

# Antigone e la confraternita degli opliti



di Paolo Repetto, 23 gennaio 2021

Nell'intervento [“Dalla parte di Creonte”](#) Nicola Parodi ha attualizzato, trasponendoli nella realtà odierna, due momenti di quello che potremmo definire l'esordio del “modello occidentale”: la vicenda di Antigone, emblematica per molti aspetti della esclusione di genere, e la nascita della “morale oplitica”, con le sue risultanze “democratiche”. A suo tempo anch'io avevo affrontato, ne [“La vera storia della guerra di Troia”](#), gli stessi argomenti, sia pure trattati solo nel contesto originario, e ho pensato che potrebbe essere utile riproporre in questa occasione, a supporto delle considerazioni di Nicola, un paio di stralci da quello studio. Potrà apparire un gesto di scarsa eleganza, smaccatamente auto-riferenziale, visto che sarebbe stato sufficiente il link che rimanda a quello scritto: ma non mi importa affatto. La realtà è che mi fido poco della memoria di chi mi legge e meno ancora che delle semplificazioni tecnologiche per risvegliarla. Inoltre, oggettivamente, le pagine che riporto sono disperse in mezzo ad altre centocinquanta, e queste ad un mio ipotetico e pigro lettore mi sento in dovere di risparmiarle.

Ecco dunque i due brani estratti. Magari potranno spingere qualcuno a leggere anche il resto.

## Il cittadino-combattente (pag. 52-53)

Con la crescita demografica successiva al VII secolo la fame di terra moltiplica gli attriti. Le scaramucce tra villaggi diventano ora vere e proprie campagne belliche e coinvolgono un numero sempre maggiore di

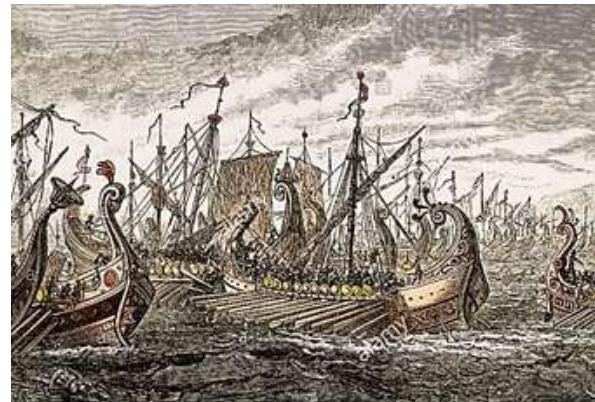


combattenti. Da locali i conflitti diventano regionali. Le bande lasciano il posto agli eserciti, e per forza di cose il nucleo di questi ultimi non è più costituito dalla cavalleria, ma dalle falangi degli opliti. L'evoluzione delle tecniche militari consente la partecipazione attiva alle guerre anche a coloro che possono disporre solo di un armamento semplice: una cerchia sociale molto più ampia si trova quindi ad essere protagonista nei conflitti e chiede quale contropartita di diventare tale anche nei momenti decisionali. I privilegi della aristocrazia dei cavalieri sono sempre meno accetti, mentre si fa strada una concezione più "democratica" delle prerogative politiche. Se ne ha già un accenno, sia pure in termini totalmente spregiativi, con la vicenda di Tersite nel secondo libro dell'*Iliade*.

Lo schieramento oplitico comporta una radicale trasformazione delle modalità di combattimento. Le azioni della fanteria sono forzatamente collettive; necessitano di legami molto più forti tra i combattenti, che devono farsi sicurezza l'un l'altro, in un assetto nel quale non trovano più posto l'iniziativa e la virtù del singolo, ma sono fondamentali il coordinamento e l'azione comune. Cambiano quindi anche le virtù richieste al guerriero: lucidità, autocontrollo (la *sophrosyne*), resistenza e capacità di obbedienza, in luogo dello scatenamento anarchico e indisciplinato. E cambia la percezione stessa del nemico: l'avversario che Aiace conosceva e guardava negli occhi, sia pure prima di ucciderlo, era comunque un individuo, e veniva riconosciuto come tale. L'oplit ha di fronte solo una massa indistinta e feroce, che di umano ai suoi occhi conserva ben poco.

