

*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 <i>Alice Barale</i>	167
Quale il destino di Eros? “Tra” ossessione d’amore e amore vero <i>Massimiliano Marianelli</i>	181
INTERLUDIO	
Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea <i>Stefano Lombardi Vallauri</i>	195
I confini dell’amore e della violenza: i sentimenti malati <i>Carmelo Dambone</i>	213
LA FINE SI ADDICE AD ELETTRA	
Implacabile Elettra: Figlia Sorella Guerriera <i>Martina Treu</i>	225
Le Autrici e gli Autori	247
Indice dei nomi	253
Indice dei personaggi	261

# L'eterno Altro: il mito di Medea ad Haiti in *Ma'Déa* di Eduardo Manet (1985)<sup>1</sup>

*Timothy Lomeli*

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

## ABSTRACT

The Medea myth is one of the most enduring myths of Greek mythology and has been readapted for many different times and cultures. In 1985, Eduardo Manet, Mimi Barthélémy, and Fatima Soualhia collaborate on the play *Ma'Déa*. This new adaptation of the play takes the Greek myth and sets it in Haiti in 1946. This article uses Robert Stam's concept of "revisionist adaptations" to examine the implications of the newly transposed historical context, the American occupation of Haiti (1915-1934), and the January Revolution of 1946. As well as how the addition of Haitian vodou allows *Ma'Déa* to reclaim her agency and reroot herself into her culture and community. Ultimately, this article demonstrates that the transposition of Medea into Haiti allows the authors to criticize American hegemony as well as revalorize Haitian cultural knowledge and practices.

KEYWORDS: Haiti; occupation; religion; theatre; vodou; women.

---

Sin dalla prima messinscena nel quinto secolo a.C., il racconto di Medea continua a ispirare vari adattamenti e riscritture. Le tragedie greche danno modo a persone appartenenti a ogni cultura ed epoca di esplorare più a fondo le problematiche sociali e hanno persino stimolato la ricerca in ambito psicologico; ad esempio, il complesso di Edipo e di Elettra teorizzati da Freud derivano da miti greci. Nel 1985 Eduardo Manet ha collaborato con Mimi Barthélémy e Fatima Soualhia alla riscrittura di *Medea*, ambientandola nell'Haiti degli anni Quaranta del Novecento, dandole il titolo *Ma'Déa*.

La tragedia ha tre attori: Mimi Barthélémy, che ha contribuito alla scrittura e interpretato il personaggio principale, Fatima Soualhia, che ha impersonato Jasmine, oggetto dell'interesse amoroso di Jérémy (il perso-

---

<sup>1</sup> Un ringraziamento particolare ad Antonella Castria che ha tradotto il testo dall'originale inglese.

naggio di Giasone in questa tragedia), e Maïté Vauclin, che ha interpretato Ma'Bo, amica e balia di Ma'Déa. *Ma'Déa* non è solo un adattamento di *Medea*, ma anche un adattamento dell'occupazione americana di Haiti (1915-1934). Cosa comporta, quindi, l'intreccio di mito e storia?

Questo articolo fa riferimento al quadro teorico proposto da Robert Stam, chiamando in causa in modo particolare ciò che lui definisce “adattamenti revisionistici”. Stam, in *Revisionist Adaptation: Transtextuality, Cross-Cultural Dialogism, and Performance Infidelities*, scrive “revisionist adaptations [...] mount a critique of source texts drawn from other cultures by adapting new perspectives, restoring excised material, or allowing previously silenced voices to speak”<sup>2</sup>. *Ma'Déa* si può definire un adattamento revisionista perché è ambientato nell'Haiti degli anni Quaranta del Novecento e colloca quindi la tragedia in uno scenario e un contesto nuovi. In questo articolo vogliamo dimostrare che Manet, Barthélémy, e Soualhia utilizzano il mito di Medea per analizzare le questioni di genere, potere ed etnia al fine di far emergere la complessa posizione delle donne ad Haiti. Infine, spostando la storia ad Haiti, Manet et al. utilizzano il vudù haitiano per permettere a Ma'Déa di rivendicare la sua identità, cultura e legami di sangue.

Il mito di Medea invita il pubblico a riflettere sui ruoli e sulla posizione rivestiti dalle donne nella società. In *Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-Century Productions* Fiona Macintosh scrive che il teatro dell'antica Grecia è stato un mezzo di esplorazione di questioni sociali<sup>3</sup>. Benché *Medea* si collochi in quel contesto storico, i temi che mette in scena quali l'esilio, l'alienazione e l'agire risuonano ancora oggi tra il pubblico. Nell'antica Grecia, il ruolo della donna era generalmente identificato con la cura della sfera domestica. Hannah Arendt, descrivendo la creazione della ‘società’ greca e romana, sostiene che per dare vita a una società bisogna separare la *polis*, o regno politico, dalla famiglia, o regno privato. Secondo Arendt la libertà può esistere solo nella *polis* e, finché c'è un capofamiglia (l'uomo), non esiste alcuna libertà nel regno privato, dominato dalla donna<sup>4</sup>. Inoltre, Arendt scrive:

That individual maintenance should be the task of the man and species survival the task of the woman was obvious, and both of these natural func-

---

<sup>2</sup> Stam 2017, p. 239, “gli adattamenti revisionistici [...] muovono una critica dei prototipi provenienti da altre culture adottando nuove prospettive, ripristinando materiale omissso o dando la parola alle voci messe a tacere”.

<sup>3</sup> Macintosh 1997, p. 318.

<sup>4</sup> Arendt 1998, p. 32.



tions, the labor of man to provide nourishment and the labor of the woman in giving birth, were subject to the same urgency of life. Natural community in the household therefore was born of necessity, and necessity ruled over all activities performed in it.<sup>5</sup>

Arendt dimostra la mancanza di diritti delle donne nell'antica Grecia e la scarsa rappresentanza femminile al di fuori delle mura domestiche. *Medea* di Euripide è quindi un testo femminista perché Medea può esprimere il suo malcontento per come viene trattata e ricorrere alla stregoneria per farsi ascoltare.

