più o meno fedeli a se stessi e alla loro funzione, pur se in molteplici declinazioni. Il mito di Medea, invece, ha delle peculiarità che lo caratterizzano fin dall’origine come un archetipo eterogeneo e sfuggente: innanzitutto la varietà, anzi la contraddittorietà, del carattere, che fa di questa figura un unicum nella storia del mito, e che la rende particolarmente malleabile; Giacomo Leopardi direbbe una “pasta molle”⁷, talmente plasmabile che l’archetipo viene continuamente rimodulato e il mito trasformato e rifondato. Medea è inafferrabile, mutevole, rivela sempre nuove potenzialità e modalità espressive⁸. Questo sia perché è una donna (e dunque segue e accompagna l’evoluzione, a volte l’involuzione, della condizione femminile nel tempo e nello spazio), e sia perché esplora uno dei presupposti dell’esperienza esistenziale nel mondo, ovvero il rapporto con l’Altro da sé: non solo il rapporto uomo/donna, ma in generale il rapporto con il diverso, il polo oppositivo rispetto alla regola scelta come giusta, alla presunta normalità. Potremmo perciò anche dire che, oltre che archetipo e mito, la Medea antica è figura (in senso auerbachiano) delle moderne Medee, cioè le contiene (*in nuce*), le prevede in quanto possibilità esistenziali. Ritengo che il concetto di ‘figura’ sia particolarmente calzante in quanto rimanda ad un presente storico molto concreto ma anche ad un futuro più o meno lontano, veicolato dall’annullamento di ogni legge e limite: “le figure sono tanto realtà provvisoria e frammentaria quanto realtà sovratemporale dissimulata”⁹.

D’altra parte, come dicevamo, già il primo autore di cui abbiamo memoria, ovvero Euripide, ha affrontato il mito nella sua complessità e oscurità¹⁰, dando vita a uno dei maggiori capolavori del teatro di tut-

⁷ Cfr. Leopardi 1994, p. 1452.

⁸ Cfr. La Mantia *et al.* 2012, pp. 7-16 (dall’*Introduzione* di G. Puglisi). Per la caratterizzazione storica della diffusione dei miti antichi, dal Medioevo al Rinascimento, e per il ruolo centrale svolto in questo processo dalle *Metamorfosi* di Ovidio, cfr. Guthmüller 2009.

⁹ Auerbach 1991, pp. 176-226.

¹⁰ Per una ricostruzione convincente e dettagliata dei presupposti mitici e della ricezione della tragedia euripidea nel tempo cfr. Martina 2018. Utile anche *Medea* 2000.

ti i tempi, scritto nel 431 a.C. e messo in scena durante le Grandi Dionisie di quell'anno. Non si può non notare come la tragedia di Seneca, rispetto a quella di Euripide, sia in un certo senso una semplificazione, con l'estremizzazione dei caratteri negativi, e quindi del bene e del male, dovuta al fatto che la crudeltà della protagonista è pesantemente inclusa nella sua natura stregonesca. Il testo senecano tende ad analizzare un comportamento, in linea con la missione filosofica che l'autore si assegna, mentre Euripide è prima di tutto (come Eduardo) uomo di teatro, e per mezzo del teatro, il cui stesso fondamento si iscrive nella dialettica vero/falso, vuole intaccare le certezze esclusive e divisive della società del suo tempo, scegliendo delle figure femminili di potente carica sovversiva. Già per Euripide, cioè, affrontare Medea significa esaminare l'essenza stessa della teatralità, discutere il ruolo sociale e politico del teatro, che egli intende rinnovare sia tecnicamente che moralmente. Il dialogo che instaura col suo pubblico è serrato, teso a ristrutturare il senso stesso della relazione comunicativa; comunicare secondo una dinamica di scambio significa anche accettare e rispettare la radicale alterità: per esempio dello straniero. E dunque l'obiettivo è di indurre lo spettatore a riflettere su complesse questioni sociali e culturali, attraverso l'amara vicenda di Medea, che gioca tutto sull'abilità argomentativa e dialogica¹¹. Non sarà un caso se Nietzsche ravvisò proprio in Euripide il debutto della decadenza della civiltà occidentale, in virtù della precedenza accordata allo spirito apollineo rispetto al dionisiaco, ovvero all'attrazione nei confronti della dialettica socratica, della razionalizzazione di ciò che non sarebbe razionalizzabile:

Eliminare dalla tragedia quell'elemento dionisiaco originario e onnipotente, e edificarla in modo puro e nuovo su un'arte, un costume e una concezione del mondo non dionisiaci – è questa la tendenza di Euripide, che ci si svela ora in chiara luce. [...]