Nella prima fase dell'età classica non esistono più grandi differenze tra le diverse aree della penisola. La cittadinanza, tanto in Atene come a Sparta, a Tebe o a Corinto, è riservata a coloro che sono in grado di esercitare l'arte della guerra, ovvero di provvedere al proprio armamento e al proprio addestramento: per un lungo periodo (a Sparta sempre) a tutti gli altri, non solo agli schiavi e alle donne, ma anche agli iloti e ai nullatenenti, sono delegati i compiti lavorativi e domestici.

Le tensioni si scaricano però anche al di fuori della penisola, incrementando la diaspora ellenica sia verso occidente, in quella che sarà la Magna Grecia, che verso la sponda asiatica dell'Egeo. I Greci, gli Ioni in particolare, si affidano sempre di più al mare. La vicenda stessa di Troia rievoca già un episodio di colonizzazione oltremare, ma sono soprattutto le peripezie di Odisseo a raccontarci i rischi e i modi di questa vocazione (ereditata peraltro dalla civiltà minoica, e alimentata dal desiderio di sottrarsi al nuovo ordine dorico). Il rapporto col mare diventa, soprattutto per le *pôleis* costiere, fondamentale, e non solo sul piano economico. Segna profondamente ogni aspetto della mentalità, a partire da quello politico. Lo sguardo rivolto al mare e quello rivolto alla terra sono diversi. Il primo induce a una “desacralizzazione” della natura molto più radicale: “*Il mare è natura in un senso differente da quello della terraferma: è estraneo e ostile e come tale richiede, perché lo si possa addomesticare, artifici tecnici, e la nave è l'unico strumento che consente all'uomo di dominare gli sconfinati e pericolosi oceani. Sotto questo profilo la nave è simbolo di movimento, di espansione commerciale e di progresso. La peculiarità del progresso è il fatto di non conoscere alcuna sorta di limite, di ordine, di confine [...] Il passo verso un'esistenza puramente marittima provoca, in se stesso e nella sua interna ulteriore consequenzialità, la creazione della tecnica in quanto forza dotata di leggi proprie [...] L'incondizionata fede nel progresso è sintomo del passo compiuto verso un'esistenza marittima*”. (C. Schmitt, *Terra e Mare*)



Ad Atene l'accentuarsi della vocazione all'imperialismo marittimo radicalizza la “democratizzazione” del potere. All’epoca delle guerre persiane diventa necessario dotarsi di una flotta che almeno in parte riequilibri lo sfavorevole rapporto di forze. Ma la guerra per mare comporta una novità: a combatterla, nei ruoli di marinai e rematori, sono uomini non più tenuti ad armarsi a proprie spese, e in larghissima misura sono i rappresentanti di quel ceto dei non possidenti escluso in precedenza dalla partecipazione politica, che entra ora nelle assemblee e si presta a diventare massa di manovra per i demagoghi.



## Le donne in scena (pag. 76-85)

Una situazione pressoché analoga a quella dell'Aiace, con sviluppi e implicazioni molto più articolati, la ritroviamo nell'Antigone, messa in scena da Sofocle pochi anni dopo (442). Anche qui ci sono cadaveri insepolti, anche qui esplode lo scontro tra due concezioni della legge, impersonate da Antigone e Creonte. Antigone è sorella di Eteocle e Polinice, figli di Edipo, che dopo essersi accordati per regnare alternativamente su Tebe un anno ciascuno sono venuti a conflitto (al solito, chi il potere ce l'ha, in questo caso Eteocle, non ci pensa minimamente a mollarlo, in barba ai patti). Polinice ha messo assieme un esercito nel quale spiccano sette grandi guerrieri (sono i famosi *Sette contro Tebe* di Eschilo, capostipiti di un filone che passando per *I sette samurai* e *I magnifici sette* ha costituito un punto fermo del mio immaginario adolescenziale) e ha marciato sulla città, ma ha trovato la morte nell'assalto decisivo, dandola peraltro a sua volta ad Eteocle. Dopo la vicendevole eliminazione dei due fratelli la spedizione si esaurisce e il nuovo re di Tebe è Creonte, il quale come primo provvedimento emana il divieto assoluto di inumare il corpo di Polinice. Vuole che venga lasciato insepoltto, in pasto ai cani e agli uccelli, a monito per chiunque, dentro e fuori la città, osasse provare ancora ad attentare all'ordine costituito. Creonte giustifica questo suo provvedimento appellandosi al *nòmos*, in particolare al *nòmos despòtes*, alla legge cioè sovrana che governa la *pòlis*.