Il pubblico, inoltre, ascolta Medea prendere una decisione ad alta voce e interagire con un coro simpatetico. Il coro era costituito da un gruppo di persone, solitamente dello stesso genere del protagonista<sup>6</sup>, in dialogo con lui. Nel caso di *Medea*, si tratta di un gruppo di donne corinzie. Murnaghan osserva che "Athenian women of the classical period were regularly suspected of resorting to poison"<sup>7</sup>, dunque, la scelta di avvelenare il suo rivale viene compresa dal coro. In ogni caso, la decisione di Medea di uccidere i figli suscita orrore in quest'ultimo, che fino a quel momento aveva empatizzato con Medea, in quanto donna vittima di scherno. Nonostante Medea esterne al coro il piano di uccidere il suo rivale e i figli, il coro le chiede solo di non uccidere i figli, in quanto ciò la renderebbe "cattiva" e "profana"<sup>8</sup>.

Medea non esamina soltanto il ruolo della donna, ma anche questioni di cittadinanza e di appartenenza. Sheila Murnaghan osserva:

mid-fifth-century Athens was marked by tensions around the questions of ethnic identity and the integration of foreigners. [...] The distinction between Athenians and others was also reinforced by a law passed in 451 that restricted the much-prized rights of citizenship to children with an Athenian mother as well as an Athenian father.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Arendt 1998, p. 30, "Che il mantenimento individuale fosse compito dell'uomo e che la sopravvivenza della specie fosse compito della donna, era ovvio, ed entrambe queste funzioni naturali – il compito dell'uomo di fornire sostentamento e il compito della donna di partorire – erano soggette alla stessa urgenza di vita. L'ambiente naturale del nucleo domestico nasceva dunque dalla necessità, e la necessità dominava in tutte le attività che si svolgevano al suo interno".

<sup>6</sup> Montgomery 1942, p. 149.

<sup>7</sup> Murnaghan 2018, p. xvii, "le donne ateniesi del periodo classico erano spesso sospettate di ricorrere a veleni".

<sup>8</sup> Euripide 2018, vv. 816-818, 846-855. Per approfondire il coro nella tragedia di Euripide, cfr. Haigh 1896 e Easterling 1977.

<sup>9</sup> Murnaghan 2018, p. xiv, "l'Atene della metà del quinto secolo fu segnata da tensioni legate alle questioni di identità etnica e di integrazione degli stranieri. [...] La distinzione

Il personaggio di Medea si trova in un bivio tra due identità oppresse, quella di donna e quella di straniera, o ‘barbara’, in greco antico. Helene Foley scrive che “Euripides also seems to imply that the oppressed, by being trapped into imitating their oppressors, can in the end only tragically silence what should have been their own true (here maternal) voice, destroy themselves, and confirm an unjust status quo”<sup>10</sup>. Questo perché Medea non è mai stata in grado di integrarsi nella società greca a livello giuridico ed è sempre stata un’emarginata. È costretta a prendere delle decisioni che le permetteranno di superare questa oppressione. Come si inserisce quindi questa tragedia dalle tematiche femministe in un contesto storico (XX secolo) e culturale (Haiti) totalmente nuovo?

*Ma’Déa* fu pubblicata per la prima volta nel 1985 da Gallimard; venne poi messa in scena l’anno dopo a Parigi presso il *Théâtre de Poche-Montparnasse*<sup>11</sup> e mandata in onda per una trasmissione radiofonica su France Culture<sup>12</sup>. Inoltre, dalla registrazione e dalla trasmissione della tragedia su France Culture si deduce che lo spettacolo avesse un pubblico internazionale che parlava francese. Phyllis Zatlin rileva che *Ma’Déa* è l’unica tragedia scritta da Eduardo Manet<sup>13</sup> e che costituisce un adattamento della *Medea* di Euripide. L’opera segue perlopiù la protagonista, Ma’Déa, e Ma’Bo (omonimo di *Manbo*, termine per indicare una sacerdotessa vudù), che si prendeva cura di lei da bambina. Ma’Déa ha appena scoperto che l’uomo che ama, Jérémy, l’ha lasciata per un’altra donna dopo 15 anni insieme. Questo rispecchia la storia di Medea, che scopre che Giasone l’ha lasciata per un’altra donna dopo 15 anni di relazione. A differenza di *Medea*, però, gran parte della tragedia di Manet e Barthélémy si svolge durante una cerimonia vudù che permette alla protagonista di rivivere e ripercorrere vari momenti della sua vita. Grazie al vudù riesce a mettersi in contatto con i suoi familiari defunti, la madre, il fratello, e il padre. Il vudù permette a Ma’Déa di comunicare con loro e chiedere consigli. Il *climax* si verifica quando Ma’Déa incontra Jasmine e le dona il famigerato vestito avvelenato. Proprio come Medea, Ma’Déa avvelena la sua rivale

---

tra gli ateniesi e gli altri fu oltretutto rafforzata da una legge approvata nel 451 che limitava i tanto ambiti diritti di cittadinanza ai bambini con madre e padre ateniesi”.

<sup>10</sup> Foley 2001, p. 266, “sembra che Euripide voglia intendere che gli oppressi, intrappolati nell’imitazione degli oppressori, alla fine possono solo mettere a tacere tragicamente quella che avrebbe dovuto essere la vera voce (qui materna), distruggere loro stessi e ribadire uno status quo ingiusto”.

<sup>11</sup> Cfr. Senart 1986.

<sup>12</sup> Zatlin 1992, p. 83.

