



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Storia delle Arti e  
Conservazione dei  
Beni Artistici

Tesi di Laurea

# L' Archetipo della Grande Madre sulla scena teatrale

**Relatrice**

Prof.ssa Maria Ida Biggi

**Correlatore**

Prof. Pier Mario Vescovo

**Laureanda**

Marina Sbarzaglia  
Matricola 865801

**Anno Accademico**

2018/2019

## INDICE

INTRODUZIONE.....	2
1. L'ARCHETIPO DELLA GRANDE MADRE.....	4
1.1 Significato di Archetipo.....	5
1.2 Caratteristiche psicologiche dell'archetipo della Grande Madre...6	
1.3 I Simboli della Dea.....	9
2. LA GRANDE MADRE E LA TRAGEDIA.....	16
2.1 Erinni, Clitemnestra (Eschilo, <i>Oresteia</i> ).....	20
2.2 Fedra (Euripide, <i>Ippolito</i> ).....	26
2.3 Medea (Euripide, <i>Medea</i> ).....	33
3. LA GRANDE MADRE E IL MELODRAMMA.....	44
3.1 L'archetipo e la musica.....	44
3.2 L'Ottocento: dal melodramma al mondo dell'Anima.....	47
3.3. Le voci.....	51
3.4 Azucena (Verdi, <i>Il Trovatore</i> ).....	54
3.5. Norma (Bellini, <i>Norma</i> ).....	64
3.6. La Madre-Anima nell'ottica ottocentesca: Carmen.....	72
APPENDICE ICONOGRAFICA.....	80
BIBLIOGRAFIA.....	102

## INTRODUZIONE

Questa trattazione nasce dall'esigenza di dare un nome a delle immagini che da sempre mi hanno affascinato, immagini che sin dai primi anni di studi artistici ho scelto come soggetto della mia pittura, ed in seguito ho riconosciuto nel mondo del teatro, della letteratura, ma anche nella vita quotidiana: le immagini del mito.

Queste immagini sono degli archetipi che si ripetono in epoche, contesti e forme diverse, senza mai perdere il carattere inafferrabile e rivelatore che li contraddistingue: questo perché la loro origine è legata ad un mondo non accessibile alla razionalità, ma relegato agli spazi dell'inconscio. Il mondo dell'arte è impregnato di immagini mitiche, che gli artisti catturano e trasmettono al pubblico attraverso le loro opere, agendo come dei 'testimoni dell'invisibile'.

Gli studi che più mi hanno aiutato nell'esplorazione del tema archetipico sono quelli di Carl Gustav Jung, che per primo segnala la presenza, nell'inconscio collettivo, di figure mitologiche ricorrenti: ad esempio il Fanciullo, il Viandante, il Saggio, l'Anima, la Grande Madre.

Quest'ultimo archetipo del femminile è l'argomento della mia ricerca, supportata in particolare dal lavoro di Erich Neumann, psicanalista di formazione junghiana che indaga le manifestazioni psicologiche dell'archetipo della Grande Madre, attraverso un'esaustiva analisi delle sue rappresentazioni storiche e simboliche.

Gli studi di natura psicologica sono stati integrati da una ricerca sulla storia delle religioni pre-elleniche, sostrato mitico originario da cui emerge la Grande Madre, in particolare i volumi di Umberto Pestalozza sull' 'eterno femminile mediterraneo'.

Al fine di identificare i simboli della Madre, mi sono inoltre avvalsa degli studi archeologici di Marja Gimbutas, che segue le tracce della venerazione della Grande Madre attraverso reperti provenienti nell'Europa neolitica; ho potuto ammirare altri reperti all'affascinante mostra *Idoli - Il potere dell'immagine*, organizzata dalla Fondazione Ligabue a Venezia.

Una volta tracciate le origini storiche e psicologiche dell'archetipo ho cercato di identificare quali fossero le sue ipostasi teatrali, considerando le vicende, il carattere ed il contesto storico del personaggio e dell'opera presi in analisi.

Sono partita dalla tragedia greca, nata in un periodo in cui l'archetipo ancora 'parlava' ad un pubblico conscio della mitologia e della religiosità pre-ellenica, per poi spingermi più avanti nel tempo, sino al melodramma ottocentesco.

Il teatro musicale si configura come un mondo in cui è possibile raccontare 'tipi umani' universali, grazie alla capacità della musica di trasformare il vissuto psicologico in forma artistica. L'arte dei suoni infatti, come ogni linguaggio, possiede una grammatica condivisa comprensibile da tutti. In virtù di ciò, il compositore riesce a trasmettere un'idea, un'emozione, un'immagine al pubblico. La forza dell'opera d'arte dunque non risiede solo nella sua forma, sia essa data da tecnica pittorica, libretto o spartito, ma soprattutto nella sua capacità di restituire allo spettatore la percezione della visione avuta dall'artista.

I personaggi femminili da me presi in analisi sono tutti manifestazione, ciascuna a suo modo, della Grande Madre; ognuna di queste donne enfatizza aspetti simbolici e caratteriali tipici del potente archetipo femminile che, seppur nascosto sotto nuove vesti, si rinnova in ogni epoca e in ogni spettacolo.

## 1. L'ARCHETIPO DELLA GRANDE MADRE

L'archetipo della Grande Madre permea l'inconscio collettivo fin da tempi antichissimi; rappresenta il volto più ieratico e primordiale della figura della madre.

Se infatti l'incontro con l'archetipo della madre è uno dei più immediati nell'esperienza di ognuno, l'aggiunta del carattere di 'grande' indica la qualità di mistero e sacralità che avvolgono questa figura.

Ogni civiltà, sin dagli albori, ha conosciuto il culto di una Dea Madre, signora onnipotente della natura, che governava il ciclo di nascita, morte e rigenerazione di ogni essere vivente.

Nel corso dei millenni, la *magna mater* ha assunto diversi nomi ed aspetti: Ishtar, Inanna, Astarte, Tanit, per citarne alcuni, ed ha regnato come unica Grande Dea nell'Europa antica, fino a quando lentamente il suo culto è stato ibridato e detronizzato dalle forme religiose androcentriche delle civiltà indoeuropee. Nonostante il modello di pensiero di queste civiltà fosse quello della nuova classe dominante, le immagini sacre ed i simboli dell'Europa antica erano troppo profondamente radicati nella psiche e nella cultura popolare, e non furono mai del tutto dimenticati.

Ciò portò a sovrapposizioni e trasformazioni di figure appartenenti agli antichi culti della Dea: esempio eclatante quello di Atena, che da antica divinità cretese legata alla tessitura, da Dea Uccello dell'Europa antica divenne la prediletta figlia del padre Zeus, nata dalla sua testa ed impugnante elmo e scudo. La Grande Dea si frammentò in molte dee, ciascuna delle quali però ne mantenne alcuni attributi. Nonostante i molti nomi, parte della popolazione era in grado di ricordare, o tratteneva nella psiche coscienza dell'antica unità: poetico esempio ce ne dà Apuleio, nell'ultimo capitolo dell'*Asino d'Oro*, dedicato ad Iside, incarnazione egizia della Grande Madre.

L'eroe, Lucio, invoca la Dea, che così presenta:

Vedi, la tua preghiera è giunta fino a me, Lucio, io ti sono apparsa, io, la madre della creazione, cellulare germinale della successione delle generazioni, somma divinità, regina degli spiriti, signora del cielo e quintessenza degli dei e delle dee, al cui cenno ubbidiscono il più alto dei cieli radiosi, l'azione benefica del mare e il compianto silenzio infero; un'entità dalle molte forme, onorata con varie usanze e con diversi nomi da tutto l'orbe terrestre

In seguito, enuncia tutte le sue ipostasi:

Colà, gli antichi Frigi mi chiamano madre degli dei di Pessinunte, qui gli indigeni attici Minerva Cecropia, là i cipri circondati dal mare, Venere di Pafos, i cretesi armati di frecce, Diana dittinica, i siculi che parlano tre lingue, Proserpina stigia e gli antichi eleusini, Cerere attea! Altri mi chiamano Giunone, altri Bellona, questi Ecate, quelli Tanusia e gli etiopi di ambedue le terre salutati dai primi raggi del sole che sorge e gli egizi, famosi per la loro antichissima saggezza che mi venerano con usanze particolari, mi chiamano con il mio vero nome: Regina Iside!<sup>1</sup>

Da questo scritto – e non solo, si pensi ad esempio a *De Iside et Osiride*, Plutarco - si intuisce come la antica dea non fosse stata obliata; resterà viva nei secoli, tra culti, fiabe e folclore, nonostante i nuovi dèi e le nuove strutture sociali, nonostante i culti successivi cerchino di inglobare e sminuire la sua figura: avrà luogo la sostituzione delle divinità femminili con corrispettivi maschili, spesso gli ex-paredri dell'antica dea; le primordiali Signore della natura, che sceglievano il loro paredro zoomorfo, si trasformano in ninfe inquisite da uomini sotto forme di animali o fiumi; nel corso dei secoli, le caratteristiche della Madre verranno rimosse in favore di divinità maschili o trasformate in una natura femminile sinistra e pericolosa, che avrà l'apice con l'avvento del cristianesimo, e la persecuzione delle streghe, contemporaneo volto della vecchia Ecate.

L'immagine della Grande Madre attraversa la storia con molteplici identità, senza estinguersi: il suo potere viene da un luogo invisibile, all'origine delle immagini della nostra mente: il regno degli archetipi.

### 1.1 Significato di Archetipo

Gli archetipi sono infatti immagini primordiali non create; il termine viene impiegato dalla filosofia tardo-ellenica per indicare «i modelli originari delle forme di cui le cose sensibili sono semplici copie<sup>2</sup>».

Il concetto di archetipo viene poi ripreso dallo gnostico Filone d'Alessandria nel *De Opificio Mundi*; da Dionigi Aeropagita, che nel suo *De Coelesti Hierarchia*, descrive le schiere angeliche come archetipi immateriali; nel *Corpus Hermeticum* Dio stesso è definito luce archetipica; anche S. Agostino di Ippona, pur non utilizzando il termine

<sup>1</sup> F. Baumer, *La Grande Madre. Scenari da un mondo mitico*, Genova. ECIG, 2003

<sup>2</sup> U. Galimberti, *Nuovo dizionario di psicologia*, Milano: Feltrinelli, 2018, p.127

‘archetipo’, postula l’esistenza di «idee originarie che non sono state create (...) che sono contenute nell’intelligenza divina<sup>3</sup>».

Da Platone agli alchimisti l’archetipo è intangibile ed irraggiungibile per l’uomo: eppure, in qualche modo, l’umanità è in grado di esperirlo e riconoscerlo.

È con la psicologia analitica di Carl Gustav Jung che il concetto di archetipo trova una giustificazione psichica: lo studioso svizzero trasferisce le rappresentazioni archetipiche nella struttura sovraordinata di ciò che chiama inconscio collettivo.

L’inconscio collettivo è lo stato più profondo della psiche, una psiche impersonale comune a tutti gli uomini, anche se si manifesta tramite una coscienza personale.

Attraverso di esso l’uomo dà forma all’esperienza della divinità, e riesce ad esprimerla attraverso le immagini del mito.

La psiche contiene quindi tutte le immagini da cui tutti i miti sono sorti, e quando la funzione inconscia della fantasia creativa rende visibili le immagini primordiali, a queste diamo il nome di archetipi.

Le immagini archetipiche sono «create col materiale primigenio della rivelazione e rappresentano la sempiterna esperienza della divinità, di cui hanno da sempre dischiuso all’uomo il presentimento, proteggendolo contemporaneamente dal contatto diretto con essa<sup>4</sup>».

Gli archetipi sono quindi immagini primordiali caratteristiche della specie umana, che mediano tra la coscienza e l’oscura materia divina.

Jung li definisce «complessi d’esperienza che sopravvengono fatalmente e il cui effetto si fa sentire nella vita»; le immagini interiori, dunque, agiscono sulla psiche umana ed influenzano di conseguenza anche la vita cosciente.

«In ogni psiche sono presenti ed attive forme, disposizioni, idee in senso platonico, le quali istintivamente preformano ed influenzano i nostri pensieri, sentimenti, azioni».<sup>5</sup>

## 1.2 Caratteristiche psicologiche dell’archetipo della Grande Madre

È difficile cercare di dare una definizione concisa di un’immagine psichica perché, come i sogni, essa svanisce mentre tentiamo di descriverla. Essa è vera ed

<sup>3</sup> C.G. Jung, *Gli archetipi dell’inconscio collettivo* (1934-54), *il concetto dell’inconscio collettivo* (1936), Torino: Bollati Boringhieri, 1977, p.4

<sup>4</sup> C.G. Jung, *Gli Archetipi*, cit., p.8

<sup>5</sup> C.G. Jung, *ibid.*, p.81

inequivocabile solo nella forma che assume nella vita abituale, mentre, se cerchiamo di estrarne l'essenza, si volatilizza.

Ecco perché sarà più conveniente associare ad una descrizione delle caratteristiche dell'archetipo un'un'immagine precisa, spesso tratta dal mito o dalle fiabe.

L'archetipo della Grande Madre possiede molte forme, e come ogni archetipo ha una struttura dinamica che contiene polarità opposte.

Infatti, all'interno del femminile agiscono due aspetti contraddittori e complementari, due poli che formano la condizione psichica originaria che Neumann chiama *uroboro* materno, rappresentato come un grande cerchio.

Questi poli sono costituiti dalla qualità elementare, ossia la natura 'terrena' dell'archetipo, la cura, conservazione e nutrimento, e dalla qualità 'trasformatrice': la capacità d'elevazione spirituale, rinascita, liberazione.

Ciascuna di queste qualità potrà avere aspetti positivi o negativi.<sup>6</sup>

Questa dicotomia dà quindi origine ad immagini opposte all'interno dell' archetipo stesso: per esempio, le figure della Madre Amatora e della Madre Terribile, della maga e della coscienza, della madre e della fanciulla.

Le caratteristiche principali dell'archetipo della Grande Madre sono innanzitutto da ricercare in tutti quegli aspetti legati al 'materno': ciò che è benevolo, protettivo, tollerante, fecondo; ciò che nutre e protegge, ma anche una magica autorità del femminile, saggezza ed elevazione spirituale. Tutte queste caratteristiche appartengono al polo positivo dell'archetipo.

Quando il carattere elementare positivo prevale, avremo la figura della 'Madre Amatora': il grembo, la terra che nutre e protegge, custodisce ed accoglie.

A questo lato dell'archetipo possono essere associate le immagini di Demetra o Iside, madri antichissime, patronne dei misteri della vegetazione, conservatrici dell'equilibrio della natura.

Se invece è il carattere trasformatore positivo del femminile a prevalere, l'archetipo spinge all'elevazione verso la creazione di una coscienza spirituale. Saggezza, poesia, mancia sono le caratteristiche di questo aspetto della dea. Le immagini di riferimento in questo caso saranno le Vergini Divine: le Muse, Sophia, la Madonna: patronne dei misteri dell'ispirazione, coloro che si librano oltre i limiti dell'intelletto, profetesse, illuminate, l'irruzione del mondo dello spirito.

---

<sup>6</sup>E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma: Astrolabio, 1981



In altri casi però, le caratteristiche fondamentali del femminile si declinano in modo negativo.

La Terra, il grande ventre simbolo della madre è colei che genera, ma anche colei che inghiotte; la Grande Madre amministra il ciclo della vita, ma anche quello di morte e rigenerazione. Molte sono le dee che dimostrano il legame del femminile col mondo ctonio: Ereshkigal, regina degli inferi nella mitologia sumera, Ishtar, dea babilonese dell'amore ma anche di guerra e devastazione; altre dee, con le loro incursioni nell'Ade rappresentano l'alternarsi delle stagioni e del ciclo di morte e rinascita della natura. Una di queste è Persefone - Kore, fanciulla figlia di Demetra rapita da Ade, è anche regina degl'inferi per sei mesi all'anno, i mesi in cui la terra è fredda e sterile.

In questi casi le caratteristiche dell'archetipo racchiudono tutto ciò che è segreto, occulto, tenebroso; tutto ciò che seduce ed intossica.

Quando il carattere elementare del femminile volge al negativo, diventa oppressione, privazione, cattura: la Madre Ammosa diventa Madre Terribile.

La Madre Terribile è la terra che non genera, ma distrugge, e richiede sangue e morti, il sarcofago, la carestia. La divoratrice, perfettamente incarnata dalla temibile dea indiana Kali. A Kali la filosofia indiana Samkhya attribuisce tre *guna* (qualità/virtù) che riassumono perfettamente l'ambivalenza della Madre: bontà (colei che alimenta e protegge), passione (l'orgiastica emotività) e tenebra (la sua infera oscurità).<sup>7</sup>

Il volto tenebroso della Grande Madre comprende anche la categoria delle 'vecchie streghe', dall'aspetto mostruoso, notturno, accompagnate da serpenti e cani feroci. Le figure solitarie di Ecate, la Gorgone Medusa, le Erinni, Ishtar; le patrono dei misteri della morte, la porta al mondo ctonio.

Questo tipo di immagine della Madre ci avvicina all'ultima tipologia di figure appartenenti all'archetipo: figure in cui è il carattere trasformativo ad assumere una connotazione negativa.

In questo caso, la propensione poetica, profetica, spirituale, sfuma verso l'occulto, e si accede nel mondo delle maghe, delle incantatrici, della follia.

Si delinea il regno delle 'giovani streghe', che presiedono ai misteri dell'ebbrezza: Circe, Medea, Lilith; donne misteriose, seducenti, che conoscono le arti oscure ed i veleni. Rappresentano la natura estatica ed orgiastica propria anche di Dioniso, che in

---

<sup>7</sup> C.G. Jung, *Gli archetipi*, cit., p. 83

effetti si configura come un signore delle donne, il figlio della Madre; la personalità e la coscienza si dissolvono in modo regressivo, cadendo nella dissoluzione e nel delirio.