Contro questo decreto si ribella Antigone, determinata a dare sepoltura al fratello in contrasto con la legge della *pòlis* e in nome, invece, di una legge superiore, divina, quella che ha trovato corpo nel diritto consuetudinario proprio del *gènos*.

Nell'Aiace Ulisse alla fine faceva trionfare il buon senso ed evitava guai

peggiori: qui invece le cose finiscono davvero male, anche rispetto ai parametri della tragedia sofoclea. Muore Antigone, che imprigionata si suicida. Muore il fidanzato di lei e figlio di Creonte, Emone, che ne ha trovato il cadavere e volge contro se stesso la spada, dopo aver provato ad ammazzare il padre. Muore infine suicida per il dolore anche la moglie del re, Euridice. Tutto questo dopo che Creonte, sia pur tardivamente, aveva deciso di fare marcia indietro e consentire la sepoltura. Ma a rendere significativa la tragedia non è il finale, quanto piuttosto tutto il dibattito che implica, e che si iscrive appieno nel processo di transizione di cui abbiamo parlato sopra. Si fronteggiano la legge della società e quella della comunità, il diritto “positivo” fondante del moderno e quello eterno, “divino”, universale. A difesa di quest’ultimo non si mobilita però alcuna divinità. Anche in questo caso gli dei brillano per la loro assenza. Sono stati ormai interiorizzati e parlano per voce del coro.

Sotto il profilo umano Sofocle parteggia in maniera sfacciata per Antigone, dandoci di Creonte l’immagine di un despota stolido e sospettoso, che legge in chiave di dissenso politico ogni richiamo all’umanità o alle ragioni del cuore (il dialogo col figlio è da manuale). Anche verso la fine, nel colloquio con l’indovino Tiresia, il re non è affatto scosso dalle accuse che gli vengono mosse (“*e un altro invece, che appartiene agli Inferi,/ qui senza tomba e senza onor lo tieni,/ cadavere nefando; e tal diritto/ non appartiene a te, non ai Celesti/ d’Olimpo; e pure, è tuo questo sopruso*”), ma solo dal vaticinio neppur troppo velato delle disgrazie che si va attirando: “*E l’Erinni dei Numi e dell’Averno/ t’aggуютano perciò, vendicatrici,/ sterminatrici, perché tu procomba/ nei medesimi mali*”).



Trasportati nello scenario precedente, Creonte sosterrebbe le ragioni di Menelao, Antigone quelle di Teucro, ma con gli argomenti di Odisseo. In realtà, però, sul filo del diritto una qualche ragione viene riconosciuta

anche a Creonte: quando afferma ad esempio che i giusti non possono ottenere gli stessi onori dei criminali, e che i vincoli di sangue con Antigone, che è tra l'altro sua nipote, non devono indurlo a fare eccezioni alla legge. Quello che gli viene rimproverato è piuttosto il peccato, il solito, di *hybris*, la pretesa di far valere questa legge addirittura al di sopra di quelle divine.

La novità vera è però che sul comportamento irragionevole di Creonte, sulla sua determinazione ad imporre una autorità che tra-scende, per i modi prima ancora che per la sostanza, nell'arbitrio, perseguendo la propria stessa rovina, pesa enormemente l'avere come antagonista una donna. Che non si tratti di un fattore secondario lo dimostra la ripetuta insistenza su questo aspetto. Creonte non pare il tipo da accettare comunque di essere contraddetto: ma che a farlo sia una femmina lo affronta in maniera particolare. È spiazzato, ossessionato dal timore di perdere la faccia cedendo alle sue richieste, di apparire debole al suo confronto: “*Costei die' prova della sua protervia/ quando le leggi imposte viòlò:/ dopo la colpa, una seconda volta/ proterva ora si mostra, che dell'opera/ insuperbisce e ride. Ed uomo adesso/ più non sarei, ma questa uomo sarebbe, / se non avesse pena, anzi trionfo.*” E deve quindi ribadire agli altri, ma prima di tutti a sé, il concetto: “*Io finché vivo non prenderò mai ordini da una donna*”.