Anche Euripide era in un certo senso solo maschera: la divinità che parlava per sua bocca non era Dioniso e neanche Apollo, bensì un demone di recentissima nascita, chiamato *Socrate*. È questo il nuovo contrasto: il dionisiaco e il socratico, e l'opera d'arte della tragedia greca perì a causa di esso.¹²

La ragione abbatte la creatività, la deforma, la rende anomala: la filosofia uccide lo spirito tragico. Sebbene con tutti i distinguo e le puntualizzazio-

¹¹ Cfr. Di Toro 2021 (in particolare le pp. 50-51), dove opportunamente si sottolinea la centralità del dialogo che, promosso in forma inedita all'interno del testo drammatico, rispecchia un nuovo genere di relazione sia tra Euripide e il suo pubblico, sia tra greci e barbari.

¹² Nietzsche 1990, pp. 82-83.

ni del caso, non si può fare a meno di notare come il discorso di Medea sia intriso di dubbi, per così dire, filosofici. Come ha notato Vincenzo Di Benedetto in più occasioni, ella appare sulla scena mostrando da subito l'estrema tensione interna del personaggio e evidenziando la sua emotività e passionalità straripanti; ma quando ricompare all'inizio del primo episodio, fa un discorso estremamente razionale e coerente, addirittura difficile, sul ruolo dello straniero e poi sulla condizione femminile, e porta avanti una lucida analisi della società greca (portavoce in ciò delle perplessità autoriali) rivelando eccellenti abilità oratorie e comunicative. Tanto che riesce facilmente a convincere il Coro, ovvero le donne di Corinto, della necessità di approvare i suoi propositi di vendetta e di mantenere il segreto¹³:

Donne di Corinto, sono uscita dal palazzo perché voi non abbiate da biasimarmi in nulla [...]. Bisogna che uno straniero bene si uniformi alla città che lo ospita; né approvo chi per orgoglio si dimostra aspro, solitamente, ai suoi concittadini. Ma questo evento, sopraggiunto inatteso, mi ha distrutto la vita. Per me è finita e, perduta ogni gioia di vivere, o amiche, desidero morire. [...] Fra tutti quanti sono animati ed hanno un intelletto noi donne siamo la specie più sventurata. (vv. 214-231)

Da qui parte il resoconto della triste condizione della donna, non libera e non autonoma, fino all'estrema dichiarazione della preferenza accordata alla guerra rispetto al dolore del parto, che rovescia qualunque precedente posizione femminile; e infine alla differenza tra donne greche e donne straniere, con implicita allusione alla legge che vietava i matrimoni misti.

Medea è 'diversa': e la diversità che le viene fatta pesare non è di tipo razziale, bensì culturale, possedendo "alcune delle caratteristiche che i Greci attribuivano genericamente ai barbari (emotività, sensualità, violenza, doppiezza)"¹⁴, ma anche alle donne, a cui non appartenevano di certo i valori tradizionalmente maschili di virtù e coraggio. Considerata straniera, barbara, maga, Medea è una donna ribelle, che non accetta passivamente il destino che le viene assegnato in nome della ragion di Stato, e che mostra estrema lucidità nel distinguere il pregiudizio degli sciocchi dalla curiosità verso il nuovo e dall'apertura alla conoscenza. Così risponde a Creonte (e non è difficile cogliere qui un tratto autobiografico da parte dell'autore):

¹³ Cfr. V. Di Benedetto, *Il tragico fra sofferenza e consapevolezza*, in Euripide 2023, pp. 5-82. Le citazioni dalla tragedia sono tratte da questa edizione, nella traduzione in prosa di Ester Cerbo; l'indicazione dei vv. si riferisce all'originale greco.

¹⁴ Bettini, Pucci 2017, p. 55.

Ahimè, ahimè! non ora per la prima volta, ma spesso, o Creonte, la fama [δόξα] mi ha danneggiato e mi ha causato grandi mali. [...] Se porgi agli stolti un nuovo sapere, sembrerai persona incapace, certo non sapiente. Se, invece, sarai ritenuto superiore a coloro che hanno fama di possedere una cultura brillante, in città apparirai persona molesta. (vv. 292-301)

Il riferimento non è tanto alle arti magiche, ma alla sua *métis* (la particolare intelligenza intuitiva e pratica, che era la principale qualità di Ulisse), alla sua lungimiranza, potremmo anche dire al suo essere coraggiosamente e tragicamente inattuale. Medea ha provato ad integrarsi ma è stato impossibile; la comunità l'ha respinta, è venuta meno ai doveri di ospitalità e di accoglienza, che pure erano fondanti della civiltà greca, tanto che alla fine della tragedia ella si rivolge a Giasone chiamandolo “spergiuro e ingannatore degli ospiti” (τοῦ ψευδόρκου καὶ ξειναπάτου, v. 1392). L'uomo ha tradito non solo la sua compagna, ma l'ideale greco della *filia*, tanto che il Coro ammette che:

Svanito è il fascino dei giuramenti,
più non rimane il pudore nell'Ellade grande,
se n'è volato via nell'aria.
Né casa paterna c'è per te, infelice,
onde trovare approdo dalle tue angustie,
ma, padrona del tuo letto,
un'altra regina domina qui nella casa. (vv. 440-446)