### 1.3 I Simboli della Dea

Per definizione, gli archetipi non sono entità realmente esistenti nello spazio e nel tempo, ma immagini interiori che agiscono sulla psiche umana.

Queste immagini sono connotate da simboli: attraverso i simboli, l'archetipo diventa visibile alla coscienza; in questo senso, il simbolo è formatore di coscienza.

L'espressione simbolica ha permesso all'umanità di dare forma alla figura della Grande Madre, di rappresentarla tramite creazioni artistiche e miti.

Molti sono stati i simboli della Madre. Il primo, il più immediato, legato al carattere di 'grembo' del femminile, è quello del vaso.

Il vaso corrisponde alla più elementare esperienza del femminile da parte dell'umanità; il vaso è il corpo - contenitore, l'utero, la caverna, la terra, la tomba. Il vaso però non è solo un involucro, ma anche ciò che sta al suo interno: il buio, la notte, l'acqua<sup>8</sup>.

Come un vaso divino d'acqua, la Grande Madre nutre la terra; è signora dell'acqua superiore, la pioggia, e dell'acqua inferiore, che scorre nelle viscere della terra.

Questa concezione è ben presente presso gli egizi: il geroglifico del vaso dell'acqua è il simbolo della dea celeste Nut, e allo stesso tempo dei genitali femminili e del principio femminile.

La dea Nut, rappresentata come vacca celeste, nutre la terra con una pioggia di latte (fig.1); le sue mammelle ed il suo ventre non sono organi fisici, ma simboli della vita. Per questo l'esposizione delle mammelle e del ventre resterà nei secoli una forma di rappresentazione della Grande Dea, così come il tema della madre che allatta il bambino; (fig.2) rappresentazione del mistero della trasformazione del sangue in latte<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Interessante ricordare come Jung descriva l'inconscio come acqua. In essa, nella sua oscurità, ci specchiamo, e riconosciamo 'l'ombra'; proseguendo nella ricerca, noteremo sotto l'acqua un guizzante pesciolino, simbolo dell' 'anima'. Ombra e anima sono due degli archetipi dell'inconscio collettivo.

<sup>10</sup> I misteri di trasformazione del femminile sono, in una prima fase, relativi ad una trasformazione materiale legata al sangue: il primo è la mestruazione, poi la gravidanza, con la trasformazione del sangue in feto, infine la trasformazione del sangue in latte

Ad esempio, osservando gli affreschi e gli artefatti della civiltà cretese, notiamo come le donne mostrino i seni scoperti, che emergono da un bustino slacciato. Scoprire i seni è un atto sacro che rientra nel culto: la dea, così come le sacerdotesse che si identificano con lei, mostrano il seno, che simboleggia il flusso vitale che dà nutrimento. (fig.3)

Il collegamento seno-madre compare nell' *Oresteia* di Eschilo, nel momento in cui Clitemnestra, nell'attimo che precede il suo fatale omicidio da parte del figlio Oreste, scopre il seno e lo mostra al figlio come un monito, ricordandogli che lei gli è madre e che il crimine che sta per commettere scatenerà l'ira delle antiche dee.

Esistono anche rappresentazioni cretesi di idoli femminili come vaso con molti seni (fig.4), o raffigurazioni di vasi da cui fuoriescono rami di piante.

Il 'vaso che germoglia' ci rimanda ad un altro simbolo della Grande Madre nelle vesti di Signora delle piante: l'albero.

Dal vaso-ventre nasce l'albero cosmico, elemento simbolico presente in numerose mitologie, dal norreno frassino Yggdrasil all'albero sefirotico della cabala ebraica. L'albero, ancorato alle viscere della terra, sale fino al cielo. La dea-albero rappresenta la generazione, la trasformazione: presso i più antichi culti egizi, Hathor, madre di Horo, è la signora del sicomoro, o della palma da dattero. Dall'albero del sicomoro nasce il sole, (fig.5) il maschile, il figlio<sup>11</sup>.

Il figlio-amante della dea prenderà parte alle sacre nozze (*hieros gamos*), simbolica unione della dea al figlio-paredro divino, mistico evento comune a molti antichi culti agrari, che rappresenta il ciclo di morte e rinascita della vita. Il figlio-paredro deve necessariamente morire, fecondando la terra col suo sangue, per poi rinascere, riportato in vita dalla dea. Ne sono esempio le coppie divine di Cibele-Attis, Demetra-Giasone, Afrodite-Adone, Inanna-Tammuz, Ashtarh-Baal<sup>12</sup>.

La morte del paredro è spesso legata all'albero sacro: mentre in alcuni casi è il sangue versato del paredro a dar vita all'albero, in altri il kuros divino muore legato all'albero: ne abbiamo esempio in Odino, impiccato all'albero della vita Yggdrasil, di Attis, amante di Cibele, di Cristo sulla croce. Anche nella teologia cristiana infatti, restano vivi archetipi matriarcali: Sant' Agostino non lesina di descrivere la morte di Cristo come una forma di sacre nozze, in cui la sposa è la Chiesa.

<sup>11</sup> E. Neumann, *La Grande Madre*, cit., p. 242

<sup>12</sup> U. Pestalozza, *Eterno femminile mediterraneo*, Vicenza: NeriPozza, 1996, p.70

Simile a sposo uscì Cristo dalla sua camera, uscì nel campo del mondo preannunciando le proprie nozze. Arrivò sino al letto della croce e là, salendola, ha confermato le nozze. E quando senti il pesante sospiro della creatura diede se stesso in pio dono riparatore per la sposa unendosi per sempre alla donna. <sup>13</sup>

Presso i cananei, la dea della fertilità Asherah, paredra del Dio del cielo, viene rappresentata come albero della vita, circondato da animali (fig. 6). Viene spesso menzionata la sua venerazione nell' Antico Testamento, durante la persecuzione degli idolatri di Baal, a riprova di quanto arduo fosse estirpare gli antichi culti in favore del Dio monoteista. I testi sacri la descrivono come un palo ornato di fronde, piantato presso gli altari di Yhwh, ove si professava segretamente il culto di Baal. Il termine utilizzato per questi 'alberi', è proprio Asherah:

You shall not plant for yourself an Asherah of any kind of tree beside the alter of Yhwh your God, which you shall make for yourself. You shall not set up for yourself a sacred pillar wcich Yhwh your god hates.” (Deut. 16:21-22)

...pull down the altar of Baal which belongs to your father, and cut down the Asherah that is beside it. (Judges 6:25-26)<sup>14</sup>

Il legame della dea col mondo arboreo si estende in particolar modo dell'agricoltura; a lei si doveva la fertilità della terra, e attraverso riti si propiziava un buon raccolto.

La religiosità dell'antica dea mediterranea ha infatti carattere agrario e ctonio: il dominio del femminile sul ciclo della natura è elementare per le antiche popolazioni pregreche, in cui è la donna ad occuparsi della semina, guidando l'aratro trainato dai tori, scalfendo la terra con la bipenne<sup>15</sup>, che diventa altro simbolo della Dea.

La scure bipenne, o *labrys*, è l'arma ed insegna della dea minoica (Potnia), e delle Amazzoni, come l'arco e la faretra per Artemide e lo scudo e asta di Atena. La bipenne corona gli alberi-obelisco sugli affreschi del sarcofago di Hagia-Triada, (fig. 7) o viene impugnata dalle sacerdotesse minoiche, nelle tipiche gonne a campana, come raffigurato su un anello di epoca micenea (fig. 8).

Nella religione mediterranea, la dea si incarna nella terra, in un'unica realtà totemica; dopo tre arature hanno luogo le sacre nozze, come voluto da Demetra, che si unisce a

<sup>13</sup> F. Baumer, *La Grande Madre*, cit., pp.187-188

<sup>14</sup> D. Sugimoto, *Transformation of a Goddess: Ishtar, Astarte, Aphrodite*, Fribourgh: Academic Press, 2014, p. 135

<sup>15</sup> U. Pestalozza, *Religione mediterranea, vecchi e nuovi studi*, Milano: Fratelli bocca, 1951, p. 183

Giasone nel solco lasciato dall'aratro<sup>16</sup>. L'origine di questi culti agrari è antichissima; i più famosi rituali che discendono da essi sono i Misteri Eleusini, che si celebravano ad Eleusi in autunno.

I Misteri consistevano in una serie di cerimonie e riti d'iniziazione, riservati a pochi eletti, attraverso cui si ripercorrevano le vicende della coppia madre-figlia Demetra e Kore, descrivendone la discesa negli inferi, l'attesa e infine l'ascesa.

Nell'Inno Omerico a Demetra viene raccontata l'istituzione dei misteri da parte della dea, ed il mito che unisce madre e figlia: di come un giorno, Kore, cogliendo fiori in un prato, venga rapita e condotta negli inferi da Ade, e della disperazione inconsolabile di Demetra, che abbandona l'Olimpo e si rifugia ad Eleusi, ospite del re Celeo. La tristezza di Demetra non si argina, e la terra diventa sterile; di fronte a ciò, Zeus permette a Kore di risalire dall'Ade, sebbene il dio degli inferi le faccia mordere una melagrana, destinandola a un ciclico ritorno nell'aldilà. Il ritorno di Kore coincide col ritorno della primavera: Demetra è di nuovo serena, ed insegnerà i suoi riti a Trittolemo e Celeo, che aveva fatto erigere per lei un tempio ad Eleusi. Il mito simboleggia l'alternarsi delle stagioni, ma anche il continuo rinnovarsi della vita e l'immortalità di coloro che, iniziati ai Misteri, morivano e rinascevano come uomini nuovi. Persefone viene spesso rappresentata con la melagrana, frutto che sancisce il suo legame con l'Oltretomba, o delle spighe di grano, il raccolto. (fig.9)

Oltre che signora della vegetazione, la Grande Madre si configura anche come Signora degli Animali, chiamata in epoca minoica *Potnia Theron*.

La dea è polimorfa: è essa stessa ape, uccello, orsa; è in seguito raffigurata accompagnata da animali, suoi simboli e in alcuni casi suoi paredri, come l'ariete o il toro. Quando i culti indoeuropei scalzano la Potnia mediterranea, le sue caratteristiche zoomorfe diventano appannaggio dei corrispettivi maschili, come Dioniso: ex paredro, viene acclamato dalle sue Menadi come toro, drago, leopardo, leone, vivido guizzo di fiamma<sup>17</sup>. L'alterazione patriarcale è evidente in tutti quei miti che vedono una figura femminile unirsi ad un animale, o inseguita da un dio sotto forma animale: Leda, Dafne, Pasifae, Europa...

Spesso la Potnia è raffigurata in piedi o in trono, in mezzo a coppie di animali (fig.10)

---

<sup>16</sup> U. Pestalozza, *ibid.*, p. 17

<sup>17</sup> U. Pestalozza, *ibid.*, p.52

Anche Cibele si muove su un cocchio trainato da leoni (fig.11); negli *Inni Omerici* non solo Artemide, la cacciatrice, ma Afrodite anche è accompagnata da schiere di animali:

Scodinzolanti lupi grigi e leoni dagli occhi lampeggianti,  
 orsi e veloci leopardi, insaziabili e di caprioli  
 avidi; e quella vista rallegrò i sensi della dea,  
 ed ella destò in loro dolci brame, sì che tutti  
 a coppie si accompagnarono tra loro in luogo ombroso<sup>18</sup>

L'animale per eccellenza legato alla Dea però, nonché suo simbolo di origine antichissima, è il serpente. Il nome stesso della *Potnia* ha origine cretese, ed identifica in particolar modo la dea dei serpenti di origine minoica.

La Dea Serpente è una divinità primordiale, il cui culto si conservò soprattutto nell'area egea, tra i popoli pelasgici pregreco, per poi diffondersi attraverso la venerazione di Demetra-Cerere e i culti eleusini.

A Creta e soprattutto nel palazzo di Cnosso furono ritrovate diverse statue di ceramica rappresentanti dee con serpenti attorcigliati in vita, sugli abiti, sul copricapo. (fig.12,13) La statua della 'Dea dei Serpenti' (fig.14) mostra una donna vestita con un corpetto slacciato che le scopre i seni, e la gonna a campana tipica delle pitture cretesi; nelle mani alzate stringe due serpenti.

Il culto del serpente ha qualcosa di primordiale e misterioso: il serpente è forza vitale, simbolo seminale; con il movimento delle sue spire, è l'epitome della forza della vita su questa terra. Giunge dalle profondità delle acque dove la vita ha inizio e fine. La sua capacità di cambiare la pelle col passare delle stagioni lo rende simbolo di rinnovamento, della continuità della vita e del legame con l'aldilà.

Ha una valenza magica presso tutte le antiche popolazioni della terra: è icona di fertilità, ed il suo influsso vitale, unito alle piante, poteva curare e ricreare la vita. Vi è infatti un serpente attorcigliato attorno al bastone di Asclepio, dio greco della medicina, e due serpenti gemelli si intrecciano sulla bacchetta di Hermes, che nelle sue remote origini nell'Arcadia, era una divinità legata alla fertilità e alle mandrie.

---

<sup>18</sup> *Inni Omerici*, a cura di Filippo Cassola, Milano:Mondadori, 1975

Negli affreschi di Pompei che illustrano il culto di Demetra-Cerere, i serpenti decorano la stanza (fig. 15) ; nell'antica Grecia il serpente è attribuito di Atena e di Hera, nei cui templi erano offerte statuette votive a forma di serpente<sup>19</sup>.

Le manifestazioni più mostruose ed infere della Grande Madre hanno spesso connotazione ofidica: le Erinni, Ecate, le Gorgoni ed i loro capelli di serpenti; Tifone, Idra, Echidna ed i mostruosi figli di Gea hanno parti del corpo in forma di serpente; anche Ereshkigal presenta un corpo scaglioso, nella mitologia sumera.

Tutte le incarnazioni della dea sono accompagnate da un simbolismo lunare.

In tempi antichissimi, infatti, la luna non appartiene al regno del cielo, ma partecipa alla vita della terra: le fasi dell'astro guidano i lavori agricoli, il taglio degli alberi, la semina. Inoltre il mese lunare riflette il ciclo della donna, rendendola impura e sacra allo stesso tempo. Questo collegamento tra fertilità femminile e fasi della luna sgomenta l'uomo, che nella donna vede un mistero inspiegabile.

La falce di luna adorna i diademi di Selene o Diana; il toro, con le sue corna a forma di mezzaluna, è un animale spesso associato alla divinità femminile, anche poiché il suo cranio sormontato da corna è un simulacro dell'utero della donna<sup>20</sup> e della forza generativa.

Secondo Neumann, la luna rappresenta il simbolo spirituale privilegiato dell'ambito matriarcale, da sempre identificato con la notte e con la Grande Madre del cielo notturno.

Questo perché lo spirito femminile, diversamente dallo spirito maschile, apollineo, solare, non è 'essere in sé': non può prescindere dall'aspetto 'filiale' della natura: in questo senso, la luna, in quanto aspetto luminoso della notte, ci appare come il frutto generato da essa.

... per l'uomo, l'aspetto luminoso della luna e del cielo stellato è, per il suo naturale contrasto con l'oscurità, molto più impressionante della luce diurna e del sole. Perciò la luna è esperita come una totalità unita allo sfondo sul quale emerge. Essa è il frutto luminoso dell'albero della notte, così come la fiamma è il frutto luminoso della fiaccola di legno e il frutto colorato è la nascita luminosa del seme che germoglia dall'oscurità della terra<sup>21</sup>.

Il culto della luna e del mattino ha in effetti anticipato quello del sole e del giorno; il giorno nasce della notte, che resta a simboleggiare l'oscurità generatrice della terra.

<sup>19</sup> M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, Roma: Città Nuova, 2008 p.133

<sup>20</sup> M. Gimbutas, *ibid.*

<sup>21</sup> E. Neumann, *La Grande Madre*, cit., p.64

La Dea è notturna: Esiodo, nella *Teogonia*, attribuisce gli epiteti di *mèlaina*, *melanopeplos*, *melainis*, a Gaia, Demetra e Afrodite: le dee sono ‘nere’, oscure, ‘dal nero peplo’<sup>22</sup>.

La notte rappresenta l’aspetto oscuro della Madre Terra: il mistero del grembo della terra si incarna in Themis, una delle più antiche Madri preelleniche, nota per le capacità oracolari. La mantica è prerogativa femminile: anche quando, in regno patriarcale, Apollo si appropria delle capacità oracolari e presiede all’oracolo di Delfi, la Pizia è sempre una donna, che riceve le parole degli dèi in una grotta, nel ventre della terra.

---

<sup>22</sup> U. Pestalozza, *Eterno femminile mediterraneo*, cit., p.21



## 2. LA GRANDE MADRE E LA TRAGEDIA

È stato fin qui descritto l'archetipo della Grande Dea, figura antichissima di madre del tutto, patrona dei riti di rigenerazione della natura. L'immagine della Grande Madre mediterranea sopravvive fino alla raffinata espressione del periodo miceneo, per poi essere lentamente trasformata, occultata e soppiantata dai nuovi culti di tipo patriarcale.

Ciononostante, la spiritualità mediterranea arcaica sopravvive, più o meno consciamente, durante l'epoca classica; in particolare è possibile ritrovare relitti dell'antica religiosità sulla scena della tragedia attica, dove alcuni personaggi femminili incarnano l'archetipo della Grande Madre.

Non deve stupire la presenza di questi relitti nella coscienza collettiva: la tragedia nasce e si spegne tra la fine del VI e l'inizio del IV secolo a. C, un'epoca di transizione politica e culturale, durante la quale, all'avvento della rivoluzione democratica clistenica e delle nuove divinità olimpiche si contrappongono ancora, quasi in risposta al nuovo, le antiche convenzioni sociali, politiche e religiose.