L'ossessione non doveva essere solo sua. Antigone lancia una bella sfida anche agli spettatori della tragedia. Proviamo a immaginare come quel pubblico, tutto maschile, doveva vivere la sua ribellione. Magari poteva provare simpatia per la giovane, ammirazione per il suo coraggio, rispetto per il suo appellarsi ad una legge superiore, ma qui non era in ballo solo il contrasto con Creonte, rischiavano di saltare anche quelle convenzioni sociali che regolavano ormai da tempo la convivenza tra i due sessi in maniera più o meno omogenea in tutta la Grecia. Qui l'*hybris* non macchia solo il re, ma anche la sua oppositrice. Che poi An-

tigone sia diventata col tempo un’icona della resistenza ad ogni dispotismo, ben al di là delle intenzioni di Sofocle, per il quale la giovane non persegue alcuna volontà eversiva ma è mossa solo dall’attaccamento ai valori e agli affetti familiari, è un altro discorso. A noi interessa il parallelismo possibile con la vicenda di Aiace, e più ancora la sottolineatura da parte di Sofocle di questo atteggiamento, per i tempi inaudito e inaccettabile in una donna.

Manca ancora però un tassello per poterci agganciare al tema che avevo annunciato. Nell’una e nell’altra tragedia Sofocle fa riferimento, sia pure nelle forme del *drama*, ovvero di un confronto in atto, ad un atteggiamento mentale ormai consolidato. In realtà dà per scontato il nuovo modello e ne indaga semmai le più sottili implicazioni psicologiche, la terra bruciata fatta attorno all’eroe che vuole mantenersi all’altezza del suo ethos e la solitudine scelta dall’eroina.

Il passaggio cruciale, lo scontro tra le due mentalità, tra il nuovo modello “politico” e razionale e quello tradizionale, era già stato affrontato (e in qualche misura risolto) invece quasi due decenni prima, quando Eschilo nell’*Orestiade* aveva portato l’attacco alla vecchia concezione del vincolo di sangue.

La vicenda è nota. Per poter fare vela verso Troia Agamennone sacrifica la figlia Ifigenia alla dea Artemide, scatenando l’odio della moglie Clitennestra. Quando dopo dieci anni fa ritorno ad Argo, la consorte gli lascia giusto il tempo di rimettere piede nel suo palazzo e vendica la figlia. Trascorrono altri dieci anni e il secondo figlio, Oreste, rimasto sino ad allora in esilio, su ordine di Apollo uccide sia la madre che l’amante di quest’ultima, Egisto. Per il suo atto matricida però viene perseguitato dalle Erinni, le antiche divinità “terrene” deputate a vendicare i delitti, in particolare quelli compiuti contro i propri famigliari, che lo inseguono per tutta la Grecia. Fin qui (queste vicende sono raccontate nell’Agamennone e ne *Le Coefore*) tutto regolare: una spirale di violenza e di odio, una catena di omicidi e di conseguenti vendette che promette di non avere più fine. A meno che non si arrivi a riconoscere da parte di tutti un potere esterno con facoltà di emettere giudizi insindacabili. Questo è quanto avviene ne *Le Eumenidi*, e costituisce il passaggio decisivo ed epocale.