Medea reclama il rispetto del ‘letto’, che è un elemento centrale nella narrazione, nel senso che il legame infranto da Giasone non è di tipo giuridico, ma solo relativo ad un patto d'amore che esige devozione. Non è di poco conto notare – anche ai fini del parallelo con *Filumena* – che il matrimonio tra i due non è legale, anzi avvertito (dal pubblico greco di allora) come una sorta di concubinaggio, soprattutto in virtù dello statuto di straniera della donna; come pure la separazione che Giasone propone a Medea non è un divorzio, ma una specie di ufficializzazione della condizione di concubina a fronte del possibile matrimonio regolare con la figlia del re Creonte¹⁵. Euripide si fa pertanto messaggero di un grave disagio sociale, e lascia trasparire il suo atteggiamento critico rispetto ad un problema che ha implicazioni individuali e sentimentali – e politiche in senso lato – ancor prima che giuridiche. Egli invita lo spettatore a fare i conti con la propria coscienza, ponendolo di fronte a una situazione anomala

¹⁵ Cfr. Guastella 2000.

ma possibile: fin dove può e deve spingersi la *filia*? e fin dove è necessario che la devozione verso l'ospite sia rispettata?

Non è perciò azzardato affermare che la tragedia euripidea è prima di tutto una lunga riflessione sul dovere di ospitalità, e con esso su quello di comunicazione, di confronto, sulla cui base Euripide rivede e manipola il mito. Solo partendo da questa considerazione è possibile risalire alle ragioni più profonde che hanno spinto Eduardo alla rilettura della *Medea*: prima fra tutte, l'urgenza di ripartire da un drammaturgo illuminato che lanciò un monito la cui eco risuona nei secoli: attenzione a limitare e a violare i diritti dei più deboli! La vittima, portata all'exasperazione, si vendicherà. Il monito, forte e chiaro, arriva fino ai giorni nostri attraverso il suo personaggio, che pirandellianamente vive di vita propria e continua a cercare sempre nuovi autori, ripresentandosi all'immaginario collettivo ogni volta che quei diritti vengono violati e si finge che ostentare indifferenza e cinismo sia un dovere etico, di patriottismo e di difesa della propria incolumità.

Ma cos'è successo di così devastante per costringere Eduardo a questo cambio di registro, a questo rinnovamento dalle fondamenta della forma e dei contenuti drammatici? La risposta è amara e semplice al tempo stesso: la guerra. Come dice Gennaro Iovine, il protagonista di *Napoli milionaria!*, niente può essere più come prima, le parole non bastano, la guerra non è finita e niente è finito: non è più sufficiente l'umorismo, e retorica appare perfino la riflessione pirandelliana sulla molteplicità delle maschere esistenziali. La seconda guerra mondiale è stata per ogni artista come la sordità per Beethoven: ha raso al suolo tutte le certezze e reso vuote tutte le sperimentazioni; o ci si ferma arrendendosi al silenzio, o si tenta la rinascita oltre il silenzio. Ed eccoci al punto. Il silenzio, il non detto, la reticenza, e in conseguenza la dissimulazione, modi dell'espressione – che diventano anche figure retoriche del discorso – dettati da una precisa *Weltanschauung*, in antichità erano alla base della scrittura poetica, caratterizzanti di un approccio enigmatico e complesso alla comunicazione; e infatti *Medea* comunica per enigmi, menzogne, non detti (lo stesso Creonte dichiara di temere più il suo saper tacere che la sua rabbia). Si apre dunque per lei una storia semiotica senza limiti, in cui la guerra inserisce tasselli importanti¹⁶. Così i famosi silenzi eduardiani, che di solito si attribuiscono più alla tecnica recitativa che ad una configurazione comunicativa testuale, sono la meditata eco di una storia lunga millenni,

¹⁶ Non dimentichiamo alcune Medee post-belliche come quella dei *Materiali per Medea* di Heiner Müller.

di “un cenno muto”¹⁷ – per dirla con Pascoli – che arriva da molto lontano, addirittura dall’alba della civiltà occidentale, a cui l’artista si volge per chiedere aiuto, per immaginare un nuovo cammino. Essi sono impliciti anche nel testo scritto, accompagnano e guidano l’azione, rallentandola fino alla pausa, quando lo spettatore è chiamato a compensare col suo pensiero il vuoto: richiamando in ciò la struttura drammatica euripidea, dove le pause sono riempite dall’intervento del Coro, ovvero di una comunità popolare, che funge da interlocutore della protagonista che si rivolge alle donne di Corinto parlando loro da donna a donne.