<sup>13</sup> Zatlin 2000, p. 169.

per infliggerle la punizione definitiva. Tuttavia, a differenza del testo euripideo, a Ma'Déa non viene offerto un posto tra gli dèi; deve restare ad affrontare le conseguenze delle sue azioni, mostrando la cruda realtà di questa storia senza tempo, che si risulta ancora oggi di grande attualità.

Come già detto, gli attori sono tre: Mimi Barthélémy (Ma'Déa), Fatima Soualhia (Jasmine), e Maïté Vauclin (Ma'Bo)<sup>14</sup>. Gli altri personaggi della tragedia appaiono soltanto quando Ma'Bo o Ma'Déa vengono possedute, e tramite delle registrazioni, o ancora, l'unico momento in cui Jérémy 'parla' è tramite una lettera letta ad alta voce da Ma'Déa. La produzione originale non prevedeva intermezzi e durava un'ora e venti minuti<sup>15</sup>. La costruzione dell'opera e l'uso innovativo di oggetti di scena e tecnologia mettono le storie delle donne al centro del palco. Gli uomini sono solo fantasmi la cui presenza si percepisce unicamente attraverso dei segni nella storia, ma, ciononostante, rivestono ruoli importanti.

Il primo cambiamento significativo in *Ma'Déa* di Manet *et al.* è dato dal contesto storico. La tragedia si svolge nel 1946 e ha inizio quando Jérémy lascia Ma'Déa. Ma'Déa e Jérémy hanno passato 15 anni insieme, proprio come Medea e Giasone; tuttavia, Jérémy non lascia Ma'Déa perché è straniera, ma perché è lui a esserlo. Jérémy è un *marine* giunto a Haiti per prendere parte all'occupazione americana, terminata nel 1934. Il 1946 non sancisce quindi il termine dell'occupazione americana, ma vede il prorompere della rivoluzione sociale guidata dagli studenti che ha posto fine al mandato di Élie Lescot<sup>16</sup>. Così è stata possibile l'elezione a presidente di Léon Dumarsais Estimé (1946-1952) che ha ridotto l'influenza americana su Haiti<sup>17</sup>. La politica di Estimé si caratterizza per un maggior progressismo rispetto ai regimi precedenti appoggiati dagli USA<sup>18</sup> e si mostra più favorevole alle pratiche vudù<sup>19</sup>. Nel 1931, Ma'Déa tradisce la sua famiglia portando avanti una relazione con Jérémy.

Durante l'occupazione, gli USA controllavano l'economia di Haiti disciplinandone la legislazione; il governo statunitense decideva su tutto. Gli USA inviarono un contingente chiamato a dirigere il governo di Haiti, rafforzando il loro potere attraverso la presenza massiccia del Corpo dei Marines. L'occupazione ebbe ripercussioni negative, quali l'espropriazio-

---

<sup>14</sup> Cfr. Senart 1986.

<sup>15</sup> Zatlin 2000, p. 171.

<sup>16</sup> Bellegarde-Smith 2004, pp. 116-117.

<sup>17</sup> Smith 2009, pp. 117-118.

<sup>18</sup> Bellegarde-Smith 2004, p. 117.

<sup>19</sup> Métraux 1958, p. 304.

ne dei mezzi politici ed economici e l'imposizione dell'"ideologia razzista" americana<sup>20</sup>. Il governo statunitense stese e impose un trattato per legittimare la sua presenza, riscrivendo le leggi per permettere agli americani di acquistare territori haitiani anche senza cittadinanza, garantendosi così i diritti legali<sup>21</sup>. Anche se l'occupazione degli USA terminò ufficialmente nel 1934, il governo statunitense scelse il nuovo governo in carica e continuò (e continua tutt'oggi) ad esercitare una profonda influenza sulla politica di Haiti.

Il contesto dell'occupazione statunitense di Haiti ha richiesto alcuni cambiamenti rispetto al famoso mito di Medea. Sia Giasone sia Jérémy arrivano nei paesi d'origine di Medea e Ma'Déa, ma i due si ritrovano in situazioni politiche differenti. Giasone, in quanto straniero in Colchide, ha pochi diritti, proprio come Medea in Grecia. Tuttavia, dato che Medea lo ama, tradisce il padre per aiutarlo a recuperare il Vello d'oro, senza il suo aiuto, infatti, Giasone non sarebbe riuscito nell'impresa. Fin dall'inizio Giasone sapeva che avrebbe lasciato la Colchide dopo essersi impossessato del Vello d'oro. La presenza di Jeremy ad Haiti è invece legata alla presenza strutturale degli USA, e, potenzialmente, ha più potere e influenza ad Haiti di quanta ne avrebbe avuta in patria. Non ha quindi bisogno dell'aiuto di Ma'Déa quanto Giasone di Medea. Jérémy vede l'occupazione come qualcosa di indefinito, sceglie dunque di stare con Ma'Déa perché è attratto da lei e vede la possibilità di una vita stabile. Ma'Déa, però, non può avere figli e quindi non può stabilire un legame biologico permanente con Jérémy.

Alla fine della seconda guerra mondiale, Jérémy va a recuperare il cadavere di suo fratello in Francia, ed è lì che incontra Jasmine, una donna considerata la gemella o *marasa* di Ma'Déa, poiché persino loro stesse notano questa incredibile somiglianza<sup>22</sup>. Tuttavia, ci sono due differenze fondamentali tra loro. La prima è l'etnia di Jasmine: lei è franco-algerina, mentre Ma'Déa è nera. Ma'Déa ricorda che l'etnia di Jasmine sarebbe accettata negli Stati Uniti e persino considerata esotica:

MA'DÉA Il y a une différence, mais très importante: Jérémy n'a pas voulu m'emmener chez lui, dans son village. Là-bas, un Blanc marié à une négresse ou à une mulâtresse serait déshonoré. Même de nos jours, on continue à penser comme aux temps de la guerre civile. Pour eux, une Haïtienne sera toujours une Noire. Mais vous êtes

---

<sup>20</sup> Chancy 1997, p. 53.