Oreste, assistito da Apollo che lo ha istigato al matricidio e non vuole ora abbandonarlo, si reca ad Atene, sull'Areopago, dove la dea Atena ha convocato dodici saggi che dovranno discutere il caso ed emettere un giusto verdetto. Si inscena un vero e proprio processo, nel quale l'imputato finisce per avere un ruolo secondario. Il dibattimento vede protagonisti infatti da un lato le Erinni, portatrici di una giustizia ancora arcaica, che non transigono sulla necessità di far espiare il peccato attraverso una punizione vendicativa, dall'altro gli dei solari, Atena e Apollo, che incarnano un nuovo concetto di giustizia, razionale e civile. Questi ultimi sono consci che la faida, estendibile potenzialmente a tutta l'umanità, deve essere necessariamente interrotta, pena l'impossibilità di una vita comune, di una società civile. Ma la soluzione non è semplice. Nemmeno Atena, la personificazione della razionalità, che chiama anche gli uomini ad assumersi la responsabilità di decidere, sembra in realtà in grado di sciogliere il nodo. Una mezza via d'uscita la indica Apollo, che interpreta in maniera molto moderna il suo ruolo di avvocato difensore: cerca infatti di declassare il reato, sostenendo che il crimine di Oreste non può essere considerato un delitto contro il proprio sangue, dal momento che l'eredità di sangue passa solo attraverso il padre. Alla fine la votazione dei giudici dà un risultato di parità, e risulta quindi decisivo il voto di Atena, naturalmente favorevole all'assoluzione di Oreste. Ma la dea sa bene che non può essere solo questione di numeri: una tradizione tanto radicata, non solo nella storia, ma nella natura umana stessa, non può essere liquidata d'imperio. Atena si rivolge quindi al coro delle Erinni, che lamentano di essere state umiliate dalla sentenza e promettono resistenza, e le invita a diventare le custodi del nuovo diritto, ovvero a trasformarsi in *Eumenidi*: “*Credete a me: non v'affliggette troppo. / Vintate non foste: il numero dei voti/ fu pari: e spregio a te non vien. (...) Ed io con certa fede a voi prometto/ che in questa terra di giustizia avrete/ riposte sedi, e onor dai cittadini, / presso l'are sedendo, in troni fulgidi*”.

L'avviso vale naturalmente anche per gli uomini: “*Or la mia legge udite, Attiche genti, / voi prime elette a giudicare questa/ causa di sangue. Al popolo d'Egeo/ anche i venturi dí, questo consesso/ ... darà sentenza [...] Eso il rispetto/ ed il timore ai cittadini in cuore/ indurrà, che non mai, né dí, né notte,/ violino giustizia, e che le leggi,/ d'Atene i cittadini mai non mutino:/ ché, se di fango e umor fradici, l'onda/ limpida inquini, ber più non la puoi./ Vita consiglio ai cittadini miei/ né senza freno, né servil: né lungi/ dalla città si scacci ogni timore:/ qual uom giusto sarà, se nulla teme?/ Voi temetelo dunque e rispettatelo:/ esso schermo dell'Attica sarà,/ e salute d'Atene; e alcun degli uomini/ il simile non ha, né fra gli Sciti,/ né di Pelope il suol: tale consesso,/ venerando severo incorruttibile/ della terra d'Atene propugnacolo,/ vigile su chi dorme, io stabilisco./ Questo ammonisco ai cittadini miei/ che sia per l'avvenire. Adesso alzatevi, / prendete i voti, ed ossequenti al giuro, / equa sentenza pronunciate. Ho detto”.*

Col che, la questione parrebbe chiusa. Ma nelle pieghe della vicenda se ne annida un'altra, strettamente connessa alla prima ma molto meno messa in risalto dalla critica successiva. L'attacco di Eschilo passa attraverso la demonizzazione del genere femminile, nella figura di Clitemnestra. È lei la vera protagonista delle prime due tragedie, Agamennone e Le Coefore, come carnefice prima e vittima poi, e sotto le spoglie di fantasma anche de *Le Eumenidi*. È l'unica che agisce dall'inizio alla fine per volontà propria, e non su istigazione o per ordine degli dei – quelli nuovi, quelli olimpici. È anche vero che nasce decisamente male, figlia di un'adultera e condannata per una maledizione di Afrodite ad essere adultera a sua volta, così come la sorella Elena, e che funge da pedina per il compimento di un'altra maledizione, quella gravante sulla stirpe dei Pelopidi: quindi una certa determinazione nel suo destino agisce. Ma i particolari messi in rilievo da Eschilo (l'eccitazione sessuale che dice di aver provato nell'uccidere il marito, ad esempio) vanno in un'altra direzione e la candidano ad incarnare per i Greci il prototipo della perfidia e della mostruosità femminile.