Sebbene il periodo aureo per il dramma sia il V secolo, le origini della tragedia affondano le radici in tempi ben più remoti, intrecciandosi a pratiche rituali antichissime, delle cui modalità purtroppo non possiamo essere certi.

Fiumi di inchiostro sono stati scritti cercando di individuare le origini della tragedia, ma queste rimangono a noi oscure; si può però di certo attestare un collegamento a culti religiosi di origini diverse. Aristotele ci tramanda l'origine della tragedia come nata da un'improvvisazione di «coloro che conducevano il ditirambo<sup>23</sup>», il canto in onore di Dioniso. Questo canto si sarebbe poi sviluppato, dalla originaria forma satiresca, in uno spettacolo più serio. Altre fonti però, ricordano come sia tragedia che commedia avessero una medesima origine, legata a festività agrarie e del raccolto: «Dall'ebbrezza si originarono entrambe, commedia e tragedia, ad Ikarius in Attica al momento del raccolto<sup>24</sup>». Gli scherzi suscitati dall'ebbrezza e dal vino nuovo (*tryx*, da cui *trygoidia*, secondo l'*Etymologicum Magnum*<sup>25</sup>) si trasformarono poi in due generi

<sup>23</sup> Aristotele, *Poet.*, 1449a, 9-20

<sup>24</sup> Athen., ii 40 a,b: «From intoxication came the invention of both tragedy and comedy in Ikarios of Attica at the time of the vintage» Webster, in Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, Oxford: Clarendon Press, 1927, p.70, n.7

<sup>25</sup> J. P. Guèpin, *The tragic paradox. Myth and ritual i greek tragedy*, Amsterdam: Hakkert, 1968

distinti, come attesta anche Plutarco nella sua descrizione del motto «Niente a che fare con Dioniso<sup>26</sup>».

Il legame originario con Dioniso viene confutato anche dagli studi di Mario Untersteiner, che nella sua analisi dell'etimologia del termine *tragoidia*, ravvisa un particolare rapporto col *tragos*, il caprone, ipotizzando legami con gli antichi culti mediterranei. Il 'canto dei capri' (*tragon oide*) a cui lo studioso fa risalire l'origine della parola, ci porta infatti a meditare sul caprone che veniva sacrificato a Dioniso, come ricordano le fonti antiche tra cui Virgilio<sup>27</sup>. Il rapporto conflittuale tra il caprone e Dioniso, a cui l'animale è in viso poiché danneggia delle viti, ricorda il legame tra il caprone e la Potnia: l'animale è inizialmente ostile alla dea, ma in seguito diventa suo ausiliario ed anche paredro. Il rapporto della dea mediterranea col paredro è di odio/amore: lo attira ma lo maltratta, ciclicamente deve ucciderlo, per favorire il ciclo di rinnovamento della natura. Lo stesso atteggiamento nei confronti del caprone è attribuito ad Atena dalle notizie di Varrone<sup>28</sup>: il capro era proibito nel culto di Atena, ma una volta all'anno era immolato sull'Acropoli «ad necessarium sacrificium». Caproni o arieti sono spesso associati alla dea: negli scavi del cimitero reale di Ur fu ritrovato, ad esempio, nella tomba della regina o di una sacerdotessa, uno splendido ariete dorato (fig.1), accanto ad un albero dello stesso materiale. Esiste anche un'iconografia che lega Afrodite al capro: si tratta di Afrodite Epitragia, ritratta a cavallo di un capro su diversi cammei e bassorilievi (fig.2). Si annovera inoltre, nella roma antica, il culto di Juno Caprotina<sup>29</sup>.

Con la trasformazione della religione mediterranea verso quella olimpica, avvenne lo scadimento del paredro animale in vittima sacrificale, mentre la dea si scisse in innumerevoli entità femminili, lasciando il ruolo di divinità a quelli che erano stati i

---

<sup>26</sup> Plut., *De proverbis Alexandrinorum*, 30. «Nothing to do with Dyonisus. That comedy and tragedy came into life from laughter. For at the time of the vintage people came to the presses and drinking the raw wine made jokes, later the jokes were written down, and because they were first sung in villages (*komai*) were called comedy. In the beginning they frequently visited the villages of Attica with gypsum smeared on their faces and made jokes... Later they introduced tragic events and changed to something more austere.» Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, cit, p.74

<sup>27</sup> Virgilio, *Geor.*, II, 380-84: «non per altra sua colpa ad ogni altare/ in onore di Lileo s'immola un capro./ Sulla scena i ludi antichi scesero./ ed ai poeti i Teseidi offrirono/ premii per i villaggi e per i trivii/ e fra le tazze, in mezzo all'erbe tènere/ ilari su per gli unti otri saltavano.», M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino: Einaudi, 1955, p.30

<sup>28</sup> Varrone, *De Rust.*, I, 2, 19, in Untersteiner, *Le origini*, cit., p. 37

<sup>29</sup> U. Pestalozza, *Religione Mediterranea*, Milano: Fratelli Bocca, 1951, p. 370

suoi padri. Tra questi vi è Dioniso, figlio prediletto della Madre, padre di Artemide nella Ionia<sup>30</sup>.

Dioniso si afferma dunque come divinità connessa coi caproni solo in un secondo momento; alle origini della tragedia invece, i caproni, o gli uomini travestiti da capro che intonano il canto, appartengono ancora ad una religione naturalistica.

Infine, l'uccisione rituale del toro all'inizio delle Dionisie ricorda un altro dei padri zoomorfi della Dea: sono numerosi infatti i miti in cui un toro si unisce alla dea, come ad esempio quello di Pasifae, o Europa.

Questi presupposti lasciano intuire come nella nascita della tragedia siano aggrovigliati più elementi contrastanti e disparati, originati da popoli e culti diversi; elementi che confluiranno nei miti e nelle vicende tragiche. Lo spirito tragico risiede proprio nell'analisi dei contrasti, piuttosto che alla loro conciliazione: da questa sensibilità emerge il nucleo della tragedia.

La tragedia cela infatti la sua essenza proprio nel dissidio; nel contrasto tra stratificazioni culturali, nella contraddizione tra verità ugualmente possibili. Le vicende richiamano alla memoria il passato eroico e le pratiche sociali e religiose da cui la polis era nata, ma da cui allo stesso tempo aveva dovuto allontanarsi per sorgere. I miti vengono dunque evocati, ma in una nuova luce; umano e divino si fronteggiano senza riuscire a separarsi.

In questa 'zona di confine' si svolgono le traversie dell'eroe tragico, un eroe che non è più un modello, come nella poesia lirica precedente: è diventato problematico, il simbolo di una coscienza lacerata. Nel VI secolo, Solone ritenne pericolose le rappresentazioni teatrali di Tespi: le vicende eroiche appartenevano ad una dimensione del passato in contrasto con l'ordine della città, ma tuttavia ancora vivo nella religione civica<sup>31</sup>.

Nella tragedia sono quindi presenti diverse stratificazioni culturali in contrasto: il pensiero più recente e razionale, ed un sostrato più antico e primitivo. Tra questi livelli culturali in antitesi, è il 'primitivo' ad emergere in modo dirompente. L' 'apparizione' del primitivo sconvolge la vicenda e getta il protagonista nello sgomento.

<sup>30</sup> M. Untersteiner, *Le origini*, cit., p. 40

<sup>31</sup> J.P. Vernant, P. Nanquet-Vidal, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, Torino: Einaudi, 1976, p.6

Nell'*Edipo Re*, la cultura razionalistica soccombe ad un mondo remoto: nonostante la legge 'odierna' punisca il parricidio e l'incesto, Edipo scopre, tramite la coscienza del proprio passato, di avere commesso quella che per lui è un'orrenda colpa. La realtà viene sconvolta e proiettata in una dimensione lontana; l'evocazione della Sfinge, mostro inquietante ed ambivalente, simbolo di saggezza e distruzione, contribuisce ad un'atmosfera cupa ed arcaica.

Nelle *Trachinie*, Sofocle evoca il mondo magico legato alla figura di Nesso e al suo sangue, che provoca la morte di Eracle. Deianira si rende conto di una realtà fino ad allora sconosciuta, e resta attonita.

La consapevolezza è la chiave dell'eroe tragico: la conoscenza suscita sofferenza, la percezione del reale avviene attraverso l'ansia e la paura, che domina la tragedia.

Considerate queste peculiarità del genere tragico, ossia la presenza intrinseca di richiami ai tempi più primordiali dell'Ellade, si può supporre che i personaggi dei drammi abbiano ereditato le caratteristiche di figure mitologiche e divine: per questo, è possibile ritrovare, tra i personaggi tragici femminili, l'impronta della Grande Madre.

## 2.1 Erinni, Clitemnestra (Eschilo, *Oresteia*)

Che Eschilo fosse bene a conoscenza della religiosità pre-ellenica e degli antichi culti mediterranei ci viene suggerito sin dall'accusa a lui rivolta di aver profanato i misteri eleusini, lasciando trapelare nelle sue tragedie alcuni segreti dei riti di Eleusi<sup>32</sup>.

Sebbene l'appartenenza del poeta alla schiera degli iniziati ai sacri misteri venga ormai considerata improbabile da parte degli studiosi, la reiterata associazione di Eschilo al mondo eleusino è testimoniata dai versi che gli fa proferire Aristofane, ne *Le Rane*<sup>33</sup>, e dal processo che il poeta dovette subire, accusato di empietà. Ciò rende evidente come, in un modo o nell'altro, la trattazione eschilea della materia religiosa dovesse avere fortemente impressionato l'opinione pubblica contemporanea.

La poetica del drammaturgo, nonchè il concetto di 'tragico' tende infatti a mettere in luce, piuttosto che a sanare, i dissidi insiti nella realtà, indagando sempre più in profondità l'ineffabile mistero della giustizia divina; il solo porre il problema, attraverso la tragedia, del contrasto di dio contro dio, voleva dire rimettere in discussione la validità dell'antica religiosità preellenica, sempre viva nella coscienza del popolo dell'età di Clistene, anche per reazione al nuovo spirito della *polis*, nettamente olimpico.

Il pubblico di Eschilo si trovava quindi in condizione di capire pienamente le problematiche che egli poneva, nella ricerca di una summa tra esperienze religiose remote e contemporanee.

È possibile riconoscere, nelle tragedie eschilee, alcuni passi comprensibili solo alla luce di una conoscenza dell'antico mondo preellenico; in questo caso si prenderà in analisi *Oresteia*, ed in particolare, la reviviscenza della Grande Madre mediterranea nelle sembianze delle Erinni, e della regina Clitemnestra.

In *Oresteia* viene messa in scena l'inesorabile catena colpe che affligge la stirpe degli Atridi: per propiziarsi i venti che lo porteranno a Troia, alla guerra voluta da Zeus, Agamennone sacrifica la bellissima figlia Ifigenia, la cui morte instilla un disperato desiderio di vendetta nella madre, Clitemnestra. Al ritorno dalla guerra, Clitemnestra assassina il marito, con la complicità dell'amante Egisto. E' ora Oreste, figlio di Agamennone e Clitemnestra, a dover vendicare il padre, sotto consiglio e protezione di

---

<sup>32</sup> Le tragedie incriminate sarebbero, secondo un anonimo scoliaste ad Aristotele, *Le Satettatrici*, *Le Sacerdotesse*, *Sisifo*, *Ifigenia*, *Edipo*. Cfr. M. Untersteiner, *Le origini*, cit. p. 297

<sup>33</sup> "O Demeter, che educasti io mio pensiero, che io sia degno dei tuoi misteri!" Aristoph., *Ran.*, 886-187

Apollo: interprete del volere del padre, dovrà «ricambiare morte con morte»<sup>34</sup>. Nel fare ciò però, Oreste violerebbe il sacro legame che lo unisce alla madre, attirandosi l'ira delle Erinni, le antiche dee che puniscono i reati di sangue contro consanguinei. Oreste è in preda al dubbio, e tentenna all'udire le parole di Clitemnestra: «Bada; guardati dalle cagne furenti della madre»<sup>35</sup>. Eppure il matricidio si compie, e il coro esulta per la ristabilita giustizia; ma ecco apparire le Erinni, terribili divinità arcaiche che iniziano la loro danza, ed incalzano Oreste, che si rifugia presso il tempio di Apollo a Delfi. Il dio lo purifica dal crimine commesso e gli promette aiuto, inviandolo ad Atene. Qui, la dea Atena decreta che la vicenda venga sottoposta al verdetto di una giuria di uomini, l'Areopago, da lei presieduta. Apollo difende Oreste, considerando la vendetta del parricidio una giusta motivazione, mentre le Erinni vogliono punito chi versò il sangue materno. La votazione sancisce una parità, ma il voto di Atena, che non ha madre, assolve Oreste.

Il filo conduttore della trilogia *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi* è la vendetta, ma anche la non univocità della giustizia: lo scontro tra divinità rispecchia il contrasto tra diverse concezioni della 'legge': quella incarnata da Apollo è la legge della *polis* moderna, patriarcale, razionale, che privilegia l'autonomia dell'individuo; mentre il diritto matriarcale, la legge della società più antica, che considera l'individuo come parte di una stirpe, si appella alle Erinni.

Le Erinni sono infatti figure vindici dell'ordine familiare, che rispondono ad un'antica legge di natura, in cui la cosmogonia era governata da un'inesorabile e regolare susseguirsi di nascita, morte e rinascita. In questo ciclo, interrompere la vita di un essere umano prima del tempo deciso da dio equivaleva a spezzare il ritmo prestabilito.

L'omicidio costituiva una grave colpa, non solo per l'individuo, ma per l'intera stirpe. Nell'ottica matriarcale infatti, nessun essere 'è concluso in sé', ma ognuno è indissolubilmente legato al sangue che lo ha generato.

Le Erinni rappresentano il volto della Giustizia emanata dalla Terra, sono coloro che intervengono per ristabilire l'ordine, ovunque la legge di natura sia stata violata, e soprattutto là dove sia stato compiuto un crimine tra consanguinei:

«Questa sorte la Moira inflessibile  
A me stabilmente filò: chi dei mortali incorra  
In empio delitto di propria mano compiuto,  
Incalzarlo finchè discenda sotterra;

<sup>34</sup> Aeschyl., *Coef.*, 274 trad. Di M. Untersteiner, Eschilo, *Oresteia : Agamennone, Coefore, Eumenidi*, a cura di Mario Untersteiner, Milano : Mondadori, 1951

<sup>35</sup> *Coef.* 924

Neppure morto libero sarà mai più  
 (...)
   
 È legge immutabile: ricche di risorse noi siamo,  
 E tenaci nell'addurre tutto al suo fine,  
 Memori delle colpe, venerande  
 Ed inflessibili alle umane perorazioni,  
 Fedeli ad un compito disprezzato,  
 Tenuto lontano dai numi,  
 Là dov'è luce senza sole,  
 Compito impervio  
 Per chi ancora vede  
 Anche per chi gli occhi  
 Ha ormai chiusi<sup>36</sup>.

Le Erinni sono «venerande» e oscure, notturne, abitano le profondità della terra «lontano dai numi, là dove v'è luce senza sole». Ribadiscono più volte la loro legittimità di antiche dee, «tenute in dispregio dal figlio di Latona<sup>37</sup>», difendendo il proprio antico dominio e la propria rispettabilità di fronte ad Atena: l'antica legge è infangata dalla nuova legge patriarcale, dall'apollineo figlio di Zeus.

Ah figlio di Zeus, un ladro tu sei.  
 Tu, giovane, hai travolto  
 e calpestato le antiche dee,  
 Onorando il tuo supplice,  
 Un uomo empio e funesto alla madre:  
 Il matricida ci hai trafugato, tu dio<sup>38</sup>.

Secondo Eschilo esse sono figlie della Notte, mentre Esiodo racconta come ai tempi dei Titani nacquero dal sangue scaturito dall'evirazione di Urano<sup>39</sup>: dall'evirazione del padre, le gocce di sangue caddero nel ventre della Madre Terra, Gaia.

Vengono descritte da Pizia come donne ripugnanti alla vista, simili a Gorgoni o Arpie:

Dinanzi a quest'uomo dorme una schiera di donne adagate sui seggi. No, non donne, ma Gorgoni le chiamo. Anzi, neppure a figure di Gorgoni potrei paragonarle. Già vidi, un giorno, dipinte, le Arpie: ma queste sono prive d'ali, e nere, ripugnanti in tutto a vedersi. Russano esalando repellenti sospiri e dagli occhi stillano sgradevoli umori. Il loro addobbo non è quale si consenta indossare né davanti a simulacri di dèi né in case di uomini<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> *Eum.*, 334-388

<sup>37</sup> *Eum.* 321

<sup>38</sup> *Eum.*, 149-154

<sup>39</sup> *Hes., Theog.* 183-185

<sup>40</sup> *Eum.* 46-56

Oppure, ancora, Oreste: «Ahi ah! Quali femmine sono queste! Negre tuniche hanno, come Gorgoni, e le chiome attorte di serpi fitte...» e «dagli occhi gocciano orrido sangue<sup>41</sup>».

Queste descrizioni ritraggono delle creature appartenenti al mondo ancestrale della Grande Madre. Tutto lo conferma: la provenienza ctonia e notturna, l'aspetto spaventoso, serpentiforme, la violenza sanguinosa.

Il nome stesso delle Erinni richiama un aspetto della dea pre-ellenica, la Demeter Erinys venerata in particolare nell'Arcadia<sup>42</sup>. Demeter Erinys rappresentava una figura della terra irata, quando l'ordine familiare e intimo veniva violato. Questo aspetto della Dea si conservò, e quando ogni aspetto religioso preellenico fu obliato, restò solo l'aspetto crudele ed irato della Madre: la forma autonoma di Erinni. In età micenea le storie sacre preelleniche si trasformarono in miti profani, e il demone d'Erinni divenne l'esecutore delle giuste pene in nome del diritto.