<sup>21</sup> Pamphile 2015, pp. 27-28.

<sup>22</sup> Manet *et al.* 1985, p. 256.

arabe, Jasmine. En vous regardant, ils penseront à Cléopâtre, telle qu'on la voit dans le film américain.<sup>23</sup>

L'attrazione di Jérémy per Jasmine valida la sua attrazione per Ma'Déa, perché sono simili. Ma'Déa chiama Jasmine *marassa*, 'gemella' in creolo haitiano e vudù, data la somiglianza. La decisione di abbandonare Ma'Déa per Jasmine evidenzia dunque la sua mentalità razzista: le due si somigliano fisicamente ma è l'etnia di Jasmine a determinare la scelta, in quanto più accettabile dal punto di vista razziale negli USA. Perciò, non appena ha la certezza di lasciare Haiti per sempre, Jérémy sceglie una donna che può portare con sé negli USA. L'altra differenza tra le due donne è che Jasmine è incinta del figlio di Jérémy, il che mette in evidenza l'altra colpa di Ma'Déa agli occhi di Jérémy: l'impossibilità di avere figli.

Il secondo aspetto importante in cui si rintraccia il concetto di adattamento revisionista di Stam è la "transvalorizzazione culturale", ovvero la sostituzione di un elemento della tragedia con un altro più rilevante dal punto di vista culturale. In *Ma'Déa*, Manet e Mimi Barthélémy eliminano i riferimenti alla stregoneria di Medea e aggiungono i riti vudù haitiani. La decisione di inserire il vudù è rischiosa perché potrebbe alimentare degli stereotipi negativi legati alla religione, soprattutto il legame tra vudù e stregoneria. Cécile Accilien osserva che il vudù haitiano è sempre stato travisato al di fuori di Haiti, relegato alla stregoneria e al patto col diavolo<sup>24</sup>. In uno studio del 1982 sul romanzo di Haiti, Léon-François Hoffmann dimostra che davvero pochi romanzi parlano in modo accurato di vudù per paura di incrementare pregiudizi nei confronti della religione<sup>25</sup>. Nonostante l'esistenza di testi di Maya Deren e Alfred Métraux che documentano la complessità della religione vudù, negli anni Ottanta permane ancora una percezione negativa del vudù haitiano<sup>26</sup>.

In *Ma'Déa*, Manet, Barthélémy e Soualhia hanno trattato il tema del vudù in relazione alla religione praticata ad Haiti, contribuendo a una contro-narrativa del vudù come vera e propria religione. Innanzitutto,

---

<sup>23</sup> Manet *et al.* 1985, p. 253, "C'è una sola differenza, ma molto importante: Jérémy non voleva portarmi a casa sua, nel suo villaggio. Da quelle parti, un uomo bianco sposato con una donna nera o meticcina verrebbe disonorato. Tutt'oggi si continua a pensare come ai tempi della guerra civile. Per loro, una donna haitiana sarà sempre una donna nera. Ma lei è araba, Jasmine. Guardandola, penseranno a Cleopatra, proprio quella che si vede nel film americano".

<sup>24</sup> Accilien 2021, p. 68.

<sup>25</sup> Accilien 2021, p. 262.

<sup>26</sup> Dubois 2001, p. 92.

la tragedia dovrebbe svolgersi sotto un albero di *mapou*, albero sacro al vudù. È un'ambientazione simbolica perché la Chiesa cattolica ha provato a combattere più possibile per impedire lo svolgimento delle cerimonie vudù durante l'occupazione americana e con la campagna "anti-superstizione" degli anni Quaranta<sup>27</sup>. Pertanto, la presenza dell'albero nella tragedia simbolizza il fallimento della Chiesa cattolica e del governo americano di sradicare la pratica religiosa. Attraverso questa cerimonia vudù Ma'Déa rivive alcuni momenti della sua vita ed entra in contatto con la sua famiglia. Questo crea le condizioni per Ma'Déa e Ma'Bo di interpretare quasi tutti i personaggi impossessandosi di loro. La cerimonia vudù permette alla sua famiglia di darle consigli e guidarla. Il vudù quindi inserisce la tragedia nella realtà di Haiti essendo una religione a tutt'oggi esistente e praticata nell'isola. Il pubblico haitiano riconosce queste tradizioni e si identifica con il modo in cui Ma'Déa si serve del vudù per capire sé stessa e scoprire la propria identità.

Il vudù si rivela essenziale per quanto riguarda la riappropriazione dell'identità di Ma'Déa e allo scopo dell'opera, ma la sua presenza nella tragedia è anche una dichiarazione politica. Durante l'occupazione di Haiti, il governo americano ha introdotto varie leggi per bandire le pratiche vudù<sup>28</sup>. I Marines arrestavano *oungans* (preti vudù uomini) e *manbos* (preti vudù donne) per aver tenuto cerimonie<sup>29</sup>. In questa tragedia emerge con chiarezza il supporto del governo USA al tentativo della Chiesa cattolica di sopprimere il vudù, il tutto con Ma'Déa che si interroga sul ruolo del cattolicesimo nella sua vita e rivive la sua prima comunione. C'è un dialogo simultaneo tra Ma'Déa e il Vicario (interpretato da Ma'Bo in questa scena), nel quale troviamo Ma'Déa parlare da un lato del palco e, allo stesso tempo, Ma'Bo (il Vicario) dall'altro (*Fig. 1, pp. 161-164*).