Nell'*Odissea*, durante la visita all'Ade Ulisse incontra anche l'ombra di Agamennone, che definisce l'uxoricida: “quel perfido mostro”. È un risentimento comprensibile, visto che la moglie lo ha massacrato nel sonno a colpi d'ascia. Ma non si può negare che Agamennone quella fine se la fosse cercata. Aveva infatti sposato Clitennestra dopo aver sconfitto il

primo marito di lei, Tantalo, e aver ucciso sfracellandolo contro una roccia il loro figlioletto. Le aveva fatto generare quattro altri figli e aveva poi sacrificato, per esorcizzare una maledizione di Artemide, proprio Ifigenia, la più cara a Clitennestra. Non meraviglia che quest'ultima abbia maturato e covato, negli anni della sua assenza, un odio sempre più implacabile contro il marito, il quale per giunta si presenta accompagnato da una nuova concubina, la sventurata Cassandra, che porta in grembo un figlio. Ma di questo Eschilo non sembra tenere molto conto. Quella che ci mostra è una donna violenta, crudele, falsa, priva di senso materno, assetata di potere, nonché adultera e assassina: insomma, una donna che si comporta come solo potrebbe un uomo (e qui sta evidentemente la sua vera mostruosità). Quando in *Agamennone* racconta il suo crimine “così ho fatto – dice – e non lo negherò, *in modo che egli non potesse fuggire né difendersi contro la morte. Una rete senza uscita, come per i pesci, gli avvolgo intorno, sinistra veste fastosa. Lo colpisco due volte, e in due gemiti gli si sciolgono le membra; e su lui caduto aggiungo un terzo colpo, offerta votiva all’infero Ade, salvatore dei morti. Così, caddendo, egli esagita l’anima: e soffiando fuori un violento getto di sangue, mi colpisce con nero spruzzo di sanguigna rugiada: e io ne godo, non meno che un campo seminato per il ristoro mandato dal cielo su gemme che si schiudono [...]*” (vv 1380-1392).

L'insistenza di Esiodo su una sensualità torbida è confermata quando Clitennestra ricorda l'uccisione di Cassandra, e dice che “*aggiunse condimento al piacere del mio letto*” (vv. 1446-1447).

Questa donna che si serve di un'ascia bipenne (il simbolo del potere) per fare a pezzi il marito – e che con quell'ascia e le braccia e le vesti lorde di sangue sarà sempre rappresentata nell'iconografia antica – è il costante incubo maschile: è la vecchia società dal sangue che resiste con i suoi mezzi propri, l'inganno, il tradimento, la crudeltà, alla nuova organizzazione del potere e della società. A Clitennestra vengono imputate tutte le possibili colpe: tradisce il marito e poi lo uccide, non esita a tentare di uccidere anche il figlio, mette la figlia in condizione di non procreare, per evitare possibili futuri vendicatori, consegna la città nelle mani di un tiranno usurpatore. Fa insomma né più né meno quello che Agamennone, e prima di lui suo padre e gli altri maschi della stirpe dei Pelopidi avevano sempre fatto: ma lo fa in nome di un ordine vecchio, e la sua vera colpa è questa. Oreste la uccide non tanto per vendicare

l'assassinio del padre quanto per rispristinare in Argo la legalità. Fa prevalere il senso dello stato su quello della famiglia.

Clitennestra segue quindi la sorte di Aiace, perché rappresenta il vecchio ordine, la giustizia primitiva fondata sulla passione, anziché sulla razionalità. L'uno e l'altra rappresentano uno stadio sociale primordiale, il primo come situazione contingente, la seconda come condizione permanente. La sua violazione del nuovo ordine è infatti duplice: non solo ha ucciso un sovrano, ma ha ucciso un uomo: “*d'infamia se stessa macchiò/quel mostro funesto e le donne future/ tutte, se di buone ne nascano alcune*” dice l'ombra di Agamennone ad Ulisse (OD. XI, 432-434).

L'uccisione di Clitennestra è l'ultimo atto della legge del taglione e il primo del nuovo ordine. Come recita il coro delle *Eumenidi*, da adesso varranno leggi che guardano all'interesse della comunità, al bene di tutti, che non può essere affatto garantito in un regime di vendetta. Ma questo non significa che la guerra, ovvero il processo di demonizzazione della donna, sia finita. C'è un altro personaggio che riesce ad assommare tutte le componenti del negativo, perché rappresenta una cultura totalmente altra, una minaccia che viene dall'esterno, e al tempo stesso personifica anche il pericolo che alligna all'interno.