Pausania<sup>43</sup> spiega l'origine della figura di Erinys, venerata in simili forme a Phigalia e a Telphusa<sup>44</sup>, in Arcadia. Il mito racconta di come Poseidone s'invaghì di Demetra, e di come cercò di guadagnarsi i suoi favori. Demetra, per eludere le sue attenzioni, si trasformò in giumenta e si mescolò alle mandrie di Onco. Lo stratagemma non ebbe però successo, e Poseidone, prese a sua volta le sembianze di stallone, violentò la dea. Dalla loro unione nacquero una figlia, il cui nome non poteva essere pronunciato dai non-iniziati, (la misterica Kore, o Despoina) ed il leggendario cavallo Arione. Dopo la violenza, Demetra era furiosa; nel mito di Telphusa, andò a bagnarsi nel fiume Ladone, dove trovò sollievo; le vennero quindi attribuiti gli epiteti di Erinys e Lusia, mentre nella versione di Phigalia, la dea, furente per la violenza ed afflitta per la perdita di Kore, indossò un nero drappo e si ritirò in una caverna. Per questo gli abitanti di Phigalia la venerarono come *Demeter Melaina*.

*Melaina*, oscura, è anche l'Erinni («fosca Erinni»), figura del femminile barbarico e primordiale, evocata dalla tragedia eschilea per vendicare la morte di Clitemnestra, che a sua volta aveva assassinato Agamennone, colpevole del sacrificio della figlia Ifigenia.

Clitemnestra viene rappresentata nella trilogia come una donna crudele, sanguinaria, infida; possiede una serie di caratteristiche tutt'altro che confacenti ad una donna greca. Innanzitutto è una figura di potere, non solo simbolizzato dalla scure che impugna, ma anche nel modo di esprimersi: parla in modo solenne, retorico ed autoritario, quasi 'virile'; viene inoltre più volte appellata 'leonessa', epiteto anche di Agamennone, il re.

<sup>41</sup> *Coef.*, 1048-1050

<sup>42</sup> M. Untersteiner, *Le origini*, cit., p.384

<sup>43</sup> Paus., 8, 25, 4 e 8, 42

<sup>44</sup> B. Dietrich, *Demeter, Erinys, Artemis*, «*Hermes*», 90. Bd., H. 2 (1962), pp. 129-148



L'aspetto più infamante agli occhi di un pubblico greco è inoltre costituito dall'adulterio: Clitemnestra è una sposa che offende il talamo nuziale, tradendo il marito, rifiutando quella che è l'istituzione cardine della vita delle giovani greche: il matrimonio. Per di più, cosa assolutamente inconsueta ed oscena per una donna, la regina esprime esplicitamente il suo piacere sessuale nell'adulterio, e soprattutto nella violenza: «Aggiunse condimento al piacere del mio letto» afferma, dopo aver assassinato Cassandra<sup>45</sup>.

La connotazione del piacere si fa ancora più sanguinaria, dionisiaca verrebbe da dire, nel momento in cui Clitemnestra assassina Agamennone, e gode dei fiotti di sangue che le macchiano il viso; vi sono addirittura ombre di cannibalismo nella scena, in cui la regina paragona la sua gioia nell'essere coperta di sangue alla terra che si ristora bevendo la rugiada.

Così piombando, l'alma esala: fuori  
soffia una furia di sanguigna strage,  
e me colpisce con un negro scroscio  
di vermiglia rugiada, ond'io m'allegro  
non men che per la pioggia alma di Giove,  
nei parti della spiga, il campo in fiore<sup>46</sup>.

Proprio in questa scena emerge uno dei volti dell'antica Grande Dea: nell'omicidio truculento e nell'accento al cannibalismo «bevendo la rugiada», è presente la reminiscenza dello *sparagmos* e dell'*omofagos*, momenti del sacrificio rituale del patero preellenico, presenti anche nel sacrificio dionisiaco, come evocato dalle *Baccanti* di Euripide. Negli antichi riti agrari il sangue del divino patero fecondava la terra; il compagno della Dea moriva per poi rinascere, in un universale ciclo vitale. Clitemnestra dimostra dunque affinità con la figura della Dea: la sua passione è unita alla morte, ed Agamennone appare come il suo patero.

M. Unterstainer propone l'esistenza di una antica coppia divina pre-ellenica, formata da Agamennone, «primevo aspetto di Zeus a Sparta», ed Alessandra, la regina sacerdotessa, qui sostituita da Clitemnestra. I due sarebbero una originaria coppia divina pre-ellenica, il Signore e la Signora dei Tori.<sup>47</sup> L'origine del culto non è accertata: mentre Nilsson rifiuta il presupposto di un Agamennone divino, dovuto secondo lui ad una errata interpretazione

<sup>45</sup> Aeschyl., *Agam.*, 1446-1447

<sup>46</sup> Aeschyl., *Agam.*, 1380-1392, Eschilo, *Le tragedie. I poeti tragici tradotti da Ettore Romagnoli*, volume II: *Agamennone, Coefore, Eumenidi*, Bologna: Zanichelli, 1922

<sup>47</sup> M. Untersteiner, *Orestea*, cit., p.19

dell'*Alexandra* di Licofrone<sup>48</sup>, Graves non esclude la possibilità, intuendo nelle modalità in cui muore il re le caratteristiche ricorrenti dei sacrifici del re sacro di mezza estate.<sup>49</sup>

Quel che di certo si può notare però, è il modo in cui Cassandra descrive i due regnanti, nel momento in cui profetizza l'omicidio di Agamennone:

«Ah, ah, vedi, vedi! Dalla vacca il toro trattieni lontano: in mezzo ai pepli lo afferra e con lo strumento delle nere corna e subito cade nel bagno ricolmo d'acqua<sup>50</sup>». Ritorna l'identificazione con il Signore e la Signora dei tori; lo 'strumento dalle nere corna' si riferisce alla scure a doppio taglio che Clitemnestra utilizza per compiere l'atto (fig.1a, 2a).

La scure è il simbolo cretese del potere, ma anche uno dei simboli tipicamente appartenenti alla Grande Dea<sup>51</sup>; il 'sacrificio' di Agamennone avviene «per mezzo di scure dal doppio tagliante, da una mano vibrata!», mentre Clitemnestra invoca: «Per Dike, vendicatrice della figlia mia, per Ate e per l'Erinni, alle quali ho dedicato l'immolazione di costui!»<sup>52</sup>

Clitemnestra dimostra una forza e una passionalità dionisiaca, primordiale, nell'amministrare il sacrificio; nel suo ruolo di regina è potente e non dipende dal marito per regnare, anzi rifiuta il matrimonio, scegliendo un amante. Sono tutti tratti dell'antica dea, che emergono da un mito di cui è difficile districare l'origine, ma di cui i cittadini greci del V secolo erano certamente in grado di riconoscere i richiami nella tragedia eschilea.

---

<sup>48</sup> Si riferisce ai versi del poema *Alexandra* v.1123, «Inversely Agamennon is named instead of Zeus» e v. 335 «Priamus was killed on the altar of Zeus Herkeios », cfr. M. P. Nilsson, *Mycenean origin of greek mythology*, Cambridge: At University Press, 1932, pp.46-47

<sup>49</sup> R. Graves, *I miti greci*, Milano: Longanesi, 1983, p.382, nota 1,3

<sup>50</sup> *Agam.* 1125-1128

<sup>51</sup> Cfr. Cap.1

<sup>52</sup> *Agam.* 1611

## 2.2 Fedra (Euripide, *Ippolito*)

‘Fedra’ non è il titolo del dramma di Euripide, effettivamente nominato *Ippolito*, o *Ippolito Coronato*; ciononostante, è il personaggio che domina la scena, il personaggio attorno alla cui tensione emotiva ruota l’intera opera. È anche una donna che ha affascinato i drammaturghi e gli artisti dei decenni, secoli, millenni successivi: da Seneca a Racine, da Swinburne a D’Annunzio, Fedra ha assunto diverse forme ed interpretazioni, a lei sono state dedicate numerose opere teatrali, poetiche, musicali.

Eppure non è lei, sotto un aspetto formale, la protagonista del testo euripideo, dove la struttura drammaturgica privilegiava Ippolito: la sua parte si estende dal principio alla fine del dramma, conferendogli senza dubbio il ruolo di protagonista. Inoltre, Ippolito è al centro della tragedia anche nel suo progetto ideologico: è infatti lui a rappresentare la ‘posta in palio’ tra le due dee che aprono e chiudono la tragedia, Afrodite ed Artemide. Le due dee concentrano la loro attenzione sulla sorte del giovane figlio di Teseo, coinvolgendo Fedra solo in modo strumentale. È però Fedra a prendere il sopravvento, accentrando su di sé il significato della tragedia euripidea. Questo avviene in virtù del fatto che, più di Ippolito, Fedra è un personaggio puramente tragico. È tragico perché dilaniato da un conflitto interiore insanabile: Fedra è divisa tra *Eros* e *Aidos* (traducibile con ‘pudore, vergogna’), tra la regina ateniese e la fanciulla cretese, non sa cosa sia il bene e non sa decidersi, quindi sceglie la morte. Ippolito invece è un personaggio univoco nelle sue convinzioni, «è, e non è, un personaggio tragico (...) Non è un personaggio tragico perché crede di sapere, fino alla fine<sup>53</sup>». Al contrario, Fedra «Rimane in Euripide un personaggio aperto, tanto che muore perché è disperata del proprio mistero interiore<sup>54</sup>».

Già all’epoca della sua prima apparizione teatrale, Fedra aveva colpito l’opinione pubblica ateniese, seppur in modo negativo: il dramma di Euripide era stato considerato scandaloso, proprio per l’eccessiva impudicizia di Fedra. Ci si riferisce qui alla prima versione dell’*Ippolito*, chiamata *Ippolito velato* (*kalyptomenos*), di cui purtroppo non ci sono rimasti che pochi frammenti.

La storia racconta di come Afrodite desideri vendicarsi di Ippolito, giovane figlio di Teseo e dell’amazzone Ippolita, poiché lui si rifiuta di onorarla, dedito com’è alla pura dea Artemide. La dea, irata, fa sì che la matrigna del giovane principe, Fedra, si innamori di lui. In questa prima versione del dramma, Fedra confessa in prima persona la sua passione al

<sup>53</sup> D. Dal Corno, *Sull’Ippolito di Euripide*, in *Fedra da Euripide a D’Annunzio; D’Annunzio a Harvard; Studi dannunziani*, atti dei convegni (Gardone, Harvard, 1988), Milano: Garzanti, 1990, pp. 47-50

<sup>54</sup> D. Dal Corno, *Sull’Ippolito*, cit., p.50

figliastro, che oltraggiato si vela il capo, in segno di rifiuto alla proposta indecente della regina, moglie di suo padre Teseo. Fu proprio la rivelazione di Fedra ad Ippolito a scandalizzare il pubblico, e a far meritare a Fedra l'epiteto di *porne* affibbiatole da Aristofane. Nelle *Rane* infatti, Eschilo discute con Euripide delle rispettive opere, e punto sul vivo, ribatte «Ma io, per Zeus, non ho mai fatto di Fedra o Stenebea delle puttane!<sup>55</sup>».

La rappresentazione fu un insuccesso, ed Euripide rielaborò il dramma nella versione a noi nota, presentata qualche anno più tardi, nel 428 a.C. Questa tragedia viene chiamata *Ippolito coronato* (*stephanumenos*), per via della scena iniziale in cui il ragazzo offre una corona di fiori alla dea Artemide, a cui si è consacrato. Qui il personaggio di Fedra è cambiato, non è la donna disdicevole apostrofata da Aristofane, è una donna che dubita e lotta contro se stessa e contro l'inopportuna passione che la pervade.

Fedra è una regina ateniese, sposa dell'eroe Teseo, ma è anche la fanciulla cretese, figlia del re dell'isola, Minosse, e nipote di Helios, il Sole. La sua stirpe ha origini divine, luminose, come si evince dall'etimologia stessa del suo nome: *Phaedra* contiene in sé la sillaba *pha*, radice della parola 'luce' (*phos*), presente anche nel nome della madre di Fedra, Pasifae. Pasifae, 'colei che tutto illumina', era la moglie di Minosse, che a causa di un'offesa recata a Poseidone dal marito, sviluppò un'ardente passione per un toro, tanto da desiderare unirsi sessualmente ad esso. Con l'aiuto di uno stratagemma ideato da Dedalo, la regina consumò la mostruosa unione, da cui nacque il Minotauro. La vicenda di Pasifae preannuncia il destino di Fedra e del suo amore snaturato; la Fedra di Ovidio, nelle *Heroides*, ricorda la catena di sventure delle donne della famiglia, giustificandole come una maledizione lanciata sulla stirpe di Helios, invisibile ad Afrodite<sup>56</sup>, che sarà sempre causa principale delle sventure delle donne della famiglia. Ovidio fa così parlare Fedra:

Forse quest'amore va ricondotto al destino della mia stirpe e Venere esige un tributo da tutti i discendenti. Giove amò Europa -è quella l'origine della mia stirpe- celando il suo aspetto sotto le spoglie di un toro. Mia madre Pasifae, che si diede al toro con l'inganno, partorì dal suo utero il peso della colpa. Il perfido figlio di Egeo, seguendo il filo che lo guidava, riuscì a sfuggire con l'aiuto di mia sorella dal palazzo dei tortuosi percorsi. Ed ecco che ora io, perché non si dubiti che io sia figlia di Minosse, seguo per ultima le leggi comuni della stirpe<sup>57</sup>.

L'amore inopportuno di Fedra per Ippolito è ciò che comincia a lacerare il personaggio, e a risvegliare in sé il ricordo di Pasifae e della stirpe. Fedra avverte il peso dell'eredità

<sup>55</sup> Ar., *Ra.* 1043

<sup>56</sup> Il dio Helios, sorgendo nel cielo, scoprì la segreta relazione d'amore tra Afrodite ed Ares, e non esitò a riferire la notizia ad Efesto, compagno di Afrodite. Questi si vendicò fabbricando una sottilissima rete che incatenò al talamo gli amanti durante un loro incontro, e li espose a pubblica umiliazione. Cfr. R. Graves, *I miti greci*, Milano: Longanesi, 1983, p.57

<sup>57</sup> Ov. *Her.* 4, 53-62

materna, eredità di colpa e desiderio; il sangue della madre è una verità ineluttabile e terribile, che la spaventa. Fedra lotta contro il suo sangue, rifugge l'incontro con la madre Pasifae, madre che tutto illumina, «cristallo di luce nera, che illumina insieme la potenza del desiderio e il concetto di morte; da quella madre che copula, genera e nasconde il frutto mostruoso del desiderio (il Minotauro), discende il destino di Fedra<sup>58</sup>»

Questa Fedra non è quella dell'*Ippolito velato*; combatte contro se stessa, e lo sforzo la dilania, anche fisicamente: la donna è dolente, prostrata, le membra straziate: la regina ateniese non riesce più a contenere la fanciulla cretese. Creta domina, e con essa la stirpe.

Il mondo arcaico erompe, è l'universo della madre: Fedra non vuole ammettere quell'universo primitivo, che le farebbe perdere la faccia, l'onore: vuole il silenzio, non vuole ammettere che ormai nella sua vita si è insinuato qualcosa che è all'origine, e tornando la sta distruggendo («voglio morire»).

L'universo di Pasifae è l'universo cretese, quello della Dea Madre; è quel principio di fecondità e vita che la Grande Dea simboleggia nel suo accoppiamento col toro. Pasifae non è che uno dei volti della grande madre *tauropolos*, la dea che ha come paredro un toro, l'amante che le presta potenza sessuale per favorire il rinnovo del ciclo della vita. Pasifae e Fedra vengono da Creta, l'isola in cui al toro sono legati misteri religiosi e sessuali, l'isola in cui Zeus, sotto spoglie taurine, portò Europa quando la rapì, l'isola di Minosse e del toro bianco di Poseidone, l'isola della dea.

Sotto il dramma di Fedra ed Ippolito si leva il profilo di Creta, che arricchisce la tragedia dell'eco di un altro mondo. Fedra riconosce questa 'voce', ma solo nel delirio la ammette: quando, febbricitante, farnetica con la nutrice, le sue parole rievocano i simboli della Grande Madre cretese.

Ah, potessi bere  
 Le limpide acque  
 Di fresche sorgive  
 E stendermi quieta su un folto prato  
 All'ombra dei pioppi  
 (...)  
 Portatemi sui monti.  
 Andrò nel bosco e tra i pini:  
 Lì le cagne che azzannano le fiere  
 Braccano i cervi screziati, li assalgono.  
 Voglio aizzare, per dio, le cagne,  
 Scagliare, rasente la mia bionda chioma,

---

<sup>58</sup> N. Fusini, *La luminosa: genealogia di Fedra*, Milano: Feltrinelli, 1990, p. 68

Una picca tessalica, impugnando  
Un giavellotto aguzzo.

Artemide, che proteggi la marina Limna,  
I ginnasi dove scalpitano i cavalli, vorrei trovarmi nelle pianure a te sacre,  
Domarvi énete puledre<sup>59</sup>

Le acque, i boschi, gli animali selvatici, i monti: i luoghi della dea. Questi versi richiamano alla mente l'immagine della Madre Montana impressa su un sigillo miceneo (fig.1b), dove la *meter oreia* con l'ampia gonna a campana svetta sulla cima di un monte, o le rappresentazioni della Signora degli Animali (*potnia theron*); anche il richiamo alla picca tessalica sottintende all'arma delle amazzoni, all'ascia bipenne simbolo della dea<sup>60</sup>.