Vi è un netto contrasto tra Ma'Déa sulla sinistra, che si chiede cosa sia la spiritualità, e il vicario francese sulla destra, che tiene un discorso contro la superstizione e il vudù. Questo dimostra quanto differiscono gli obiettivi di ciascun personaggio e chi rappresentano. Da un lato c'è Ma'Déa da Haiti, che si rivolge alla religione per avere una guida; dall'altra, il Vicario, che si fa rappresentante dell'intera Chiesa cattolica. Il Vicario sfrutta l'occasione per denunciare il vudù e i suoi praticanti, e per portare avanti gli stereotipi negativi sulla religione, vista come demoniaca. Jacques

---

<sup>27</sup> Roumain 2018, p. 712.

<sup>28</sup> Ramsey 2011, p. 129.

<sup>29</sup> Métraux 1958, p. 46; Dubois 2012, p. 234.

Roumain afferma che questo tipo di discorsi e la distruzione di oggetti correlati alle pratiche vudù hanno avuto l'effetto opposto sugli abitanti di Haiti<sup>30</sup>. Associare i *lwa* al diavolo ha incentivato la gente a credere nella loro esistenza, e la distruzione di oggetti da parte della Chiesa cattolica ha dimostrato quanto anche la Chiesa credesse nella loro esistenza.

Tuttavia, a differenza dei cattolici euroamericani, molti haitiani non vedono il vudù agli antipodi del cattolicesimo. Molti studiosi fanno presente che per praticare il vudù bisogna anche essere cattolici<sup>31</sup>; uno non può esistere senza l'altro. Il tentativo di sradicare il vudù e convertire i suoi praticanti al cattolicesimo è fallito; inoltre, i praticanti del vudù considerano le due pratiche spirituali come complementari. Per i praticanti del vudù, i *lwa* sono intermediari tra la vita sulla terra e Dio<sup>32</sup>; servire gli spiriti non è una pratica demoniaca, bensì religiosa. Lo stesso vale per Ma'Déa, che si è convertita al cattolicesimo a undici anni in occasione della prima comunione. In seguito, all'età di 18 anni, Ma'Bo l'ha introdotta al vudù<sup>33</sup>. Questo mostra quanto la Chiesa cattolica ignorasse l'importanza del vudù nella vita quotidiana degli haitiani. Nel testo il discorso del vicario sembra essere in contrasto con l'uso del vudù di Ma'Déa e Ma'Bo. Mentre lui associa il vudù al satanismo, il vudù in *Ma'Déa* è espressamente legato alle pratiche religiose e al suo ruolo di mediatore tra regno spirituale e fisico. Tramite la cerimonia, i suoi familiari riescono a comunicare con lei e a indicarle come redimersi dal suo tradimento.

Le scene del tradimento di Medea e Ma'Déa sono completamente diverse, in quanto nascono da motivi diversi. Medea tradisce suo padre per aiutare Giasone ad appropriarsi del Vello d'oro; uccide poi il fratello per distrarre il padre dalla loro fuga. In *Ma'Déa* il tradimento risiede nella relazione con Jérémy. Come già detto, il padre e il fratello erano contro la presenza degli USA ad Haiti. Suo fratello era anche membro dei *Cacos*, un'organizzazione clandestina di haitiani contro l'occupazione, con l'obiettivo di ostacolare i piani del Corpo dei Marines<sup>34</sup>. Pertanto, è la relazione tra Ma'Déa e Jérémy a mettere lei e la sua famiglia l'una contro l'altra. Suo fratello si infuria per la relazione con Jérémy, definendolo un triplo tradimento: "Tu m'as trahi trois fois. Trahi, le frère. Trahi, le pa-

---

<sup>30</sup> Roumain 2018, p. 712.

<sup>31</sup> Hurbon 1988, p. 174; Roumain 2018, p. 711.

<sup>32</sup> Métraux 1958, p. 290.

<sup>33</sup> Manet *et al.* 1985, p. 223.

<sup>34</sup> Bellegarde-Smith 2004, p. 107.

triole. Trahi, celui qui t'avait tout donné"<sup>35</sup>, e promette allora di uccidere Jérémy<sup>36</sup>. La tragedia si serve delle voci registrate dei vicini di Ma'Déa per far intendere che Ma'Déa denuncia il fratello ai marines per proteggere Jérémy: "Ma'Déa c'est du diable! Ne va pas raconter ça à personne! Entre toi et moi: il paraît que c'est elle qui a livré son frère aux Américains. Chut! Je ne t'ai rien dit!"<sup>37</sup>. Mentre Ma'Déa non ammette mai di aver denunciato il fratello, l'intercessione delle voci dei suoi antenati chiarisce che di fatto li ha traditi<sup>38</sup>. Tuttavia, le dicerie e le voci dei vicini fanno capire che non è stata respinta solo dalla famiglia, ma anche dalla comunità.

In secondo luogo, la Medea di Euripide non ha mai l'opportunità di redimersi o chiedere supporto alla sua famiglia. Di contro, il vudù offre a Ma'Déa queste opportunità. La sua famiglia le dice di uccidere Jasmine per redimersi. Questo gesto, oltre a redimerla, le permetterà di reintegrarsi nella comunità. Come già detto, Ma'Déa e Jasmine sono *marassa*; *marassa* non sta solo per 'gemello', ma indica anche i *lwa* più potenti del vudù haitiano<sup>39</sup>. I gemelli sono manifestazioni dei *lwa* e non dovrebbero essere trattati diversamente perché, se così fosse, diventerebbero l'uno un pericolo per l'altro<sup>40</sup>. Il fatto che Ma'Déa riconosca Jasmine come sua *marassa* è quindi anche un segno per chi ha familiarità col vudù che una di queste donne ferirà l'altra, e una premonizione della morte di Jasmine. Alfred Métraux scrive: "Telle est la puissance des jumeaux qu'on ne prend aucune sanction contre celui qui a causé la mort de l'autre, et qu'on se garde bien de lui manifester la moindre rancœur"<sup>41</sup>. Quindi, la morte di Jasmine per mano di Ma'Déa non solo vendicherebbe la famiglia e fungerebbe da rottura definitiva tra lei e Jérémy, ma è anche un gesto che non comporterebbe alcuna punizione secondo il credo vudù.