Se c'è una figura estranea alla cultura della *pòlis*, è quella di Medea. È una donna, una barbara, e in sovrappiù una maga. Come donna presenta tutti i tratti della debolezza femminile, ma aggravati dal rifiuto della subalternità, e accentuati perché proviene da un mondo barbaro, nel quale non valgono le regole ormai vigenti in Grecia. Come barbara infatti appare indecifrabile e sanguinaria. Come maga poi (il nome stesso la classifica tale: dal sanscrito *medha*, che è anche radice di medicina) è nipote (o sorella, secondo una variante del mito) di Circe, ed è sacerdotessa di Ecate, dea madre della notte e compagna di Ade. Quindi è consacrata al culto della grande Dea, alle divinità terrene primordiali, quelle che come le Erinni sono spazzate via, in Grecia, dal passaggio all'ordine patriarcale.

La figura di Medea ha ispirato fiumi di letteratura, oltre ad una fervida fioritura di immaginazione iconografica. Nell'antichità il mito è stato riproposto in mille versioni diverse, a partire da quelle offerte nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio e nelle *Metamorfosi* di Ovidio sino a quelle delle tragedie di Seneca e del tardo latino-cristiano Draconzio (V secolo).

Ma a noi qui interessa l'originale (o quasi: sembra che sullo stesso soggetto fossero già state scritte altre tragedie): la *Medea* di Euripide.

Se si badasse solo alla storia, come Euripide la racconta, il comportamento di Medea, pur non giustificato, sarebbe per lo meno comprensibile. È una donna tradita dall'uomo che ama, dopo che per salvarlo e per seguirlo ha compiuto ogni possibile efferatezza: ha ucciso il proprio fratello, disperdendone poi le membra in mare per frenare l'inseguimento del padre, e ha fatto uccidere con l'inganno lo zio spergiuro di Giasone dalle sue stesse figlie. Una volta approdata a Corinto, assieme al suo uomo e ai figli che da lui ha avuto, spera che le sue vicissitudini siano terminate: ma si trova di fronte al tradimento di Giasone, che nella prospettiva di impalmare una ragazza molto più giovane e di succedere per tramite suo al trono non ci pensa due volte a ripudiare Medea, e pretenderebbe anche che lei si rassegnasse. Visto fallito ogni tentativo di farlo recedere, la donna scatena la vendetta: prima fa morire con una veste avvelenata la promessa sposa e il padre di lei che è accorso a soccorrerla, poi arriva persino ad uccidere i propri figli, per straziare il cuore e l'orgoglio di Giasone e interromperne la discendenza. Alla fine della tragedia se ne va da Corinto, e non di soppiatto, ma sul carro del sole, portandosi appresso i cadaveri dei figli e lasciando Giasone ad inveire impotente.

Con tutto questo la sua figura giganteggia in una luce non soltanto negativa, come accade invece a Clitennestra. Per come rappresenta Giasone, egoista e meschino, interessato soltanto alla conquista del potere e pronto ad usare come mezzo il suo fascino sulle donne (Odisseo non è il solo), Euripide sembra in fondo totalmente schierato dalla parte dell'eroina, almeno sul piano del sentimento. Giasone paga il prezzo più atroce per la sua meschinità, ed è anche sbeffeggiato e umiliato nel finale: “*Alla terra mi reco io d'Erettèo, / e con Egèo, figliuolo di Pandione/ abiterò: tu, com'è giusto, morte / farai da tristo, ché sei tristo: avranno/ amaro fine le tue nuove nozze*”.

Se lo si analizza un po' più in profondità, però, il gioco mostra il suo rovescio. La grandezza tragica del personaggio di Medea sta proprio nella continua lotta tra la razionalità e le passioni che la dilaniano, e questo spiega l'attenzione, se non proprio la simpatia, che Euripide le riserva. Medea è una donna debole e forte allo stesso tempo, in grado di riempire la scena da sola col suo conflitto interiore. Forte perché padrona della