Nella tragedia antica, com’è noto, il Coro è un altro personaggio in scena: lo sappiamo da Aristotele, che nella *Poetica* spiega come vada considerato a tutti gli effetti uno degli attori, parte dell’organico spettacolare e dell’azione tragica¹⁸. Nello specifico del testo euripideo il Coro dialoga con la protagonista perdendo la funzione giudicante che aveva nelle tragedie precedenti: ma, quando non si esprime nel dialogo diretto, si specializza nel dar voce ai silenzi, in un certo senso sottolineando la sospensione dell’azione. Come quando, rivolgendosi ai figli, Medea mentendo pronuncia questa battuta:

Tra noi è avvenuta la riconciliazione ed è cessata la collera. [...] Me infelice, come sono facile al pianto e piena di paura. Ho finalmente composto la lite con vostro padre, ma di lacrime bagno questo tenero viso. (vv. 900-905)

E prima della successiva battuta di Giasone, che le chiederà conto del suo irrefrenabile pianto, il Coro chiosa:

Anche a me prorompe copioso il pianto dagli occhi; e non avanzi un male più grande di quello attuale. (vv. 906-907)

marcando così la pausa necessaria alla fine della simulazione di Medea che ha ordito l’inganno e perciò si dispera: le parole dicono una cosa, il pianto dice altro. Tutta la condotta di Medea è impostata tanto sulla capacità discorsiva accurata e sapiente quanto sulla dissimulazione e sul non detto, fino all’estrema revoca di ogni comunicazione verbale. La compresenza di ragione e passione si rispecchia in quella di parola e pianto, nella cui alternanza lo spettatore si identifica o per lo meno si insinua. Se rileggiamo in questa ottica le dense pagine che Nietzsche dedica al rapporto di Euripide con il pubblico, ci rendiamo conto di quanto questo processo di umanizzazione del mito e dell’eroe tragico sia effettivamente palese nel teatro

¹⁷ *La tessitrice* (dai *Canti di Castelvecchio*), v. 10.

¹⁸ Cfr. Di Benedetto, Medda 1997, pp. 248-283.

euripideo, ma anche di quanto (al di là delle riserve del filosofo tedesco) fosse inevitabile:

In sostanza lo spettatore vedeva e sentiva ora sulla scena euripidea il suo sosia, e si rallegrava che quello sapesse parlare tanto bene. Ma non ci si fermava a questo compiacimento: con Euripide gli spettatori imparavano essi stessi a parlare, e di ciò Euripide stesso si vanta nella gara con Eschilo, del fatto cioè che per merito suo il popolo aveva ora imparato a osservare, a discutere e a trarre conclusioni secondo tutte le regole e con le più furbe sofisticazioni. Con questo repentino capovolgimento del linguaggio pubblico egli rese in genere possibile la commedia nuova. [...] Se ora tutta la massa filosofava, con straordinaria accortezza amministrava terre e beni, e conduceva i suoi processi, ciò era merito di lui ed effetto della saggezza da lui inoculata al popolo.¹⁹

Sarà d'altronde quello che accadrà, proprio in un nietzscheano ‘eterno ritorno dell’uguale’, con la riforma goldoniana, e – ad altro livello e in senso diverso – con quella novecentesca di Pirandello, per restare alla storia teatrale italiana: riforme che partono sempre da un riposizionamento del dramma rispetto al pubblico e viceversa. Sappiamo dalle sue stesse dichiarazioni che per Eduardo il pubblico è il Coro, o meglio un immaginario Coro sulla scena che partecipa all’azione:

Se in una commedia vi sono due, cinque, otto personaggi, il nono per me è il pubblico: il coro. È quello a cui do maggiore importanza perché è lui, in definitiva, a darmi le vere risposte ai miei interrogativi.²⁰

E come tale è chiamato ad analizzare, a dubitare, a scegliere: non a giudicare, ma a interagire (col pensiero). Filumena ad esempio, davanti all’avvocato che le spiega che il matrimonio contratto con l’inganno non può ritenersi valido, cede, si piega, e dice:

FILUMENA *(rimane per un attimo assorta. D’un tratto risponde all’ultima frase che le aveva rivolto Nocella. Il suo tono è altero, ma va crescendo di fervore fino allo scatto)* E io manco! Io nemmeno te voglio! Avvocà, procedete. Nun ’o voglio nemmeno io. Nun è overo ca stevo npunt’ è morte. Vulevo fa’ na truffa! Me vulevo arrubbà nu cugnome! ma cunuscevo sulo ’a legge mia: chella legge ca fa ridere, no chella ca fa chiagnere! (II, p. 575)

La battuta è preceduta appunto da una di queste pause, indicata dalla didascalia esplicita: “rimane per un attimo assorta”. Come le eroine tra-

¹⁹ Nietzsche 1990, p. 77.