Il momento finale in cui Ma'Déa avvelena Jasmine è l'unico in cui si può collegare il vudù alle pratiche sataniche. Tuttavia, la tragedia sta ben attenta a separare la morte di Jasmine dal vudù. Questo perché le scene di

---

<sup>35</sup> Manet *et al.* 1985, p. 230, "Tu mi hai tradito tre volte. Tradito, il fratello. Tradito, il patriota. Tradito, colui che ti ha dato tutto".

<sup>36</sup> Manet *et al.* 1985, p. 231.

<sup>37</sup> Manet *et al.* 1985, p. 230, "Ma'Déa è il diavolo! Non dirlo a nessuno! Detto tra noi: pare che sia stata lei a consegnare il fratello agli americani! Zitto! Non ti ho detto niente!"

<sup>38</sup> Manet *et al.* 1985, p. 240.

<sup>39</sup> Métraux 1958, p. 129.

<sup>40</sup> Métraux 1958, pp. 133-134.

<sup>41</sup> Métraux 1958, p. 134, "Il potere dei gemelli è tale che non si adotta alcuna sanzione a chi ha causato la morte dell'altro, e si evita di mostrare il minimo risentimento".



Ma'Déa con Jasmine sono le uniche nella tragedia a non svolgersi durante la cerimonia vudù. Talvolta esso può essere praticato da chi "travailler de la main gauche" – espressione che indica un praticante che si occupa di magia –, ma le attività specifiche di questi praticanti e il modo in cui le eseguono non sono ben note, in quanto avvengono nella massima segretezza<sup>42</sup>.

In ogni modo, è qui che la fedeltà all'originale è vitale, poiché serve a sovvertire gli stereotipi negativi del vudù. In *Medea* di Euripide la protagonista dona alla sua rivale un abito da sposa avvelenato, lo stesso regalo che Ma'Déa fa a Jasmine. Inoltre, al posto di utilizzare le tecniche di avvelenamento più comuni ad Haiti come le piante tipiche del territorio, Manet and Barthélémy mantengono lo stesso vestito avvelenato che appare nel racconto di Euripide. Gli autori distanziano il vudù dalla morte di Jasmine per non alimentare ulteriormente la concezione di vudù come fonte di malvagità. L'abito avvelenato, inoltre, ha un valore mitologico, in quanto il veleno non è solo uno strumento utilizzato nel vudù, ma ha fatto parte di miti e racconti per secoli. Invece di adattare questo aspetto della storia ad Haiti, si mantiene quindi l'originale per evitare di alimentare pregiudizi negativi.

Sia *Medea* di Euripide che *Ma'Déa* di Manet, Barthélémy e Soualhia cercano di analizzare il ruolo della donna in due contesti storici differenti. *Medea* di Euripide ha il vantaggio di essere un mito, anche nella prima messinscena. Usa questo genere per rendere Medea al tempo stesso subumana (con il gesto malvagio di uccidere i figli), ma anche superumana (lasciando Giasone per unirsi agli dèi). D'altra parte, Ma'Déa non sembra tanto un adattamento, quanto una storia ispirata a *Medea*. Ma'Déa non viene mai disumanizzata del tutto perché non può avere figli, ma non viene mai deificata come Medea. Marie-José Nzengou-Tayo afferma che le donne haitiane spesso diventano un'allegoria di Haiti stessa<sup>43</sup>. Durante l'occupazione e i governi successivi di Sténio Vincent ed Élie Lescot, Ma'Déa ha avuto una relazione florida con Jérémy perché gli USA controllavano quasi tutta Haiti. Tuttavia, appena la rivoluzione sociale del 1946 ha posto fine al governo Lescot è terminata anche la relazione tra Ma'Déa e Jérémy. Jérémy (gli USA) lascia Ma'Déa (Haiti) per affrontare le conseguenze delle sue azioni (e la collaborazione con gli USA). Ma'Déa, però, non perde la speranza e si rivolge al vudù per riconciliarsi col suo

---

<sup>42</sup> Hoffmann 1982, pp. 264-265.

<sup>43</sup> Nzengou-Tayo 2018, p. 57.

passato e la sua famiglia. La forza di questa storia deriva dal riavvicinarsi alle tradizioni della terra natale e riallacciare i rapporti.

Ma'Déa dice che Jasmine le piace e l'avrebbe amata e si sarebbe presa cura di lei in un'altra vita e in un altro contesto. Tuttavia, l'occupazione americana e le ideologie razziste che ne conseguono fanno sì che le due donne abbiano un rapporto diverso, diventando nemiche. Ma'Déa deve convivere con l'uccisione di una donna che capisce e con la quale si immedesima. Nonostante alla fine è Ma'Bo a dare il vestito a Jasmine, Ma'Déa si prende la responsabilità. Si rivolge al pubblico e dice: "Qu'on m'accuse! Qu'on me blâme! Ma'Déa a fait ce qu'elle devait faire. À présent, elle s'offre à tous les regards!"<sup>44</sup>. Ma'Déa è disposta ad accettare il giudizio del pubblico. Sa che, in ogni caso, con la morte di Jasmine non solo compiacerà la sua famiglia, ma otterrà il rispetto delle donne haitiane. Di conseguenza, verrà di nuovo accettata e creerà una nuova rete parentale e familiare, una rete che Medea, nonostante il dono dell'immortalità, non è mai stata capace di instaurare. Il potere di questa scena finale e dell'adattamento di Medea è che Manet *et al.* hanno scritto la tragedia in modo tale che le conseguenze delle scelte di Ma'Déa possano essere comprese solo da persone vicine alla sua cultura.