sua vita e non disposta a piegarsi davanti a nessuno, e debole perché sola, disperata ed intenzionata a distruggere tutto ciò che rappresenta il suo passato. Alla fine, comunque, risulta chiaro che di un essere del genere non ci si può assolutamente fidare. Ciò che teorizzeranno pochi anni dopo Platone e Aristotele, ovvero che la donna non è in grado di compiere scelte perfettamente razionali, ma è sempre possibile preda dell'emotività e delle passioni, qui è già chiaramente esplicitato. A differenza di Clitennestra, che non è mai attraversata da dubbi, Medea passa in continuazione dalla feroce volontà omicida al pentimento, dalla tentazione di lasciar perdere alla riaffermazione dei suoi propositi. È anch'essa smisurata, per certi versi più ancora di Clitennestra, ma è pericolosa soprattutto per la componente di umanità che ancora alberga in lei, e che la rende anche oggetto di compassione. Questo almeno ad una lettura moderna, perché è probabile che al momento in cui la tragedia venne messa in scena per la prima volta il sentimento degli spettatori fosse molto diverso.



L'elemento di novità, anche per i contemporanei, stava piuttosto nel fatto che la tragedia è essenzialmente incentrata sugli umani. Gli dèi in pratica non intervengono mai: tanto da spingere Giasone, verso la fine della vicenda, ad inveire contro di essi, accusandoli, senza ricevere risposta, di non aver impedito la triste sorte dei suoi figli. Ma il tentativo di scaricare su di loro la responsabilità non è affatto convincente. *“Avete fatto tutto voi”*, sembra dire Euripide, che giudica colpevole non solo Medea, esecutrice materiale dei delitti, ma anche Giasone, reo di aver ingannato la protagonista per un “letto migliore”.

Non stupisce comunque che nel 431, l'anno in cui venne presentata in concorso per le Grandi Dionisiache, la tragedia non sia andata oltre il terzo posto. Al di là del rapporto sempre conflittuale di Euripide col pubblico ateniese, l'immagine proposta doveva risultare davvero inquietante. Per la prima volta nel teatro greco (almeno per le opere note) è protagonista la passione intima di una donna, una passione violenta e feroce. Ma la tra-

gedia contiene anche una forma di critica al modello familiare tradizionale in vigore nella Atene del V secolo a.C. Allo sdegno ed alla disperazione di Medea per le nuove nozze del marito, Giasone ribatte con motivazioni che all'ateniese medio potevano apparire sensate: la necessità di generare nuovi figli per la città e l'ambizione di assicurarsi una posizione sociale adeguata. E anche la convinzione di aver già fatto già molto per Medea, portandola via dal mondo barbaro in cui viveva prima (la *Colchide*). Ma dal dialogo serrato tra i due, in cui la moglie enumera i rischi del matrimonio per una donna, vengono fuori anche delle incontestabili e scomode verità: “Anzitutto (noi donne) dobbiamo versare una robusta dote e prendere un marito che sarà il padrone della nostra persona, senza sapere se costui sarà buono o cattivo” accusa Medea, lamentando che “*separarsi dal marito è una disgrazia, ripudiarlo non si può... L'uomo quando si annoia esce con gli amici e si distrae, mentre noi siamo condannate a vedere una sola persona per tutta la vita*” e concludendo amaramente con la celebre invettiva: “(gli uomini) sostengono che, mentre loro rischiano la vita in guerra, noi donne viviamo sicure in casa. Falso! Preferirei combattere tre volte in prima linea piuttosto che partorire una volta!” Al che Giasone non sa rispondere altrimenti se non accusandola di essere, come tutte le donne, attaccata solo al letto.

Dallo scontro tra due culture diverse, una considerata più moderna e civile (Corinto), l'altra più barbara e arretrata (la *Colchide*), nel quale la gerarchia dei valori in campo doveva apparire evidente, è invece la forza negativa della duplice diversità di Medea ad uscire oggettivamente vincente, con un messaggio finale che è in effetti un non-messaggio, perché non offre soluzioni. Tutto ciò anche rapportandoci ai criteri dell'epoca, e senza dubbio al di là delle intenzioni di Euripide. Rimane l'ultima desolata considerazione di Giasone: “*Oh, niuna tanto/osato avrebbe delle donne ellène/ da me neglette, che te scelsi a sposa, / te mia nemica, te rovina mia,/ leonessa e non donna, e ch'hai natura/ selvaggia più della tirrena Scilla*”, che al di là del riferimento a Pericle, per il suo legame con l'asiatica Aspasia, suona come un monito agli spettatori, un richiamo al sano “*migli e buoi dei paesi tuoi*”. 