Tutto questo turbinio d'emozioni, reminiscenze e desideri ancestrali vengono suscitati in Fedra alla vista di Ippolito; e in un certo senso, le visioni rappresentano anche il giovane figlio dell'amazzone. Infatti, le immagini che sovengono a Fedra nel suo delirio si confanno perfettamente ad Artemide, la dea venerata dal figliastro, nonché alle Amazzoni, anch'esse abitatrici delle selve e consacrate alla casta dea cacciatrice.

Fedra scopre se stessa attraverso Ippolito, in Ippolito: tanto che Paola Pedrazzini avanza l'ipotesi che, a livello psicanalitico, l'amore di Fedra per Ippolito non sia che una proiezione dell'amore per la propria Ombra. Nella psicanalisi di approccio junghiano, l'«Ombra» rappresenta la parte più profonda, nascosta e negata di noi. In Ippolito, Fedra desidera la parte più primitiva e rimossa di sé, «Ippolito agisce come uno specchio in cui Fedra vede una parte di sé perduta<sup>61</sup>».

Questo aspetto della passione di Fedra è stato ignorato dalla letteratura psicanalitica, che si è concentrata unicamente sull'aspetto incestuoso del rapporto tra matrigna e figliastro<sup>62</sup>; se ne trova traccia invece nella poesia di Marguerite Yourcenar: «Il suo stupore alla vista d'Ippolito è quello di una viaggiatrice che si accorge di aver percorso inavvertitamente il percorso all'indietro: il profilo di quell'adolescente le ricorda Cnosso e la scure a doppio taglio<sup>63</sup>».

<sup>59</sup> Eur., *Phae.* 198-226, trad. di R. Cantarella in *Medea ; Ippolito*, a cura di Dario dal Corno, Milano : Mondadori, 1985

<sup>60</sup> Cfr. Cap. 1

<sup>61</sup> P. Pedrazzini, *L'ombra di Fedra, la luminosa. L'archetipo dell'amore-proiezione nella tragedia, fra tensioni dia-boliche e sim-boliche*, Roma: Bulzoni, 2009, p.27

<sup>62</sup> I saggi di A. Messner, 1969, e G. Sassanelli, 1997, si limitano ad ascrivere nel *Phaedra complex* tutte le forme di attrazione tra genitori acquisiti e figliastri, e ad analizzare il tema di Fedra come opposto a quello d'Edipo, cfr. P. Pedrazzini, *L'ombra di Fedra*, Cit., p.27

<sup>63</sup> M. Yourcenar, da *Fedra, o della disperazione* in P. Pedrazzini, *ibid.*, p.30

L'origine del desiderio di Fedra passa quindi attraverso la verità mitica, che la riporta alle origini della sua stirpe, e ai culti minoici pre-ellenici.

I due versi finali in particolare, in cui Fedra cita i cavalli, evocano inoltre la natura arcaica di Ippolito: i cavalli alludono sì alla passione per gli animali e la caccia, ma anche alla futura morte del giovane, travolto dal cocchio e dai cavalli stessi. Questa morte è quella riservata ad Ippolito nella tragedia, ma anche negli antichi riti pre-ellenici, in cui Ippolito, giovane dio dell'anno (*interrex*), dopo la morte inscenata del vecchio re, sposava la regina e regnava per un giorno, per poi essere dilaniato da donne travestite da cavalle, o trascinato a morte da un cocchio di cavalli<sup>64</sup>.

Ippolito era quindi venerato nell'antichità preellenica come 'giovane principe', legato a cicli di morte e rinascita, come attestano anche le statue di Damia e Auxesia presenti all'interno del suo tempio a Trezene<sup>65</sup>. Le due dee, talvolta identificate con Demetra e Kore, «definiscono un culto manifestamente incarnato su dinamiche di matrice ctonia (...) D'altra parte, il rito trezenio, ricordato anche dal *De Syria* di Luciano, per cui "ogni ragazza prima delle nozze si taglia una ciocca di capelli in onore di Ippolito", non lascia dubbi circa la valenza prematrimoniale - e dunque fertilistica- dell'offerta"<sup>66</sup>».

Cogliamo quindi, sotto le allusioni della tragedia, sotto la vicenda della regina cretese innamorata del figlio dell'amazzone, i profili mitici di Ippolito e Fedra, la coppia madre-figlio/paredro, le due entità divine che partecipano al rituale delle Sacre Nozze, rito agrario antichissimo. In questi riti, volti a favorire il rinnovamento della natura e a propiziare il raccolto, la Grande Dea si univa al figlio-amante (Osiride, Adonis, Attis).

Nell'antichità, le sacre nozze non erano percepite come un incesto: la figura del figlio/paredro della Dea era probabilmente nata dalla originaria divisione dell'essere androgino di cui si hanno tracce diffuse nel mondo religioso mediterraneo<sup>67</sup>.

Quando (...) le società matriarcali (...) si decisero a rompere la compattezza di quell'Essere, ne fecero sorgere una divinità femminile, possente e immortale (la dea madre), ed agli attributi maschili avulsi dal corpo di lui e quindi carne della sua carne e sangue del suo sangue, diedero membra e spirito di un dio che fu, per legge di natura, suo figlio. Figlio che della madre sua divenne contemporaneamente l'amante, perché irresistibile e inevitabile era in entrambi il desiderio di ricomporre in estasi fuggevoli la perfezione androginica distrutta<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> R. Graves, *I miti Greci*, cit., p. 140, 2, 208, 1

<sup>65</sup> Paus. 2, 32, 1-4

<sup>66</sup> M. Giuman, *Fedra. Iconografia del tormento amoroso al femminile*, Roma: Giorgio Betschneider Editore, 2013, p.3

<sup>67</sup> U. Pestalozza, *Eterno femminile mediterraneo*, Vicenza: NeriPozza, 1996, p.67

<sup>68</sup> M. Marconi, in U. Pestalozza, *ibid.*, p.69

La *mixis* era un rito agrario di fertilità che riproponeva l'unione sacra simbolicamente; si presume che il rito venisse compiuto ciclicamente da sacerdotesse e officianti che indossavano maschere, descrivendo la ierogamia attraverso azioni rituali e danze. «La danza, con le braccia e il volto rivolti al cielo, i piedi a terra ed il ritmico procedere, era vista dai pre-ellenici come una modalità di accostarsi al divino<sup>69</sup>»

Plutarco ci informa che anche lo stesso labirinto di Cnosso era connesso alla danza e ad Arianna, sorella di Fedra. Omero conferma: «Per Arianna Dedalo fu chiamato a Creta, perché costruisse per lei un luogo per danzare<sup>70</sup>». Nel labirinto, che proprio per la sua struttura a volute e ritorni incoraggia il passo alla danza, veniva celebrato, danzando, il connubio tra la dea madre e il paredro-toro.

Il movimento ritmico era dunque in qualche modo correlato al ciclo della vita, e non solo nel caso della danza: curiosamente, anche la rappresentazione di fanciulle sull'altalena è da ricollegare agli stessi rituali agrari. Oscillare sull'altalena sarebbe un'azione magica, capace di influenzare la fertilità della terra, un 'gioco' utilizzato con valore rituale. A sostegno di questa tesi, vi è il ritrovamento d'un reperto rinvenuto durante gli scavi nelle tombe a nord-est di Hagia Triada, a Creta: classificata come figurina proto-micenea, rappresenta una fanciulla dall'abito corto che si dondola su un'altalena. (fig.2b)

Non si tratta di un raro caso iconografico: numerosi sono i vasi che mostrano scene in cui un ragazzo, o Eros stesso spinge una fanciulla sull'altalena (fig.3b); in alcuni casi poi, è addirittura un satiro a sospingere l'altalena, a riprova del valore sessuale - riproduttivo del rito. (fig.4b).

La ritualità ctonia pre-ellenica venne assimilata in periodo greco, in cui l'altalena diventa protagonista della festa ateniese dell'*Aiora* (per l'appunto, l'altalena), festività inserita all'interno delle *Anthesteria*, le celebrazioni in onore di Dioniso che avevano luogo tra febbraio e marzo. Una serie di immagini vascolari di produzione attica raffigurano le *Anthesteria*, ed in particolare, un'*hydria* a figure rosse proveniente da Nola mostra precisamente l'*Aiora*: una fanciulla con capelli sciolti e leggero chitone viene sospinta sull'altalena da una compagna (fig. 5b).

Gli studi di Picard<sup>71</sup> confermano la valenza magica e propiziatoria dell'altalena, attribuendo al dondolio l'immagine del ciclo delle stagioni, dell'arco del sole nell'universo.

<sup>69</sup> P. Pedrazzini, *L'ombra di Fedra*, cit., p.42

<sup>70</sup> N. Fusini, *La luminosa*, cit., p. 86

<sup>71</sup> Picard, Ch., *Phèdre" à la balançoire" et le symbolisme des pendaisons.*, *Revue archéologique*, 1928, 28: 47-64.



Innestandosi nella festa primaverile dei germogli (*anthos* in greco alla lettera il fiore, il bocciolo), le cui radici devono probabilmente essere ricercate già nel sostrato minoico-miceneo e le cui finalità si riallacciano in maniera diretta al concetto di ciclicità stagionale, anche l'*Aiora* si propone come un rituale evidentemente ctonio, connotato sul piano agrario e nuovamente incentrato attorno all'idea fondamentale di rinnovamento stagionale, di rinascita<sup>72</sup>.

L'iconografia della fanciulla sull'altalena viene, come molti aspetti delle religiosità pre-elleniche, assorbita dai greci, che rielaborano i culti ctoni trasformandoli in nuovi motivi eziologici per l'istituzione dei riti: l'origine della *Aiora* viene giustificata con la storia di Erigone (letteralmente 'la figlia della primavera'), fanciulla che in seguito alla morte del padre si impiccò all'albero ove era sepolto, e maledisse tutte le giovani ateniesi, che si impiccarono in gruppo dopo di lei. La festività dell'altalena permetteva alle fanciulle di rievocare la morte di Erigone, appesa all'albero.

La vicinanza tra l'idea di altalena e di impiccagione, il 'dondolarsi da un ramo', si ricollega a Fedra, che pone fine alle sue sofferenze impiccandosi ad una trave nella reggia trezenia, e ad un peculiare affresco descritto da Pausania.

Pausania racconta di un affresco, dipinto da Polignoto di Thasos, sulla *lesche* dei Cnidi, a Delfi. La pittura rappresenta Arianna che guarda la sorella Fedra dondolarsi su un'altalena<sup>73</sup>. Pausania interpreta l'immagine come un'allusione all'impiccagione della regina, poiché è un uomo greco, e non può più risalire al senso rituale dell'altalena. Fedra è rappresentata come un genio agrario minoico, e nella sua genealogia si risale alle grandi madri cretesi; ma la trasformazione religiosa patriarcale ha tramutato le dee ctonie della fertilità agraria in eroine dell'amore infelice, in donne dalla sessualità deviata, o in mostri e streghe. Tutte queste nuove 'donne mostruose' provengono dall'oriente, dai luoghi dove più a lungo era rimasto vivo l'antico culto: Circe e Medea, zie di Fedra, sono maghe pericolose; Chimera, la Sfinge, la Gorgone, le amazzoni, le donne Lemnie, sono creature selvagge, che un eroe sconfiggerà, ribadendo così la vittoria mondo patriarcale, portatore di ordine, su quello matriarcale, selvaggio e appassionato.

Nella tragedia di Euripide, tra le stratificazioni di diversi livelli culturali e storici, emerge il mondo primitivo di Creta, evocato attraverso miti e culti contemporanei. Il personaggio di Fedra ha il suo nucleo ed il suo mistero in una verità mitica ancestrale, nel sangue della madre, nella Grande Dea che emerge potente e a cui Fedra, infine, soccombe.

<sup>72</sup> M. Giuman, *Fedra*, cit., pp.103,104

<sup>73</sup> N. Fusini, *La luminosa*, cit., p. 75

### 2.3 Medea (Euripide, *Medea*)

Fra tutti i personaggi del mito a cui ha attinto la tragedia greca, Medea è probabilmente il più noto, paragonabile per fama, frequenza di riprese letterarie e vastità di contenuti critici, soltanto ad Edipo. Le centinaia di riletture, originatesi nei contesti spaziali e temporali più disparati, hanno evidenziato ogni volta un lato differente del complesso personaggio euripideo: Medea la maga, la straniera, l'eroina, la femminista, l'infanticida, la donna tradita, la *femme fatale*, la barbara, la semidea; eppure, nessuna di queste interpretazioni è mai riuscita a racchiudere l'essenza di Medea sotto un'unica definizione.

La storia di Medea è quella di una principessa della remota regione della Colchide, che si innamora perdutamente di un giovane eroe greco, Giasone, giunto nelle lontane terre d'Oriente per impossessarsi del mitico Vello d'Oro. Obnubilata da un sentimento d'amore totalizzante, Medea si macchia di ogni sorta di colpa, pur di seguire quell'uomo: tradisce il padre, la comunità, uccide il proprio fratello, ed infine, per seguire l'Argonauta, abbandona la sua patria ed il suo rango reale. Salpano insieme e giungono a Corinto. Qui ha inizio la tragedia: Giasone non ricambia più l'amore di Medea, la tradisce, ha una nuova sposa: la giovane figlia del re Creonte, Glauce. Medea, la barbara, viene ripudiata dal marito, mentre il re le ingiunge di abbandonare la città, insieme ad i figli avuti da Giasone. L'offesa, la disperazione, l'oltraggio subito dalla donna si trasformano in ira, odio, furia vendicatrice; Medea mette a punto la sua vendetta con grande lucidità. Fingendosi rassegnata, fa recapitare alla promessa sposa delle splendide vesti, che appena indossate prendono fuoco, uccidendo così lei ed il padre accorso in suo aiuto. Infine, prende la straziante decisione di uccidere i propri figli, infliggendo a Giasone la massima sofferenza.

L'infanticidio è il momento più eclatante della vicenda, quello che più ha identificato il dramma nei secoli, ed attorno a cui ruota il *phatos* della tragedia: fin dall'inizio, la nutrice suggerisce l'idea che Medea possa avere cattive intenzioni nei confronti dei figli. L'infanticidio è però un'invenzione di Euripide: non vi è traccia di esso nelle fonti liriche arcaiche relative a Medea.

Il dramma euripideo fu ricevuto molto negativamente dal pubblico contemporaneo: troppo innovativo, troppo critico nei confronti della società greca. Presentato nel 431 a.C. durante l'ottantasettesima olimpiade, non si classificò che terzo; suscitò il sarcasmo di Aristofane e le critiche di Aristotele, che giudicò il personaggio privo di coerenza psicologica.

Il carattere rivoluzionario del dramma sta nel fatto che Euripide abbia dato voce per la prima volta alle donne: tramite Medea, l'intellettuale racconta la realtà della condizione femminile della *polis* del V secolo.

È in particolare durante il famoso monologo alle donne corinzie che Medea descrive l'ingiustizia della cultura androcentrica in cui vive:

Fra tutte le creature dotate di anima e intelligenza, noi donne siamo le più sventurate. Intanto, dobbiamo comprarci con una robusta dote un marito, anzi prenderci un padrone del nostro corpo, che è malanno peggiore. Ma anche nella scelta c'è un grosso rischio: sarà buono o cattivo, il marito che ci prendiamo?

Tra l'altro la separazione è infamante per una donna e di ripudiare un marito neanche se ne parla. E poi, una donna che entra in un nuovo ambiente, dove esistono norme e abitudini diverse, deve essere un'indovina - certo non lo ha imparato a casa - per sapere con che compagno dovrà passare le sue notti. Mettiamo che i nostri sforzi vadano a buon fine, che lo sposo sopporti di buon grado il giogo del matrimonio: allora sì che l'esistenza è invidiabile. Ma in caso contrario, è meglio morire. Un uomo, quando è stanco di starsene in famiglia, esce, evade dalla noia [, si ritrova con amici e coetanei]; noi donne, invece, siamo costrette ad avere sotto gli occhi sempre un'unica persona. Si blatera che conduciamo una vita priva di rischi, tra le mura domestiche, mentre i maschi vanno a battersi in guerra. Che assurdità! Preferirei cento volte combattere che partorire una volta sola<sup>74</sup>.

In queste righe, il drammaturgo produce «la più dura protesta contro la condizione femminile che la cultura greca abbia espresso, o per lo meno tramandato<sup>75</sup>». Rincarare la dose col trattamento riservato a Giasone, a cui non fa sconti: nel dramma euripideo, è lui la causa dei mali di Medea, lui indifferente, lontano, non più l'eroe arcaico. Medea diventa simbolo delle donne, degli emarginati, ed in particolare degli emarginati in quanto stranieri: la donna 'orientale' è sola nella nuova terra, e viene ripudiata in favore di una donna di sangue greco. Qui Euripide vuole polemizzare con la concezione radicata, a quei tempi, della superiorità della razza greca: vi era la convinzione che i matrimoni misti imbarbarissero la razza, per questo l'editto di Pericle restringeva il diritto di cittadinanza solo ai figli di due genitori sposati ed entrambi ateniesi.