---

<sup>44</sup> Manet *et al.* 1985, p. 257, "Che mi accusino! Che mi diano la colpa! Ma'Déa ha fatto quel che doveva fare. Adesso le piace farsi vedere!"

*Ma'Bo met sur ses épaules les accessoires du curé  
et aussi un masque d'homme blanc sur son visage.  
La musique, les chœurs et les voix de Ma'Déa et  
de Ma'Bo se mélangent.*

MA'BO, *imite la voix d'un homme.*

Mes fils... mes filles... je suis  
venu de ma lointaine  
Bretagne, la terre de Saint  
Yves, pour vous apporter la  
parole de la vérité.  
J'ai traversé la mer au défi  
du danger avec le Livre  
Sacré sur le cœur. Je suis là  
pour vous transmettre les  
paroles de l'Évangile selon  
saint Matthieu.

*Musique, chœurs*

MA'DÉA, *chantonne* :  
Qu'est-ce que Dieu ?  
Dieu est un pur esprit,  
créateur du ciel et de la  
Terre.  
Qu'est-ce que Jésus-Christ ?  
Jésus-Christ est le fils de  
Dieu qui est mort sur la  
croix pour la rémission de  
nos péchés.

*Musique très forte.*  
*Ma'Déa chantonne inlassablement son dernier texte.*

Qu'est-ce que Dieu ?  
Dieu est un pur esprit qui  
est mort sur la croix pour la  
rémission de nos péchés.  
Qu'est-ce que Jésus-Christ ?  
Jésus-Christ est le fils de  
Dieu.

Mes filles, mes fils... La  
lumière nous vint de la  
Sainte Trinité.  
Jésus a dit : " J'ai reçu de  
mon père tout pouvoir sur  
la terre comme au ciel. "  
Répète avec moi : comme  
Jésus a dit : " J'ai reçu de  
mon père... tout pouvoir sur  
la terre comme au ciel. "  
Je vous dis :  
Faites tout pour votre  
peuple, baptisez-le au nom  
du Père, du Fils et du  
Saint-Esprit. Ne laissez pas  
ce peuple, votre peuple, ne  
le laissez pas tomber dans la  
tentation, le péché, l'erreur,  
la superstition.

Mes filles... mes fils. Je ne  
suis pas venu seulement  
pour vous apporter la parole  
de la Vérité et l'Espoir. Je  
me dois aussi, tel est mon  
devoir, de vous mettre en  
garde contre vous-même.

J'ai reçu de mon père... tout  
pouvoir sur la terre comme  
au ciel.  
Dieu, créateur du Ciel et de  
la terre. Dieu, pur esprit.  
Au nom du Père, du Fils et  
du Saint-Esprit.  
Au nom du Père.

Fuyez Satan, ses pompes et  
ses œuvres ! Méfiez-vous du  
vaudou !  
C'est Satan qui vous tente,  
qui vous pousse à embrasser  
l'idolâtrie.  
Tomber sous cet empire du  
vaudou, c'est commettre un  
péché mortel qui vous fera  
brûler en enfer pour toute  
l'éternité. C'est pourquoi il  
faut répéter avec moi...

*Musique. Les voix de Ma'Déa et de Ma'Bo monteront très haut.*

Je m'engage à être fidèle à  
la foi catholique.  
Rejet ! Rejet !  
Je rejette le vaudou !  
Rejet ! Rejet !  
Je rejette le vaudou !

Je m'engage à être fidèle à  
la foi catholique.  
Rejet ! Rejet !  
Je rejette le vaudou !  
Je rejette la superstition afin  
de rester toujours pure.

*Elles répètent plusieurs fois l'incantation puis les  
voix, passent à un cantique. Ce cantique passera à  
son tour à un deuxième plan pendant que le murmure  
de Ma'Déa s'impose.*

*Ma'Bo si mette sulle spalle gli accessori da sacerdote e  
una maschera da uomo bianco sul viso.  
La musica, i cori e le voci di Ma'Déa e Ma'Bo si mescolano.*

*MA'BO, imita la voce di uomo.*

Figli miei... figlie mie... sono  
giunto dalla lontana  
Bretagna, la terra di Saint  
Yves, per portarvi la  
parola della verità.  
Ho attraversato il mare sfidando  
il pericolo con il Sacro  
Libro sul cuore. Sono qui  
per trasmettervi le  
parole del vangelo secondo  
san Matteo.

*Musica, cori*

Figlie mie, figli miei... La  
luce giunse a noi dalla  
Santa Trinità.

Gesù disse: "Ho ricevuto da  
mio padre tutto il potere sulla  
terra come in cielo."  
Ripeti con me: come  
disse Gesù: "Ho ricevuto da  
mio padre... tutto il potere sulla  
terra come in cielo."

Vi dico:  
Fate tutto per il vostro  
popolo, battezzatelo nel nome  
del Padre, del Figlio e dello  
Spirito Santo. Non lasciate  
questo popolo, il vostro popolo, non  
lasciatelo cadere in  
tentazione, nel peccato, nell'errore  
nella superstizione.

MA'DÉA, canticchia:  
Cos'è Dio?  
Dio è uno spirito puro,  
creatore del cielo e della  
Terra.  
Cos'è Gesù Cristo?  
Gesù Cristo è il figlio di  
Dio morto sulla  
croce per la remissione dei  
nostri peccati.

*Musica molto forte.*  
*Ma'Déa canticchia incessantemente il suo ultimo testo.*

Cos'è Dio?  
Dio è uno spirito puro  
morto sulla croce per la  
remissione dei nostri peccati.  
Cos'è Gesù Cristo?  
Gesù Cristo è il figlio di  
Dio.  
Ho ricevuto da mio padre... tutto  
il potere della terra come  
in cielo.  
Dio, creatore del Cielo e della  
terra. Dio, spirito puro.  
Nel nome del Padre, del Figlio e  
dello Spirito Santo.  
Nel nome del Padre.