²⁰ De Filippo 1973, p. IX.

giche, Filumena si carica di tensione e di orgoglio e rivendica la sua intenzione, la forza del sentimento contro quella della ragione. La legge del cuore, quella che fa ridere, è contrapposta alla legge della ragione, che fa piangere. Il pubblico segue, accompagna, asseconda l'*escalation* passionale fino alla confessione di sfogo ("Vulevo fa' na truffa!"), come il Coro delle donne di Corinto che intende e sostiene le ragioni di Medea. Eduardo, insieme al suo personaggio, sceglie di scegliere: sceglie di non arrendersi al silenzio, e di ripartire dalla rivendicazione dei diritti fondamentali. Lo fa, come tutti i grandi artisti, dialogando con i modelli canonici del passato, attraversando i secoli per riagganciare la radice immaginativa in un cortocircuito essenziale, in cui la figura iper-realistica della prostituta nata in un basso napoletano si confonde e si trasfonde nei tratti iper-letterari del mito antico, già a sua volta incarnatosi nel personaggio tragico euripideo, nel suo impianto (umano troppo umano) interrogativo e provocatorio: che è poi quello del teatro stesso, che o è provocatorio o non è.

Filumena è forte e determinata come Medea, orgogliosa come Medea; ed è così che fa la sua apparizione in scena annunciata (ovviamente solo per il lettore) dalla didascalia esplicita:

In piedi, quasi sulla soglia della camera da letto, le braccia conserte, in atto di sfida, sta Filumena Marturano. Indossa una candida e lunga camicia da notte. [...] I suoi gesti sono larghi e aperti; il tono della sua voce è sempre franco e deciso, da donna cosciente, ricca d'intelligenza istintiva e di forza morale, da donna che conosce le leggi della vita a modo suo e a modo suo le affronta. (p. 532)

Non stupisce, pertanto, che entrambe ricevano dai rispettivi uomini epiteti dovuti a diffidenza e avversione:

GIASONE [...] Poi, sposata con quest'uomo e avendomi generato dei figli, tu a causa del letto e del talamo li hai sterminati. Non c'è donna greca che avrebbe mai tanto osato, e a preferenza di esse pensai bene di sposare te, connubio per me odioso e funesto, te leonessa, non donna, [λέαιναν, οὐ γυναικά] che hai un'indole più selvaggia della tirrenia Scilla [τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν]. (vv. 1336-1344)

Anche la Nutrice dirà di lei che ha "uno sguardo feroce" (v. 188) che fulmina chi si avvicina "come una leonessa che ha appena partorito" (v. 189). Allo stesso modo Domenico rimprovera Filumena:

DOMENICO E maie ca t'avesse visto sottomessa, che saccio? Comprensiva, in fondo, della situazione reale che esisteva tra me e te. Semp

cu na faccia storta, strafuttente... ca tu dice: “Ma avesse tuorto io?... Ll’avesse fatto quacche cosa?”. Avesse visto maie na lagrima dint’a chill’uocchie! Maie! Quant’anne simmo state nzieme, nun ll’aggio vista maie ’e chiagnere!

[...]

DOMENICO [...] Un’anima in pena, senza pace, maie. Una donna che non piange, non mangia, non dorme. T’avesse visto maie ’e durmì. N’anema dannata, chesto sì’. (I, pp. 538-539)

e ancora, attribuendole l’appellativo di ‘strega’:

DOMENICO (*suggerionato dalle parole di Filumena, come uscendo di senno*)
Che ato staie penzanno?... Strega che si’! Ma io nun te temo!
Nun me faie paura! (I, p. 552)

La paura e il pianto sono elementi essenziali del mito antico, legati da un rapporto di causa-effetto. Già nel primo monologo, alla sua apparizione in scena, dopo aver chiesto al Coro di tacere sulle sue intenzioni di vendetta, Medea riconosce la paura come sentimento tipico delle donne, sebbene dica che ciò non vale di fronte al tradimento del talamo nuziale. Anche nel discorso a Giasone (ai vv. 869-905) la paura affiora nonostante la determinazione; e affiora attraverso il pianto. Quella del pianto è una componente fondante del mito attualizzato e tramandato da Euripide: la sua Medea piange continuamente, pensando ai figli, e soprattutto quando mente a Giasone per convincerlo della sua buona fede:

GIASONE [...] Tu, perché di copiose lacrime bagni le tue pupille [Αὔτη, τί χλωροῖς δακρυοῖς τέγγεις κόρας], volgendo indietro la bianca guancia, e non accogli lieta queste mie parole?

MEDEA Non è nulla; pensavo a questi bambini.

GIASONE Coraggio, dunque; a loro porrò vederò bene io.

MEDEA Così farò: no, di certo non dubiterò delle tue parole, ma una donna è sempre una donna e per natura facile al pianto.

GIASONE Perché dunque su questi figli gemi così tanto? (vv. 922-929)

Il pianto è un *Leitmotiv*, diciamo così *in absentia*, anche del dramma eduardiano: sebbene in senso oppositivo, è un operatore d’eccezione della vicenda, continuamente evocato e tematizzato. Filumena non può piangere, perché troppo cruda e sofferta è stata la sua esperienza; piangerà invece alla fine, e sarà un pianto liberatorio, come evidenziato dall’autore nella didascalia esplicita attraverso una similitudine dal sapore letterario:

DOMENICO (*con affetto comprensivo*) Tutta la giornata in movimento... Poi l’emozione... tutti i preparativi di questi ultimi giorni... ma mo

statte tranquilla e riposati (*Prende il bicchiere e avvicinandosi al terrazzo*) È pure na bella serata! (*Filumena avverte qualche cosa alla gola che la fa gemere. Emette dei suoni quasi simili a un lamento. Infatti fissa lo sguardo nel vuoto come in attesa di un evento, il volto le si riga di lacrime come acqua pura sulla ghiaia pulita e levigata. Domenico preoccupato le si avvicina*) Filume', chè stato?