La tragedia svela la prospettiva di una società spaventata dal diverso, dal femminile, dalla maga, la barbara straniera, la creatura di passioni violente, che viene dal misterioso oriente: sono queste le caratteristiche di Medea che suscitano timore. Nonostante la condizione subalterna in cui la società aveva relegato le donne, il profilo di Medea proietta un'ombra ancestrale, il pericolo del femminile dionisiaco e misterioso, la paura dell'amazzone, delle donne che rifiutano l'istituzione sociale imperniata sul matrimonio, il fantasma del matriarcato:

<sup>74</sup> Eur. *Med.* 230-251, trad. di R. Cantarella in Euripide, *Medea; Ippolito*, a cura di Dario dal Corno, Milano: A. Mondadori, 1985

<sup>75</sup> G. Paduano, *Il nostro Euripide, l'umano*, Firenze: Sansoni, 1986, p.264 in P. Pedrazzini, *Medea fra tipo e arche-tipo. La ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Bologna: Carocci, 2007, p.66

Medea è inscritta in una doppia serie di figure fantasmatiche: fantasma dell'uomo greco che detiene tutti i poteri e immagine, tra terrore e fascinazione, delle donne che rifiutano l'implicito patto sociale (dove l'uomo è tutto e la donna è nulla), donne che si rivoltano, che minacciano e installano la ginecocrazia: Medea, Clitemnestra, le abitanti di Lemno o le Amazzoni: fantasma archetipico dei demoni femminili della notte, questi esseri funesti che uccidono, sterilizzano, castrano, torturano o vampirizzano; venute dalla lontana Babilonia e ancora presenti nel folclore, nei film fantastici, Lilith, Sfinge, Sirene, Gorgoni, Erinni.<sup>76</sup>

È evidente che nel personaggio di Medea, vi erano, sottintese nel testo, tracce di un passato più antico, attinte al materiale simbolico dietro al *mythos*, che erano ancora perfettamente intelligibili al pubblico del V secolo.

Si considerino in primis le origini di Medea: sebbene sia la forma euripidea ad aver definitivamente fissato il personaggio nell'immaginario collettivo, Medea è un personaggio ben più antico, conosciuto fin dai poemi omerici.

Medea è una donna di stirpe divina e solare: secondo Esiodo, è la nipote di Helios, figlia di Eeta e dell'Oceanina Idya, e legata a divinità primordiali: i titani Iperione, padre di Helios, e Oceano, padre di Idya<sup>77</sup>. Viene dall'estremo oriente, da una terra chiamata Aia, sulle rive dell'Oceano, dove è la casa di Helios; localizzazione che trova piena rispondenza nella posizione dell'isola della zia, Circe, Aiaiè<sup>78</sup> (isola «dove sono la casa ed i cori della mattutina Aurora ed il sorgere di Elio», *Odissea* 12, 3-4). La stessa terra è chiamata Colchide, e per i greci è una terra barbarica, i cui abitanti sono di origini egiziane secondo Pindaro<sup>79</sup>, e quindi possiedono il mistero e l'antichità dell'oriente. Medea conserva nel suo sangue lo splendore del Sole, ma anche la *metis*, la saggezza, l'arguzia, l'intuito che le viene dalla madre Idya, un'Oceanina che rappresenta qualità intellettuali; il suo nome significa letteralmente 'colei che sa'. E la *metis* di Medea, la cui radice, *médonai*, 'penso', si trova anche nell'etimologia del nome, viene esaltata in tutti i testi antichi: è grazie alla sua astuzia e abilità che Giasone e gli Argonauti riescono ad impossessarsi del vello d'oro. La *metis* di Medea si manifesta soprattutto nella conoscenza delle erbe e dei *pharmakon*, veleni tossici e rimedi, filtri ed antidoti: come la zia Circe, è un'abile maga. Proprio questo aspetto connota negativamente la donna ad occhi greci, avvicinandola ad immagini inquietanti dell'antico Femminile.

<sup>76</sup> A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris: Les Belles Lettres, 1994, pp.295-6, in P. Pedrazzini, *ibid.*, p.52

<sup>77</sup> Hes., *Theog.*, 956 ss.

<sup>78</sup> cfr. P. Giannini, *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo arcaica*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B.Gentili, F.Perusino, Venezia: Marsilio, 2000, p.14

<sup>79</sup> *Pitica* 4, 212

Durante le imprese del ciclo degli argonauti, Medea dimostra tutta la propria abilità compiendo prodigi e rituali magici, ed azioni di una violenza sanguinosa che si spiegano solo considerandoli nell'ottica degli antichi riti ctoni.

Lampante esempio è l'episodio in cui, durante la fuga dall'isola, dopo il tradimento del padre e il furto del vello, Medea è costretta ad uccidere il fratello, Apsirto. L'episodio è narrato sia da Ferecide che da Sofocle. La dinamica è quella dello *sparagmos*, lo smembramento rituale di un giovane (generalmente, il pardo della dea): Medea lacera il corpo del fratello, strappandone la carne e lanciandone i brandelli in mare, mentre fugge.

In altri momenti durante la fuga verso Iolco, Medea ha la capacità di turbare gli uomini della spedizione con la sua natura misteriosa: nel deserto libico dimostra le sue capacità profetiche, e per la forza, veemenza nel parlare viene appellata *zemenés*, come Chirone, come il Sole ed il Vento<sup>80</sup>, elementi soprannaturali e divini.

Le più famose imprese d' arte magica compiute da Medea però, sono legate ai ripetuti casi in cui la donna ringiovanisce gli uomini, facendoli a pezzi e 'cuocendoli' all'interno del suo calderone. Accade a Iolco con Esone, padre di Giasone: «cuocendo molti *phàrmaka* in caldaie d'oro<sup>81</sup>» Medea ringiovanisce l'uomo; poi ripete il prodigio con un ariete, alla reggia di Pelia, con lo scopo di ingannare ed assassinare il re; e, secondo alcuni testi più antichi<sup>82</sup>, 'cuoce' anche Giasone, nella Colchide. Sono queste immagini quelle che più ci aiutano a ricollocare Medea all'interno di rituali più antichi, identificandola come colei che compie un'azione sacra per il rinnovarsi della vita.

Nelle storie di Medea e Giasone Karoly Kerényi individua infatti il mitolgema dell'eroe solare Giasone, che 'rinascere' ogni giorno dopo la notte, ossia l'assenza, il 'sonno' di Helios. Medea è la nipote di Helios, colei che conosce l'azione rituale per 'assassinare' e rigenerare il Sole, sia esso rappresentato da Apsirto, dall'ariete (animale solare) o da Giasone. Esercita la sua magia attraverso un calderone, il 'caldaio'.

È possibile parlare di un vero e proprio Mistero del Caldaio, arcaico oggetto di culto<sup>83</sup>, la cui presenza nei rituali solari si esplica attraverso il rapporto del Sole con Oceano. Durante il giorno, Helios percorre la volta celeste su un cocchio trainato da cavalli bianchi, per poi affondare nelle profondità della terra, scomparendo in un mondo infero, ctonio. I cavalli, animali sacri a Poseidone, il signore degli abissi, richiamano la sfera ctonia: sul monte Taigeto veniva sacrificato un cavallo a Helios, e, sempre in suo onore, a Rodi, veniva fatto

<sup>80</sup> Pind., *Pitica* 4, 57

<sup>81</sup> *Nostoi*, poema epico del VII sec, cfr. P. Giannini, *Medea nell'epica e nella poesia lirica*, cit., p.19

<sup>82</sup> Ferecide, Simonide, cfr. P. Giannini, *ibid.*, p.18. Secondo questi autori, l'episodio avviene per salvare Giasone, ferito durante il combattimento col drago che proteggeva il vello.

<sup>83</sup> K. Kerényi, *Figlie del Sole*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991, p.36-37

affondare in mare un tiro di quattro cavalli<sup>84</sup>. I cavalli hanno significato ctonio, così come gli altri animali che trainano il cocchio del Sole: draghi, come quelli che tirano il cocchio donato alla nipote Medea, o serpenti. Questo dato evidenzia già un legame tra il mondo solare e quello sotterraneo e notturno.

A fine giornata, il Sole si inabissa, «fuggendo l'oscurità della notte coi suoi sacri cavalli», come scrive Eschilo<sup>85</sup>; Helios fugge la tenebra e scompare nella sua profondità. Ma quando scompare, il luminoso testimone non si sposta più su un cocchio, bensì naviga verso l'isola di Oceano: Teogonide e Callimaco narrano di come Helios sorga da «Oceano dalle profonde correnti». La mitologica imbarcazione su cui naviga Helios è citata già dai papiri magici egizi, ed è identificata dai poeti non come un vero e proprio battello, ma come una 'scafa', una specie di coppa che contiene la luce del sole, come suppone Eraclito. In tal modo vengono raffigurati anche eroi solari come 'Eracle nella tazza del sole' (fig.1c), che viaggia fino all'isola di oceano, dove sono custoditi i buoi del Sole. Helios viandante in barca è un tema che si ritrova nella poesia arcaica, come in un'elegia di Mimnermo:

Poiché sulle onde lo porta l'amabile letto,  
 Concavo, delle mani di Efesto contesto,  
 D'oro prezioso, alato. Sulla sommità delle acque  
 Lo porta in fretta, dormente, dalla regione delle Esperidi  
 Alla terra degli Etiopi, dove il veloce cocchio ed i cavalli  
 Aspettano, finchè giunga Eos, figlia del mattino.  
 Allora sale sul suo carro il figliol d'Iperione<sup>86</sup>.

Il Sole viaggia dunque in un' 'aurea tazza', in cui possiamo ravvisare le forme del caldaio. Come il piccolo stagno rituale di Delo, isola del culto del fanciullo solare Apollo, il caldaio contiene un piccolo specchio d'acqua, che racchiude, come l'Oceano, il fuggire, l'inabissarsi ed il risorgere di Helios. Ecco il Mistero del caldaio: esso nasconde il Sole nella tenebra del sonno, che rende possibile il risvegliarsi per 'rinnovarsi ogni giorno'. È il regno della Sacra Notte, e Medea lo amministra. La nipote del sole conosce l'azione sacra necessaria alla rinascita: veste i panni di un'antica madre ctonia. Così smembra i corpi del Sole di Apsirto, dell'Ariete e di Esone, e li getta nel caldaio, ove si compie il mistero del trapasso e della rinascita di un nuovo, ringiovanito Sole.

---

<sup>84</sup> K.Kerényi, *ibid.*, p.29

<sup>85</sup> K.Kerényi, *ibid.*, p.34

<sup>86</sup> K.Kerényi, *ibid.*, p.34

Medea rappresenta la parte notturna del viaggio del sole; possiede in effetti sia caratteri solari (la genealogia) che lunari. Ciò non costituisce un controsenso, dal momento che il Sole stesso è in qualche modo legato al femminile: «Raggio di sole, tu multiveggente madre degli occhi!» invoca Pindaro. ‘Raggio’ è un nome femminile in greco, così come nel tedesco *die sonne*. Le figlie del Sole, le Heliadi, che agganciano i cavalli al suo cocchio, sono figlie di Helios e Neaira, ‘la Luna Nuova’. La Luna è in qualche modo presente nelle misteriose figlie, e Medea è certamente «la più tenebrosa delle Heliadi<sup>87</sup>». In Medea sembrano quindi coesistere queste due eredità mitiche: quella solare e quella lunare; lo stesso Giasone, sul finale della tragedia, la interroga: «Ancora guardi la terra e il sole, avendo osato l’azione più empia?<sup>88</sup>»

Tuttavia, nonostante la dicotomia della sfera mitica di appartenenza, un elemento sembra rimanere costante: la oscurità, la ‘tenebra’ che avvolge la figura di Medea, come a presagire un destino funesto, che si identifica con la natura assassina della principessa barbara. Medea possiede infatti l’animo del femminile dionisiaco, la passionalità estrema e convulsa, la profezia e la sapienza di Metis, il gusto omicida di una Erinni.

In Apollonio Rodio, è la luna stessa a riconoscersi in Medea, mentre nella notte cerca il suo sposo; e di certo la principessa della Colchide non nasconde la sua venerazione per Ecate, volto della luna, custode della magia, durante il giuramento che le dedica:

Per la Signora che onoro su tutte,  
Ecate, e che scelsi al mio aiuto, e che abita  
Nei penentrali del mio focolare<sup>89</sup>

In Ecate, l’aspetto oscuro di Medea emerge più forte, tanto più che durante il giuramento alla dea, il personaggio euripideo prende la decisione di assassinare i propri figli.

L’infanticidio, abbiamo detto, è un’invenzione del drammaturgo. E’ Euripide che stabilisce come centrale la parte assassina, fratricida e infanticida di Medea, ponendosi in contrasto con la tradizione, che spesso vedeva in Medea una figura di culto sia privato (presso Atene, a fianco di Egeo), che pubblico (sulla rocca di Corinto, nel culto del Dio Sole). Bisogna infatti ricordare che Medea e Giasone, novelli sposi in fuga da Iolco, vengono accolti nella città di Corinto in ragione dell’antica appartenenza della città ad Helios. Giasone regna solo in quanto sposo di Medea; la donna è in Corinto regina e dea, come testimonia una

---

<sup>87</sup> K.Kerényi, *ibid.*, p.80

<sup>88</sup> Eur, *Med.*, 1327-1328

<sup>89</sup> Eur., *Med.*, 395-397

perduta opera scultorea descritta da Pausania<sup>90</sup>, chiamata ‘Arca di Medea’: raffigura Medea in trono, con ai lati Giasone ed Afrodite.

Euripide accenna a questa tradizione nel prologo, raccontando come Medea una volta «piacque» agli abitanti di Corinto<sup>91</sup>. La positività del personaggio tradizionale di Medea è attestata anche da Pindaro, che ricorda Medea come colei che salvò la città da una carestia, sacrificando a Demetra e alle ninfe Lemnie<sup>92</sup>.

Nella lirica arcaica inoltre, l’assassinio dei figli di Medea è attribuito non alla madre, bensì dai cittadini di Corinto: dopo l’omicidio di Creonte, Medea fugge, lasciando i figli nel tempio di Hera Akraia, credendo che Giasone li avrebbe protetti; i bambini vengono invece uccisi dai corinzi, come vendetta per l’omicidio del re.<sup>93</sup>

Proprio attorno all’episodio dell’abbandono dei figli al tempio aleggia l’ultima reminiscenza degli antichi culti agrari: secondo Eumelo di Corinto<sup>94</sup>, poeta dell’VIII secolo, Medea non uccide i suoi figli, bensì li ‘nasconde’ (*katakryptein*) nel tempio, pensando che sarebbero diventati immortali.

Il termine utilizzato, *katakryptein*, indica ‘nascondere’, ma anche ‘sotterrare’. L’inumazione dei bambini nel recinto sacro di Hera, nel tentativo di renderli immortali, ha un significato rituale: come i germogli delle piante si seppelliscono sottoterra, per poi nascere. Il mondo sotterraneo non ha, nell’universo della Grande Madre, un valore puramente negativo: le profondità della terra fremono di vita che attende di rinascere, ed è questo che viene celebrato attraverso i Misteri.

Alla luce di questa interpretazione, si giustifica l’istituzione delle celebrazioni in onore dei figli di Medea, a cui Euripide fa riferimento utilizzando il prefisso *-tele*<sup>95</sup>, tipico dei veri e propri Misteri. Durante le celebrazioni, ogni anno nel tempio venivano ‘nascosti’, come morti, sette fanciulli e sette fanciulle, esattamente come nel rituale cretese del Minotauro; il numero sette è un numero lunare (sette giorni sono un quarto di luna), e la somiglianza dei culti avvicina i profili delle donne della stirpe solare: Medea, Pasifae, Arianna. Donne solari, in cui però è forte la natura lunare e ctonia.

Una donna lunare, appartenente al mondo matriarcale, non avrebbe probabilmente mai ucciso i suoi figli, e la tradizione lo attesta; per questo, Christa Wolf, nella sua *Medea*, allevia la donna del peso della colpa.

<sup>90</sup> Paus., 5,8,3

<sup>91</sup> Eur., *Med.*, 11

<sup>92</sup> Pind., *Olimpica* 13

<sup>93</sup> Questa versione è sostenuta da Creofilo (non è chiaro se si tratti di Creofilo di Samo o di Efeso) e Pausania (Paus. 2,3,6), cfr. P. Giannini, *Medea nell’epica*, cit., p.22

<sup>94</sup> P. Giannini, *Medea nell’epica*, cit., p.21

<sup>95</sup> Eur., *Med.*, 1382



Euripide invece crea la madre infanticida, giustificando questo atto incomprensibile all'ordine della *polis* andando oltre le connotazioni mitiche ed entrando nella psicologia del personaggio: ciò che rende possibile l'atto omicida è quindi il dolore di Medea; Euripide mette in scena l'irrazionalità delle passioni umane.

Da un lato l'omicidio dei figli segna il definitivo isolamento di Medea dal mondo greco, ma per Euripide indica anche l'inizio del ricongiungimento della principessa della Colchide alla sua natura di maga e di barbara, che aveva abbandonato nel momento stesso in cui era fuggita con Giasone, via dalle terre paterne, dimenticando se stessa. Dal momento dell'assassinio, Medea è di nuovo padrona di sé e conscia del suo passato; il tono è solenne ed imperturbabile, mentre parla a Giasone da sopra il carro del Sole, su cui vola via.

Il personaggio di Medea, donna, straniera in terra greca, semidea, depositaria di poteri, la rende una vittima perfetta per la società greca. La designazione a capro espiatorio sembra individuabile nel radicale cambiamento subito dalla sua figura nel passaggio dal rito al mito, dal culto della Grande Madre agli dèi olimpici. Questa trasformazione religiosa e culturale lasciò in eredità alla nuova *polis* resti di nomi ed immagini, riattualizzate in figure oramai snaturate; il caso di Medea (da divina donna magica a madre infanticida) è esemplare di come le antiche dee matriarcali vengano 'sconfitte' dagli eroi solari:

L'affermarsi del diritto di paternità è presentato come opera di eroi solari ed uranici, mentre la difesa del diritto della madre è il primo dovere imposto dalle divinità ctonie materne, di cui Medea è un prototipo. (...) In tutte le storie dell'impresa degli Argonauti, alla comparsa di Giasone si abbina il declino dell'amazzone: dopo l'arrivo di Giasone, Ipsipile (come Didone) vuole conferire a lui e al figlio da lui avuto lo scettro del potere rimasto fino a quel momento in mano all'Amazzone<sup>96</sup>.

Così, nell'opera di Euripide, i *pharmakon*, il caldaio, il *katakryptein*, lo *sparagmos*, sono trasfigurati dalla nuova identità attribuita all'eroina tragica dalla società greca.