Figlie mie... figli miei. Non  
sono venuto solo  
per portarvi la parola  
della Verità e la Speranza. Io

devo anche, è mio  
dovere, mettervi in  
guardia contro voi stessi.  
Rinunciate a Satana, al suo sfarzo e  
alle sue opere! Guardatevi dal  
vudù!

È Satana che vi tenta,  
che vi porta ad abbracciare  
l'idolatria.  
Cadere sotto questo impero del  
vudù significa commettere un  
peccato mortale che vi farà  
bruciare all'inferno per tutta  
l'eternità. Ecco perché  
dovete ripetere con me...

Mi impegno a essere fedele alla  
fede cattolica.  
Rinnego! Rinnego!  
Rinnego il vudù!  
Rinnego! Rinnego!  
Rinnego il vudù!

*Musica. Le voci di Ma'Dèa e Ma'Bo diventano molto alte.*

Mi impegno a essere fedele alla  
fede cattolica.  
Rinnego! Rinnego!  
Rinnego il vudù!  
Rinnego la superstizione per  
restare sempre puro.

Mi impegno a essere fedele alla  
fede cattolica.  
Rinnego! Rinnego!  
Rinnego il vudù!  
Rinnego! Rinnego!  
Rinnego il vudù!

*Ripetono più volte l'incantesimo, poi  
le voci diventano un inno. Questo cantico passerà a  
sua volta in secondo piano mentre il sussurro  
di Ma'Dèa si farà più forte.*

Figura 1. – Rielaborazione da Manet et al. 1985, pp. 216-218.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Accilien 2021

Accilien C., "Engaging Haiti through Art and Religion". In *Teaching Haiti: Strategies for Creating New Narratives*, edited by C. Accilien and V.K. Orlando, Gainesville (FL), University of Florida Press, 2021, pp. 68-91.

Arendt 1998

Arendt H., *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998<sup>2</sup>.

Bellegarde-Smith 2004

Bellegarde-Smith P., *Haiti: The Breached Citadel*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 2004<sup>2</sup>.

Chancy 1997

Chancy M.J., *Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1997.

Dubois 2001

Dubois L., "Vodou and History", *Comparative Studies in Society and History*, 43, 1 (2001), pp. 92-100.

Dubois 2012

Dubois L., *Haiti: The Aftershocks of History*, New York, Metropolitan Books, 2012.

Easterling 1977

Easterling P.E., "The Infanticide in Euripides' *Medea*", *Yale Classical Studies*, 25 (1977), pp. 177-191.

Euripides 2018

Euripides, *Medea*, edited and translated by S. Murnaghan, New York - London, W.W. Norton & Company (Norton Critical Editions), 2018.

Foley 2001

Foley H.P., "Tragic Wives: Medea's Divided Self". In *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 243-271.

Haigh 1896

Haigh A.E., *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, Clarendon Press, 1896.

Hoffmann 1982

Hoffmann L.-F., *Le roman haïtien. Idéologie et structure*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1982.

Hurbon 1988

Hurbon L., *Le barbare imaginaire*, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

Macintosh 1997

Macintosh F., "Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-Century Productions". In *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P.E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 284-323.

Manet *et al.* 1985

Manet E., Barthélémy M., Soualhia F., *Un balcon sur les Andes, Mendoza, en Argentine..., Ma'Déa. Théâtre*, Paris, Gallimard, 1985.

Métraux 1958

Métraux A., *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958.

Montgomery 1942

Montgomery H.C., "Some Later Uses of the Greek Tragic Chorus", *The Classical Journal*, 38, 3 (1942), pp. 148-160.

Nzengou-Tayo 2018

Nzengou-Tayo M.-J., "Impact de l'occupation américaine sur la représentation des femmes dans la littérature haïtienne. Hier et aujourd'hui". Dans *Déjouer le silence. Contre-discours sur les femmes haïtiennes*, édité par S. Lamour, D. Côté, D. Alexis, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, pp. 55-65.

Pamphile 2015

Pamphile L.D., *Contrary Destinies: A Century of America's Occupation, Deoccupation, and Reoccupation of Haiti*, Gainesville (FL), University Press of Florida, 2015.

Ramsey 2011

Ramsey K., *Vodou and Power in Haiti: The Spirits and the Law*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

Roumain 2018

Roumain J., "À propos de la campagne 'anti-superstitieuse'". Dans Id., *Œuvres complètes*, édité par L.-F. Hoffmann et Y. Chemla, Paris, CNRS Éditions, 2018, pp. 707-713.

Senart 1986

Senart P., "Review: La Revue théâtrale [*Un chapeau de paille d'Italie* (Comédie-Française) by Eugène Labiche; *le Terrain Bouchaballe* (Salle Gémier) by Max Jacob; *Une petite douleur* (Théâtre 13), *Hot-House* (Théâtre de l'Atelier) by Harold Pinter]", *Revue des Deux Mondes* (1986), pp. 187-195.

Smith 2009

Smith M.J., *Red and Black in Haiti: Radicalism, Conflict, and Political Change, 1934-1957*, Chapel Hill (NC), The University of North Carolina Press, 2009.

Stam 2017

Stam R., "Revisionist Adaptation: Transtextuality, Cross-Cultural Dialogism, and Performative Infidelities". In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, edited by T. Leitch, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 239-251.

Zatlin 1992

Zatlin P., "Eduardo Manet, Hispanic Playwright in French Clothing?", *Modern Language Studies*, 22, 1 (1992), pp. 80-87.

Zatlin 2000

Zatlin P., "Variations on Multicultural Metatheatricalism". In *The Novels and Plays of Eduardo Manet: An Adventure in Multiculturalism*, Philadelphia (PA), Pennsylvania University Press, 2000, pp. 147-195.