FILUMENA (*felice*) Dummi', sto chiagnenno... Quant'è bello a chiàgnere... (III, p. 598)

E come Domenico in precedenza non capiva perché la donna non riusciva a piangere (riscattandosi in parte sul finale), così Giasone non capisce perché Medea piange (perché mai una madre dovrebbe piangere abbandonando i suoi figli in mani sicure?). Giasone e Domenico ragionano entrambi in modo semplicistico e meccanico, schiavi di una visione maschilista e logocentrica. Riducono infatti il rapporto coniugale ad una questione meramente economica, e mostrano di ignorare completamente l'aspetto etico e morale sottostante che, invece, è il motore dell'agire delle due donne:

- GIASONE [...] Ad ogni modo, se vuoi ricevere dalle mie sostanze un aiuto per i figli e per te in vista dell'esilio, dimmelo: io sono disposto a dare con mano generosa e ad inviare dei contrassegni per gli ospiti, che ti tratteranno bene. Se non accetti questa offerta, stolta sarai, o donna. Cessa dall'ira e otterrai migliori vantaggi.
- MEDEA Non ricorrerò ai tuoi ospiti, ne accetterò qualcosa da te, e tu non offrire nemmeno: dono di un uomo infame non ha utilità. (vv. 610-615)
- DOMENICO [...] 'E denare! E nun te l'avarrìa date? Secondo te, Domenico Soriano, figlio a Raimondo Soriano (*borioso*) uno dei più importanti e seri dolciieri di Napoli, non avarrìa penzato a te mettere na casa, e a nun te fà avé cchiù bisogno 'e nisciuno?
- FILUMENA [...] Ma statte zitto! Ma è possibile ca vuiate uommene nun capite maie niente?... Qua' denare, Dummi'? Astipatille cu bona salute 'e denare. È n'ata cosa che voglio 'a te... e m' 'a daie! Tengo tre figlie, Dummi! (I, p. 541)

Questa rivelazione della maternità è forte e scandalosa, non esente da una certa spietatezza, una sorta di *coup de théâtre* frutto di attenta e lucida programmazione, che – come nel caso di *Medea* – tiene conto della psicologia maschile, di cui ambedue le eroine appaiono esperte.

I rapporti uomo/donna e donna/madre sono alla base di entrambi i drammi. Nella *Medea* sono tematiche che coinvolgono la strategia

comunicativa di Euripide, l'intero impianto compositivo della tragedia. Giasone viene da subito presentato come un infedele, uno spergiuro, uno che viene meno ad un patto e dunque compie un'ingiustizia. Per di più Medea – come abbiamo già detto – rinnova radicalmente la visione femminile attraverso la dialettica dentro casa / fuori casa: la donna è costretta alla vita domestica, mentre l'uomo è costantemente proiettato verso l'esterno, ma la scusa del pericolo della guerra non regge più perché Medea afferma senza mezzi termini che sarebbe preferibile quel pericolo al dolore del parto (“preferirei stare tre volte presso lo scudo piuttosto che partorire una volta sola”, vv. 250-251). La peculiarità della posizione femminile sta proprio nella problematizzazione degli eventi, compresa la maternità, e dunque nell'accettare senza riserve il contrasto, interiorizzandolo e vivendolo in prima persona: ed è ovvio che lo strumento formale del contrasto interiore non può che essere il monologo, o comunque in generale forme paramonologiche²¹. Medea, in quello che convenzionalmente si indica come il “grande monologo”, si afferma come strenua avversaria di se stessa:

O me infelicissima per il mio orgoglio! Invano, o figli, vi allevai, invano mi affaticavo e mi consumai nelle sofferenze, sopportando nei parti aspri dolori. [...] Io, privata di voi, condurrò una vita triste e dolorosa per me. Né voi vedrete più coi vostri occhi la madre, passando ad altro stato di vita. Ahi, ah! Perché mi guardate con quegli occhi, o figli? Perché sorridete l'estremo sorriso? Ahi, che devo fare? Il cuore è venuto meno, o donne, quando ho visto lo sguardo lucente delle mie creature. Non potrei; addio propositi di prima. [...] Ma cosa mi succede? Voglio meritarmi il riso dei miei nemici, lasciandoli impuniti? Bisogna sostenere questa prova. Oh, che viltà la mia, anche solo l'accogliere nell'animo tali morbidi discorsi. (vv. 1028-1055)

mostrando un progressivo accavallarsi di stati d'animo discordanti, soprattutto in relazione ai figli, dove non è affatto evidente quale sia la parte razionale e quale quella passionale. Al di là di ogni interpretazione schematica che vede una Medea in cui la passionalità, ovvero l'istintualità belluina e feroce, vince sulla capacità di ragionare e di ponderare logicamente la situazione, in realtà l'arte euripidea propende per la confusione, per la caotica miscela esplosiva: il brutale infanticidio è infatti il frutto paradossale di una rigorosa e progressiva riflessione programmatica che lei persegue con determinazione fino all'esito fatale, senza farsi distrarre da tutte