La trasformazione di Medea da maga orientale al personaggio infanticida euripideo è attestata anche dall'iconografia che la ritrae.

Il soggetto di Medea non è tra i più popolari; non fa parte del repertorio della scultura monumentale e celebrativa, che è un genere 'pubblico', mentre la sua diffusione è soprattutto legata alla pittura vascolare. In compenso ha una storia iconografica molto lunga, che va dal VII sec. a.C. al III d.C. La sua iconografia presenta una linea di

---

<sup>96</sup> J. Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca della ginecrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, vol. II, Torino: Einaudi, 1998, pp. 579-80

demarcazione chiara attorno al 430 a.C, a ridosso degli anni in cui Euripide metteva in scena la sua *Medea* (431a.C.): dopo questa data, è raffigurata quasi sempre nel suo aspetto di madre infanticida, ormai reso celebre dal teatro.

Prima della rappresentazione teatrale, l'iconografia di Medea è quella della nipote di Helios, una semidea, oppure, soprattutto dal VI secolo, la ceramografia ci mostra Medea come una maga in vesti barbariche, intenta in operazioni magiche nei pressi del calderone.

La rappresentazione più antica di Medea risale al VII secolo: un'anfora ceretana attribuita al Pittore di Amsterdam raffigura una donna, avvolta in un lungo mantello, intenta ad affrontare un enorme serpente a tre teste (fig.2c).

Potrebbe trattarsi del momento in cui Medea ammansisce il drago che protegge il Vello d'oro, il che evidenzerebbe una precoce assimilazione dell'episodio mitico in Etruria<sup>97</sup>. Da notare la vicinanza della nipote di Helios ad un simbolo ctonio caro alla Grande Dea: il serpente. Ritroviamo Medea, la maga, in un'olpe in bucchero risalente al 630 a.C., rinvenuta in una tomba principesca di Cerveteri (fig.3c).

La raffigurazione sul piccolo vaso è disposta in più livelli: quello inferiore, corrispondente alla massima circonferenza del vaso, mostra una donna con un pesate *himation* riccamente decorato che tiene in mano un bastone con un anello sulla sommità. L'incisione METAIA permette di identificare con certezza Medea, nella sua solennità regale e magica, conferitale dal bastone-scettro, e dal manto, alle prese con un incantesimo. Infatti, al di là di quello che pare un altare graffito, vi è un giovane uomo che emerge da un pentolone. Il vaso mostra quindi uno dei casi di ringiovanimento per cui la donna era celebre.

In Attica, le rappresentazioni di Medea arrivano in epoca più tarda: le prime risalgono alla fine del VI secolo, come attestano quattro *lekythoi* a figure nere; su uno di questi, si staglia il profilo di Medea, in mezzo a serpenti dalle fauci spalancate. (fig. 4c)

L'iconografia attica si stabilizza subito nella forma del ciclo argonautico: Medea viene dipinta mentre compie il prodigio del ringiovanimento dell'ariete, nella reggia di re Pelia; talvolta appaiono le figlie del re, o lo stesso Pelia.

Il vaso più antico della serie è un'anfora a figure nere da Vulci. Al centro della scena troneggia il lebete bronzeo da cui fuoriesce la testa dell'ariete: Medea, che indossa un *polos* orientale, sta compiendo, sul fuoco acceso, il rito di ringiovanimento dell'animale. Ai lati del calderone, Pelia, seduto accanto alla maga, e le due figlie, dal lato opposto (fig. 5c).

<sup>97</sup> S. Galasso, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.* in *Scene dal mito. Iconografia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini: Guardaldi, 2015, p.277

Lo schema compositivo persiste per tutto il V secolo, come dimostra anche un'*hydria* a figure nere (fig. 6c) attribuita al Gruppo di Leagros, contemporanea alla precedente.

Dal V secolo in poi, Medea si umanizza, pur conservando la caratterizzazione magica, di cui si accentuano gli aspetti più inquietanti ed i gesti violenti, come l'omicidio del fratello Apsirto. Ciononostante, l'iconografia è sempre quella di maga barbarica, identificabile dalla veste orientali che porta, dai lebeti/pentoloni fumanti, scatole di erbe, e il ringiovanimento dell'ariete.

A partire dell'inizio del IV secolo, si diffonde nell'Italia meridionale l'iconografia di Medea sul carro del Sole; la prima testimonianza di questa nuova tipologia rappresentativa è costituita da un'*hydria* lucana attribuita al Pittore di Policoro (fig.7c). Simile alla prima, un cratere a calice lucano a figure rosse (fig.8c), datato come la precedente *hydria* 400 a.C., mostra la stessa scena: Medea, trionfante in vesti orientali, fugge sul carro del Sole, trainato da draghi. Vi è una discrepanza col dramma euripideo, ossia i cadaveri dei figli lasciati a terra, e non sul carro come suggerisce -in modo comunque non chiaro- Euripide (*Med.* 1316-1414), inoltre, nel secondo cratere, sono raffigurate due Erinni alate, ai lati della composizione.

Accanto al successo dell'immagine di Medea sul carro, si diffonde nel IV secolo l'iconografia della Medea infanticida: il dramma euripideo aveva certamente colpito l'immaginario popolare, e sconvolto le sensibilità con il suo finale 'inaccettabile': il gesto snaturato della madre omicida. L'atto dell'infanticidio viene rappresentato su due anfore campane, una proveniente da Cuma, l'altra da Nola (fig. 9c, 10c), datate entrambe attorno al 330 a.C.

La parabola iconografica di Medea segue quindi quella del personaggio mitico: dalla Medea dell'età alto-arcaica, semidea positiva, maga orientale dotata di poteri rigeneranti, alla compagna di Giasone, scaltra aiutante fondamentale per la riuscita delle imprese dell'eroe, fino alla Medea euripidea, barbara donna offesa, infanticida, inaccettabile per la società greca.

Anche nella rappresentazione iconografica è comunque presente quell'elemento matriarcale caratterizzato dai barbari costumi orientali, dai serpenti, dal caldaio, dalla scatola dei *pharmakon*, dalla presenza 'in scena' di divinità quali Erinni, Selene o Ecate, come si può vedere su un'anfora apula del IV secolo, dipinta dal pittore di Dario (fig.11c). L'Erinni armata di spada e Selene, volto di Ecate, si trovano alla destra di Medea, in piedi sul carro.

Vi è inoltre una peculiare iconografia, che si discosta completamente da quelle precedenti, che lo stesso Pittore di Dario dipinse su un cratere a volute apulo, che raffigura Medea al tempio di Eleusi, come recita l'iscrizione sul fregio. (fig.12c). La scena, di difficile interpretazione, vede Medea insieme ad un uomo anziano (forse il pedagogo), mentre a destra sono raffigurate Demetra e Persefone con la fiaccola, titolari dei misteri eleusini; più in basso Iris ed Eracle, e a sinistra, Atena incoronata da Nike ed un giovane con corona da alloro, che tiene in mano una fiaccola.

Si tratta certamente di un episodio che esula dal mito, ma è interessante la giustapposizione di Medea e Demetra, nel luogo del suo culto: forse un richiamo ai misteri istituiti in onore dei figli di Medea, rappresentati al centro della scena, sotto il tempio.

### 3. LA GRANDE MADRE E IL MELODRAMMA

L'archetipo della Grande Madre permea i personaggi della tradizione tragica greca; è possibile riconoscere nelle figure delle eroine tragiche, nel loro sangue, nelle loro vicende, nei loro simboli, l'immagine della dea. Tale immagine archetipica era, dal punto di vista cronologico, religioso e sociale, ancora piuttosto vicina alla civiltà greca, e per questo più facilmente riconoscibile tra i personaggi teatrali femminili.

Tuttavia, un'immagine appartenente all'inconscio collettivo, che oltrepassa i limiti temporali, si può identificare anche in contesti storici diversi, in cui la rappresentazione del femminile è affidata a personaggi molto distanti dal tipo di donna incarnata dalla Grande Madre.

Il melodramma ottocentesco è probabilmente la forma teatrale che più di tutte inscena una donna psicologicamente antitetica alla grande madre: il soprano, la primadonna protagonista dell'opera, è generalmente (ci sono, per l'appunto, eccezioni) una fanciulla pura, innocente, ed infelice. È una giovane donna in balia degli eventi: nulla di più diverso dalla Madre, donna-dea circondata da un potere quasi magico, libera, passionale tanto da essere violenta.

Eppure, alcune eroine 'si salvano' dallo stereotipo/personaggio della fragile fanciulla, e cominciano a portare in scena l'immagine di una donna diversa, di un archetipo che pian piano diventerà più popolare, sbocciando nel Novecento in personaggi ben più 'potenti', complessi e diversificati. Al mutamento dei personaggi, si accompagna naturalmente una trasformazione non solo formale, ma anche sociale e artistica: ciò che cambia è soprattutto la concezione del dramma musicale stesso.

#### 3.1 L'archetipo e la musica

La prima cosa su cui ci si interroga, cercando di identificare degli archetipi nel mondo della drammaturgia musicale, è come possa la musica catturare e 'raffigurare' un'immagine universale.

La musica si configura come una forma d'arte, ma anche di comunicazione: permette la trasmissione e la ricezione di un messaggio, che qualcuno produce, e che qualcun altro interpreta in base ad un sistema di regole comuni. Chi genera il 'messaggio', o l'immagine archetipica, nel nostro caso, è il compositore, mentre la 'forma' viene data da un 'testo' (la partitura), che è infine interpretato, consciamente od inconsciamente, dal pubblico.

Il momento della ‘creazione’ è il primo contatto con l’archetipo; anzi, prima che di ‘creazione’, dovremmo parlare di ‘visione’. La visione che genera l’immagine archetipica nasce dal vissuto dell’artista, dai suoi complessi, dalla sua psicologia; ma l’immagine non è una immediata conseguenza della proiezione psichica dell’esterno, bensì, annota Jung, una visione improvvisa, proveniente da un ‘luogo’ altro:

...una concezione proveniente dal linguaggio poetico, cioè l’immagine fantastica, che si riferisce solo indirettamente alla percezione dell’oggetto esterno. Questa immagine si basa piuttosto sull’attività fantastica inconscia e, come prodotto di questa, appare più o meno all’improvviso alla coscienza, press’a poco a guisa di una visione o di un’allucinazione, senza peraltro possedere il carattere patologico di queste<sup>98</sup>.

A questo punto, accolta la visione, l’artista pensa, e genera l’idea: l’immagine primordiale pervenuta ad una formazione concettuale.

Lo psicanalista svizzero si avvale anche del pensiero di Schopenhauer, per descrivere l’‘idea’, che in questo caso corrisponde con l’immagine, e rimarcare la non-accessibilità dell’archetipo attraverso il solo intelletto: all’immagine si può accedere «tramite la via che produce un concetto, ma per questo ci vuole un soggetto che trascenda l’intelletto formulante: per Schopenhauer, “quella disposizione d’animo che confina con il genio<sup>99</sup>”»

Il genio non è tale perché ha studiato tanto: il genio prima vede, poi pensa. Colui che accoglie la visione, potrà poi elaborarne un’idea, e attraverso la tecnica, cercare di dare una forma a ciò che ha visto. Quindi, studia se stesso, si interpreta.

«La Vergine Ispirazione usa la tecnica come il telaio l’abito per il gran ballo delle debuttanti. Il genio prima sa, poi dà corpo al suo sapere. A quel punto, il linguaggio (la tradizione) diventa, per lui, solo una grammatica<sup>100</sup>.»

Tutti i sospiri, i ‘lamenti’, le tonalità della musica sono la forma data dal compositore alle ‘voci di dentro’: ogni composizione musicale è un racconto di figure elaborate a partire dai fantasmi della mente. Il discrimine che permette di elaborare queste figure mentali, è la memoria.

La musica infatti organizza le esperienze interiori lungo l’asse della memoria: ogni artista forma, nella memoria, un repertorio di forme musicali, ognuna di esse dotata di uno specifico significato; quando un evento esterno produce in lui un’emozione, essa prende l’aspetto di questa o quella figura. Queste figure, sono la ‘grammatica’ del linguaggio

<sup>98</sup> C.G.Jung, dalla definizione di ‘Immagine’ in *Dizionario di psicologia analitica*, Torino: Boringhieri, 1921, p.69

<sup>99</sup> C.G.Jung, *ibid.*

<sup>100</sup> A. Zignani, *Il suono rivelato*, Varese: Zecchini Editore, 2010, p.4

musicale, che la tecnica permette di inanellare in un susseguirsi di suoni, costituendo una vera e propria ‘sintassi dei sentimenti’<sup>101</sup>.

I ‘Cataloghi degli Affetti’ redatti dai melodrammatici non sono altro che questo: forme prestabilite in cui intonare l’emozione, in cui ad ogni tonalità corrisponde un sentimento e ad ogni figura ritmica, un sussulto interiore: una drammaturgia dell’anima.

«Da Monteverdi in poi, la musica diventa soggettiva. Drammaturgia di un’anima. La linea del basso si affranca dalle altre, per scandire il tempo dell’esistere. Comincia la lotta tra le voci “di dentro” e le voci “di fuori”<sup>102</sup>»

La musica (l’arte, in realtà) dà voce all’invisibile: la Camerata dei Bardi, mentre cerca nella Firenze rinascimentale di rimettere in scena la Tragedia antica, riscopre Orfeo ed Euridice: e nello scegliere questo mito, mette in scena null’altro che la ricerca dell’Anima, nel mondo (sotterraneo) in cui l’umano incontra l’eterno. Euridice è l’Anima, inseguita nelle profondità dell’inconscio. Non è forse questo un archetipo? La musica incarna l’anima, e questo è il suo mito: pensiamo a come nasce, mitologicamente, la musica; a Pan e al suo flauto. Il dio Pan, invaghito della ninfa Siringa, la inseguì fino al fiume Ladone. Qui, Siringa, per sfuggirgli, prega le Naiadi di aiutarla; le ninfe fluviali trasformano la fanciulla in fascio di canne, che dolcemente risuonano nel vento. Pan allora prese le canne e ne fece un flauto, da cui usciva una melodia. Che cos’è la musica che esce dal flauto, se non l’Anima di Siringa?

La musica penetra nel mondo dell’invisibile, attinge alla sostanza dell’archetipo, celebra l’unione di istante e infinito: l’artista, come un alchimista, estrae una forma dal tempo; incarna un mito.

É attraverso il testo che avviene la trasposizione ‘concreta’ dell’idea. Ma il solo testo non costituisce nient’altro che un funzionamento formale: non è il significato dell’opera d’arte. Conoscere nel minimo particolare un testo non ci restituirà il valore di una composizione musicale; non è l’erudizione che può trasformare il testo in un valore universale, ma la percezione di esso. Il pubblico è l’ultimo elemento del processo comunicativo musicale: se attraverso la musica il pubblico si riconosce nelle emozioni dell’autore, è allora che la struttura del testo rende l’emozione dell’autore un simbolo universale, un’opera d’arte.

L’idea che la musica, più della parola, possa raccontare le umane passioni, si sviluppa lentamente all’interno di un lungo dibattito tra ‘primato’ della musica o della parola; è nell’Ottocento però che la musica prende il sopravvento.

<sup>101</sup> A. Zignani, *Il suono rivelato*, cit., p.14

<sup>102</sup> A. Zignani, *Il suono rivelato*, cit., p.4

### 3.2 L'Ottocento: dal melodramma al mondo dell'Anima

Sin dal Sedicesimo secolo il melodramma, il 'recitar cantando', unisce parola e musica, cercando di resuscitare l'antica tragedia greca nello spirito del neoplatonismo. A dire il vero, poco sapevano i frequentatori degli Orti Oricellari -e poco sappiamo noi- di come venisse usata la musica nella tragedia: ciò che sappiamo è che gli attori, su alti coturni e nascosti da maschere, 'intonavano' le parole. Usavano, insomma, la parola come se fosse musica. La parola denota, vuole dire qualcosa; ma se cantata, la parola, anche, connota. L'intonazione, l'articolazione, le pause, aprono un mondo di allusioni: la musica libera la parola dall'obbligo di denotare. Libera la 'voce interiore':

Marsilio Ficino, padre spirituale ai Camerati dei Bardi, e filosofo neoplatonico, cantava inni al sole, salmodiando sul liuto. Sapeva che la "lirica" ha questo nome in quanto ogni testo poetico veniva intonato sulla lira. C'è un dio nascosto, in noi, la cui voce risuona *in interiore homine*. Ha i sussulti e le intemperanze di Psiche. Viene prima della parola, e la modella secondo le sue risonanze. È un dio pagano. In origine, non lo era: Agostino dice che nell'uomo interiore "habitat veritas", e San Paolo parla di un "Deus absconditus"; poi, è successo qualcosa, ed ora non ci sono che le arti, a tenere viva questa sapienza segreta<sup>103</sup>.

La musica aggiunge un controtesto alla parola; ogni volta che nella storia si tenta di restituire quel controtesto, si apre al mondo interiore, a Psiche.

Questo avviene anche nell'Ottocento, l'epoca in cui trionfa il teatro musicale. L'Ottocento è un secolo che si presta alla teatralizzazione: la rivoluzione francese, l'epopea napoleonica, l'emergere dell'individualità rispetto alla società, contribuirono ad una crisi dell'ordine consolidato che sbocciò in tensioni tra sentimento nostalgico e aspirazioni innovative ed individualiste. Una tensione che genera inquietudine, ansia, introspezione, e che culminerà a fine secolo con gli studi psicanalitici di Sigmund Freud.