²¹ Quelli che definiamo monologhi a volte non lo sono in senso stretto, soprattutto nella commedia. Per le tipologie monologiche cfr. Del Gatto *et al.* 2007.

le possibili deroghe – dovute al periodico affiorare del sentimento – dal piano di vendetta²².

Interessante notare come agli uomini non appartenga la modalità di espressione monologica; essi sono immersi esclusivamente nella dimensione del dialogo, del confronto verbale, in cui vengono peraltro raggirati dalle rispettive donne; entrambe le protagoniste, invece, in diversi momenti e con diverse finalità, si esibiscono in monologhi importanti sia per lo sviluppo della storia che per l'enunciazione delle proprie idee. Il “grande monologo” di Medea ha il suo *pendant* nel “monologo della Madonna d' 'e rose” di Filumena. Quest'ultimo, introdotto dal riferimento esplicito alla possibile uccisione dei figli (“E ll'avev' a accidere?... Chesto avev'a fà, neh, Dummi'? Ll'avev' a accidere comme fanno tant'ati ffemmene? Allora sì, è ove', allora Filumena sarria stata bona?”), è considerato uno tra i più potenti della drammaturgia italiana e fu recitato davanti al papa Pio XII da Titina De Filippo nel corso di un'udienza privata. È una perfetta miscela di energia mimetica e diegetica, in cui Filumena ondeggia tra razionalità e passione, dove (come nel caso del personaggio euripideo) non è facile capire dove finisce l'una e dove inizia l'altra. La faticosa frase “e figlie so' figlie”, che sarà ripresa da Domenico alla fine del dramma, arriva alle sue orecchie da lontano e da vicino al tempo stesso, in prossimità del tabernacolo della Madonna delle rose, nel vicolo in cui era nata e dove era tornata per trovare conforto:

FILUMENA (*rievocando il suo incontro mistico*) [...] Senza vulé, cammenanno cammenanno, me truvaie dint' 'o vico mio, nnanz'all'altarino d' 'a Madonna d' 'e rose. L'affruntaie accussi (*punta i pugni sui fianchi e solleva lo sguardo verso una immaginaria effige, come per parlare alla Vergine da donna a donna*): “Ch'aggi'a fà? Tu saie tutto... Saie pure pecché me trovo int' 'o peccato. Ch'aggi'a fà?”. Ma essa zitto, non rispunneva. (*Eccitata*) “E accussi faie, è ove'? Cchiù nun parle e cchiù 'a gente te crede?... Sto parlando cu te! (*Con arroganza vibrante*) Rispunne!” (*Rifacendo macchinalmente il tono di voce di qualcuno a lei sconosciuto che, in quel momento, parlò da ignota provenienza*) “e figlie so' figlie!” Me gelaie. Rummanette accussi, ferma. (*S'irrigidisce fissando l'effige immaginaria*) (I, pp. 544-545)

La Madonna, sorta di *deus ex machina* nella risoluzione del problema, asurge a voce della coscienza, dove per coscienza si intende anche quella

²² Cfr. l'analisi del “grande monologo” condotta da Catenacci 2000. Cfr. anche Euripide 2023, pp. 29-39.

del proprio disagio sociale, dell’ingiusta debolezza a cui è condannata in quanto anello debole della società e in quanto donna. Filumena non si sente colpevole, ma vittima, esattamente come Medea, ed è ben cosciente della sua condizione precaria che è la vera causa dei suoi problemi. Lo dimostra nell’altro monologo, che in realtà è un’accurata narrazione ai figli dell’estrema povertà patita nel basso in cui viveva con la numerosa famiglia, fino alla decisione forzata di andar via di casa: monologo in cui, ancor più che nell’altro, la donna svela la radice del male che l’ha afflitta da sempre, e che è lo stesso male che affligge tante altre donne come lei. In questo lungo resoconto della sua vicenda personale Filumena compie il passaggio alla denuncia sociale, non a caso in presenza dell’avvocato, al quale anzi è rivolto esplicitamente l’aggancio della rievocazione e che offre il pretesto per rimarcare anche dal punto di vista linguistico la condizione emarginata e distante:

FILUMENA [...] Avvoca’, ’e ssapite chilli vascie... (*Marca la parola*) I bassi... A San Giovanniello, a ’e Virgene, a Furcella, ’e Tribunale, ’o Pal-lunetto! Nire, affumecate... addò ’a stagione nun se respira p’ ’o calore, peché ’a gente è assaie, e ’a vierno ’o friddo fa sbattere ’e diente... Addò nun ce sta luce manco a mieziurno... Io parlo napoletano, scusate... Dove non c’è luce nemmeno a mezzo-giorno. (II, p. 576)

La sua disperazione, di bambina e poi di donna, è forse meno radicale di quella di Medea, che nella preghiera a Zeus dice: “Io non ho più una patria, non una casa né scampo dai mali. Ho sbagliato allora, quando ho abbandonato la casa paterna, persuasa dalle parole di un greco” (vv. 798-801). Ma, in un certo senso, Filumena è perfino più disgraziata di Medea, in quanto emarginata nella sua stessa patria, rifiutata dalla sua stessa famiglia, e obbligata da quella stessa patria a rinunciare alla maternità: perché, sebbene abbia coraggiosamente deciso di non abortire, è stata costretta a nascondere i figli, negando le gioie della maternità a sé stessa e quelle della paternità a Domenico, al quale rifiuta di rivelare l’identità del figlio e al quale ricorda sul finale:

FILUMENA [...] Dummi, ’o bello d’ ’e figlie l’avimmo perduto!... ’E figlie so’ chille che se teneno mbraccia, quando so’ piccerille, ca te danno preoccupazione quando stanno malate e nun te sanno dicere che se senteno... Che te corrono incontro cu’ ’e braccelle aperte, dicenno: “Papà!”. (III, p. 594)

Non dice ‘mamma’; perché lo scopo è quello di persuadere Domenico e di punirlo ferendolo nel sentimento paterno che lentamente, ma inesorabilmente,

bilmente, sta maturando e che gli farà rimpiangere le scelte scellerate del passato. Il finale lieto non scalfisce in alcun modo l'impianto tragico della storia, che è addolcito, ma sicuramente non smorzato, dall'iterato appellativo 'papà' rivolto dai tre ragazzi a Domenico, il quale li guarda senza parlare (ancora una volta, è il silenzio che prende la scena) e poi chiede loro, indistintamente, un bacio:

UMBERTO (*avvicinandosi a Domenico e sorridendogli teneramente*) Buonanotte, papà...
RICCARDO (*salutando insieme*) Papà, buonanotte.
E MICHELE
DOMENICO (*guarda i tre giovanotti con riconoscenza. Pausa*) Dateme nu bacio! (*I tre, l'uno dopo l'altro, baciano con effusione Domenico*) Ce vedimmo dimane. (III, p. 597)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonucci 1980
Antonucci G., *Eduardo De Filippo*, Firenze, Le Monnier, 1980.
- Auerbach 1991
Auerbach E., "Figura". In *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1991⁸.
- Bettini, Pucci 2017
Bettini M., Pucci G., *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2017.
- Catenacci 2000
Catenacci C., "Il monologo di Medea (Euripide, *Medea*, 1021-1080)". In *Medea* 2000, pp. 67-82.
- De Blasi 2016
De Blasi N., *Eduardo*, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- De Filippo 1973
De Filippo E., "Nota". In *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1973, pp. VII-IX.
- De Filippo 1995
De Filippo E., *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, Torino, Einaudi, 1995.
- De Filippo 2005
De Filippo E., *Teatro*, vol. II.1, edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Mondadori, 2005.
- Del Gatto et al. 2007
Del Gatto A., Cappello G., Breitenmoser W., *L'annodamento degl'intrighi. Studi di sintassi drammatica*, Napoli, Liguori, 2007.

De Martino 2016

De Martino A., “Medea allo specchio. Un mito della contemporaneità”. Dans *Réécrire le mythe. Réception des mythes anciens dans le théâtre italienne contemporaine*, édité par A. Capra et V. Cimmieri, Toulouse, Université de Toulouse II - Le Mirail, 2016, pp. 61-82.

Di Benedetto, Medda 1997

Di Benedetto V., Medda E., *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi, 1997.

Di Toro 2021

Di Toro U., “La straniera, la città, l’assassina. Medea tra Giasone e la Grecia”. In *L’ospitalità. Forme e declinazioni di una pratica millenaria*, a cura di A. Del Gatto e A. Marroni, Lanciano, Carabba, 2021, pp. 39-60.

Euripide 2023

Euripide, *Medea*, trad. it. di E. Cerbo, Milano, Rizzoli (BUR), 2023.

Guastella 2000

Guastella G., “Il destino dei figli di Giasone (Euripide, Ovidio, Seneca)”. In *Medea 2000*, pp. 139-175.

Guthmüller 2009

Guthmüller B., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009.

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.

Leopardi 1994

Leopardi G., *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1994.

Martina 2018

Martina A., “Medea. Euripide. Prolegomena”, vol. I, Quaderni della *Rivista di cultura classica e medievale*, 17, 1 (2018).

Medea 2000

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

Nietzsche 1990

Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1990.

Procino Santarelli 2003

Procino Santarelli M., *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant’anni di storia, censura e sovvenzioni*, Roma, Bulzoni, 2003.