Il teatro lirico semplifica i conflitti, esasperando i ruoli dei personaggi: il dramma deve trionfare su parola e musica. Sono di quest'avviso due tra i più grandi compositori del secolo e della storia: Giuseppe Verdi e Richard Wagner. Completamente diversi l'uno dall'altro, entrambi contribuiscono all'innovazione del melodramma: chi in modo radicale, altisonante, e teorico, ossia Wagner, chi gradualmente, mutevolmente, senza dilungarsi nella redazione di teorie: Verdi. Mentre il compositore teutonico associa alla sua musica numerose trattazioni teoriche, da subito supportato da intellettuali e filosofi, l'italiano non è interessato alla critica, né ai giudizi intellettuali: convinto dell'universalità della musica, trova trascurabile lo scrupolo di spiegare al pubblico la genesi delle sue opere, o delle sue

<sup>103</sup> A. Zignani, *Il suono rivelato*, cit., p.42



scelte tecniche: ciò che conta per lui sono ‘gli effetti’, le emozioni che il dramma susciterà nel pubblico.

È la concezione che Gilles de Van chiama ‘fatalismo dell’impressione’<sup>104</sup>.

Che il pubblico non s’occupi dei mezzi di cui l’artista si serve!...Non abbia pregiudizi di scuola...Se è bello, applauda. Se è brutto, fischi!...Ecco tutto.

La musica è universale. Gli imbecilli ed i pedanti hanno voluto trovare ed inventare delle scuole, dei sistemi!!! Io vorrei che il pubblico giudicasse altamente, non colle miserabili viste dei giornalisti, Maestri e suonatori di pianoforte, ma dalle sue impressioni!...Capite? Impressioni, impressioni e nient’altro.<sup>105</sup>

Tra le prime opere verdiane, quelle degli anni ‘40, e le ultime, quelle di fine secolo, ci passa un abisso: un secolo, ma soprattutto una diversa comprensione della realtà umana. Mentre le composizioni degli anni ‘40 riflettono il primo romanticismo, entusiastico, battagliero, ed il fomento delle guerre d’indipendenza italiane, le opere di fine secolo come *Falstaff* e *Otello* sono espressione dell’ultimo romanticismo, di un fascino più perturbante, con personaggi più complessi ed ambigui rispetto alla trasparenza caratteriale del melodramma; la grandiosità ha lasciato posto ad una più fragile percezione del reale<sup>106</sup>.

Per questo la produzione verdiana venne a lungo erroneamente divisa tra opere ‘popolari, primitive’, e quelle ‘accettate dalle *elites*’, ma più anemiche, senza il fuoco dei primi anni. Tale suddivisione è del tutto fuorviante e riduttiva dell’opera del compositore, estremamente variegata e camaleontica: Verdi, come pochi altri, è riuscito a trasformarsi insieme al Paese, incarnando man mano le istanze culturali ed il sentire psicologico del suo tempo: per questo la sua parabola è esemplare dell’evolvere della musica attraverso il romanticismo. Considerando dunque la forma più impetuosa, chiara, delle prime opere, ed il fascino perturbante delle ultime, più oscure, con quei personaggi ambigui e contraddittori, possiamo parlare di una trasformazione del teatro musicale da ‘Melodramma’ a ‘Dramma Musicale’<sup>107</sup>.

Cambia il modo di intendere il dramma: le forme musicali diventano espressioni delle vicende umane, la musica si addentra nella psiche dei personaggi.

La scintilla che innesca la trasformazione è la traduzione delle opere di William Shakespeare, introdotte in Germania a cavallo del 1800, grazie a Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck.

<sup>104</sup> G. De Van, *Verdi. Un teatro in musica*, Scandicci: La nuova Italia, 1994, p. 20

<sup>105</sup> Carteggio verdiano in G. De Van, *ibid.*, p.21

<sup>106</sup> G. de Van, *Verdi: un teatro in musica*, pp.21-24

<sup>107</sup> G. De Van, *Verdi: un teatro in musica*, cit., p.25

In epoca illuminista, il drammaturgo inglese non aveva raccolto gli entusiasmi degli intellettuali: Voltaire lo considerava un esempio di morbosità: troppa violenza, sangue, spettri, barbarie.

Ma per i romantici, l'*Amleto* fu una rivelazione. Durante il dramma, il principe di Danimarca viene a sapere dal fantasma del padre, il re, dei crimini commessi dalla madre e dallo zio: regicidio, usurpazione del trono. Desidera far loro sapere che sa tutto, ma ha paura: così chiede ad una compagnia di attori girovaghi di mettere in scena una recita che abbia per tema l'accaduto. Improvvisamente, il teatro mette in scena il teatro. La finzione imita la 'realtà segreta'. Il teatro diventa simbolo, diventa specchio le cui immagini riflettono un mondo 'altro': la musica.

Shakespeare libera la drammaturgia dai "cataloghi degli Affetti", ed apre al mondo dell'inconscio.

Se la musica, nell'Ottocento, prende il sopravvento, è per la sua capacità di esprimere, al massimo grado, l'ambiguità drammaturgica. Ma per farlo, la sua sintassi deve essere traslucida. Esatta, razionale. Solo così, Apollo può mettersi la maschera di Dioniso, e ingannare i filosofi<sup>108</sup>.

Il teatro musicale si avventura nel regno 'sotterraneo' dell'inconscio; come Orfeo, insegue l'Anima. Infatti, insieme all'Anima, emerge la donna.

L'Anima è un archetipo femminile. L'anima è la vita, al di là di tutte le categorie: è l'impulso vitale e la saggezza nascosta. È il discernimento, il senso; la separazione del sensato dall'insensato. È la Psiche, ciò che si trova «sotto l'acqua dell'inconscio. Non è né buona né cattiva, è un archetipo di vita: folle e significante»<sup>109</sup>.

L' Anima è rappresentata da una fanciulla, Kore<sup>110</sup>. Kore è Persefone, il volto della Madre che rappresenta il mondo inconscio, la profondità di pensiero e la capacità di trasformazione spirituale; sua incarnazione sono tutte quelle figure femminili che Eric Neumann raccoglie, all'interno dell'*uroboro* femminile, sotto il nome di 'Vergini Divine'<sup>111</sup>: le muse, Maria, Sophia, Kore, Maat.

Viene rappresentata come una 'giovane fanciulla sconosciuta': è l'eroina dell'opera.

<sup>108</sup> A. Zignani, *Il suono rivelato* cit., p.41

<sup>109</sup> C.G.Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-54), *il concetto dell'inconscio collettivo* (1936), Torino: Bollati Boringhieri, 1977, pp. 25-30

<sup>110</sup> C.G.Jung, *Gli archetipi*, cit., p.179

<sup>111</sup> Cfr. cap.1, e E. Neumann, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma: Astrolabio, 1981

L'uomo vive l'archetipo dell'Anima proiettandolo su una donna reale, chiamata Immagine dell'Anima; per l'uomo «è complementare al carattere esteriore: suole contenere tutte le qualità genericamente umane che fanno difetto all'atteggiamento cosciente»<sup>112</sup>.

E infatti, così avviene: le qualità mancanti al protagonista maschile vengono sublimare nel personaggio femminile:

Quello che il musicista rifiuta all'eroe, lo accorda quasi immancabilmente all'eroina: finezza, sensibilità, evoluzione interiore, senso del reale, capacità di soffrire, intelligenza del cuore, come se l'eroe incarnasse dell'uomo la volontà rigida e tesa, mentre la donna ne incarnerebbe l'anima. Correlazione tanto meno assurda in quanto è piuttosto il destino tragico delle donne romantiche - da Norma ad Aida, da Anna Bolena a Desdemona, o talora anche quello delle loro interpreti come Maria Malibran (aspettando Maria Callas) - ad essersi identificato con la coscienza infelice di tutto un secolo.<sup>113</sup>

Il Romanticismo significa la prevalenza progressiva del 'tema femminile' sul maschile; significa profondità, introspezione, proliferare di 'temi' femminili:

«Sempre più adagi, sempre più lenti. Lirismo uterino. Figure di acque. Ondine meliche che stendono le loro braccia algose fatte di cromatismi.»

Per contro, il personaggio dell'eroe è quasi sempre inibito dal suo necessario valore; bisognerà attendere Otello per avere la descrizione minuziosa dell'evoluzione interiore di un personaggio maschile, mentre esiste già per donne come Violetta, Luisa Miller.

Con lo sviluppo del tema femminile e la comparsa dell'Anima, i toni si fanno più cupi, e verso la fine del secolo, arrivano anche la notte, il dominio del sentimento sulla ragione, dei sensi sullo spirito, e le Madri.

Tutto torna all'origine, e meglio sarebbe non essere mai nati. Col Tristano, inizia la "civiltà della notte": un tema che emergerà in tutta la sua violenza tra le maschere del Faust. (...) Che la musica sia una regressione alle Madri, in Wagner torna ossessivamente. Le Madri sono quelle creature primigenie, di cui Mefistofele stesso ha paura. Quando Faust discende alle Madri, il diavolo "marca visita"<sup>114</sup>.

Wagner, nella potente cosmogonia che è il suo mondo, sembra lasciare più spazio all'eroe maschile; ma l'eroe è immerso nella natura, cresce in una caverna, allevato da un nano, Mime, che lo adotta e lo alleva. Mime vive in una grotta, ed 'è' quella grotta: non è che la madre di Siegfried. Lo stesso Siegfried, alla vista di Brunnhilde, dopo averla salvata dalle vampe del fuoco sacro, si spaventa, e chiama '*Mutter, mutter...*'. Anche Parsifal, il puro folle, è un eroe cresciuto nel cuore della foresta, senza nulla sapere del mondo esterno,

<sup>112</sup> C.G. Jung, *Dizionario di Psicologia Analitica*, cit., pp. 21-29

<sup>113</sup> G. De Van, *Verdi. Un teatro in musica.*, cit., p.155

<sup>114</sup> A. Zignani, *Il suono rivelato*, cit., p.59

insieme alla madre. Ed è la visione della madre, a lui rammentata da Kundry, a salvarlo dalla tentazione a cui la messaggera del Graal lo sottopone. La Madre ritorna come pensiero lontano e salvifico, il regno della natura accogliente che protegge da una donna nuova che inquieta, sconosciuta.

Le Madri sono state poco presenti, fino a questo secolo, nel melodramma. Come ricorda Martha Fieldman, nel suo studio sui ruoli materni nell'Opera Seria, la madre è assente<sup>115</sup>: l'opera seria è fondata sul mito del buon re, e mira a legittimare un'ideologia politica. Le madri non hanno posto in questo mondo; generalmente i protagonisti sono orfani. In seguito, dopo la rivoluzione francese, le madri prendono parte nelle trame, ma solo per condividere la demonizzazione genitoriale, in quel periodo riflesso del rifiuto delle istituzioni.

Ma col teatro dell'Ottocento, teatro delle emozioni, il femminile torna alla ribalta, non solo nei personaggi, ma nell'atmosfera della musica, nell'ambivalenza, nei simboli.

La figura della madre resta comunque più rara, nel teatro lirico, rispetto a quella della fanciulla. Ma altro non sono, le due, che la madre e la figlia dell'*uroboro* materno (Demetra e Kore): l'Anima predomina, in virtù del fatto che rappresenta la visione maschile del femminile. Così, ecco che l'uomo si interroga, e cerca l'Anima, per essere completo: donne che con la loro presenza rendono ogni evento numinoso, determinando la vita del protagonista maschile: donne come Carmen, Melisande, Turandot.

Sono donne-archetipo, in scena tra le sempre numerose eroine fragili ed infelici, tra gli eroi e i vecchi saggi, tra tutti i volti che la musica dà ai personaggi. C'è una vera e propria 'società delle voci', in scena, ed ogni personaggio ha il suo modo di esprimersi: oltre alla tonalità, e alle parole, il più evidente codice comunicativo è la voce.

### 3.3. Le voci

Appurato che la musica sia un linguaggio universale, deve possedere un codice condiviso per essere compresa: nel teatro musicale, ogni personaggio esprime un mondo, che viene rappresentato attraverso costumi, luce, pose, e soprattutto, la voce. Sebbene vi siano eccezioni alla regola, si può delineare uno schema ricorrente delle associazioni personaggio-musica: a certi tipi di voce si legano determinati personaggi, con una certa età, sesso, inclinazioni morali.

---

<sup>115</sup> M. Fieldman, *The Absent Mother in Opera Seria*, in *Siren Songs: representation of gender and sexuality in opera*, a cura di Mary Ann Smart, Princeton : Princeton University press, 2000, pp.29-47

La protagonista femminile, la giovane ragazza pura, innocente, ed infelice, è sempre un soprano lirico. Ciononostante, l'inizio del ventesimo secolo produce una protagonista con voce da soprano drammatico, forte, potente: Turandot.

Il corrispettivo maschile del soprano è il tenore: incarna coraggio e ribellione, è un uomo che combatte per un 'amore proibito', con cui generalmente condivide la morte: eroi come il *Trovatore* Manrico, Pellèas (*Pellèas et Melisande*), Don Josè (*Carmen*), Radames (*Aida*). Le voci, man mano che diventano più profonde, connotano personaggi più maturi, e generalmente, più violenti, inquieti e dotati di grande profondità di pensiero. Sono così i baritoni Don Giovanni, MacBeth, Scarpia (*Tosca*), Amfortas (*Parsifal*), Iago (*Otello*). Arrivando nel regno dei bassi, i toni trasmettono potere e spiritualità: il basso esprime verità ultraterrene, o saggezza; spesso è un Gran Sacerdote, come Oroveso (*Norma*) o Zaccara (*Nabucco*); addirittura, il Commendatore del *Don Giovanni*, appartiene al regno dei morti.

Con lo sviluppo dei ruoli femminili nel corso dell'Ottocento, la voce del soprano deve essere in grado di riprodurre una più vasta gamma di emozioni, suoni, tonalità. Insieme all'evoluzione interiore del personaggio, cambia anche la qualità vocale necessaria all'espressione della femminilità: mentre l'eroina diventa più complessa, anche la voce femminile si allontana dalla tipologia del soprano 'di coloritura', e va verso una vocalità da soprano drammatico. La voce si fa più stentorea, declamatoria e potente. Attorno alla metà dell'ottocento, con Lady Macbeth, la voce non ambisce più a compiacere con una serie di virtuosismi, ma a stupire con la varietà dell'interpretazione.

I toni diventano più scuri, ricchi, pesanti; nascono ruoli come quelli wagneriani di Isotta, o Brunnhilde, o Leonora de *La forza del destino*, che richiedono un soprano con una voce molto potente, il soprano lirico spinto o, nel caso di Wagner, soprano drammatico tedesco. (Esiste anche il corrispettivo maschile, l'*heldentenor*). Il soprano che interpreta Violetta (*La Traviata*) poi, deve essere addirittura in grado di coprire i registri del soprano di coloritura, del lirico spinto e del drammatico; tale è il personaggio.

Le voci si fanno più scure, misteriose, e così i ruoli femminili: è l'epoca in cui ha più successo la vocalità del contralto, e del mezzo-soprano. Precedentemente, queste vocalità basse, 'virili', erano disprezzate: «She has the same loud, rude, unfeminine, disagreeable contralto aria», commenta l'*Harmonicum* la performance di Rosa Mariani, nel 1832.<sup>116</sup>

Nell'Ottocento invece il contralto, così spesso associato al ruolo della madre, riprende vigore: il Risorgimento valorizza la figura nella madre (*I Lombardi alla prima crociata*),

---

<sup>116</sup> S. Rutherford, *The prima donna and opera, 1815-1930*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p.224

non solo nel parallelismo archetipico di Patria = Madre, ma anche per il ruolo predominante svolto dalle madri, rispetto ai padri, nell'attivismo rivoluzionario.<sup>117</sup> Ciononostante, la madre resta comunque un personaggio secondario rispetto all'eroina; spesso la sua assenza è necessaria per mettere in rilievo il rapporto tra l'autorità del padre e la ribellione della protagonista (come in *Rigoletto*), oppure la madre defunta è richiamata tramite la preghiera della figlia (*I Lombardi*, *Stiffelio*, *Simon Boccanegra*).

Inoltre, la minore popolarità del ruolo è dovuta anche alla scarsa disponibilità delle primedonne di inizio ottocento ad interpretare ruoli di donne considerate meno attraenti o anziane. Eppure vi sono delle importanti eccezioni: opere che conferiscono una certa importanza al ruolo della madre, come *Semramide*, *Lucrezia Borgia*, *Norma*, *il Bravo* e *La fille du régiment*.

Contralto e mezzo-soprano sono le vocalità delle donne più mature, ma anche quelle che meglio trasmettono mistero, passionalità, violenza, contestazione del potere, tradimento.

È per questo che proprio tra le fila di mezzo-soprani e contralti dovremo cercare l'archetipo della Grande Madre, nelle voci più scure e seducenti, come quelle di Carmen o Dalila (*Samson et Dalila*), voci che tramano nel buio, violente, libere, come la zingara Azucena (*Il Trovatore*), la passionale Eboli (*Don Carlos*), che tradisce la sua regina, Marina dal *Boris Gudunov*, alla testa di una cospirazione, o Mrs. Quickly che in *Falstaff* inganna Falstaff e complotta insieme alle altre donne.

---

<sup>117</sup> S. Rutherford, *ibid.*, p. 223; anche S. Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge: Cambridge University press, 2013, p.164

### 3.4 Azucena (Verdi, *Il Trovatore*)

Nessuno può spiegare *Il Trovatore*. Non per la trama rocambolesca, che ha fama d'essere oscura poiché si brucia e si rivela momento per momento, ed è la raccolta delle situazioni più roventi e dei più impetuosi personaggi romantici, addensati e sovrapposti cosicché la musica nella sua corsa possa illuminare quell'agitarsi di passioni estreme. Ma per che cosa significò e significa nella nostra storia: quest'opera antica fatta di arie, cabalette, cori, duetti, terzetti, concertati, passioni estreme, fierezze e sacrifici di personaggi inscalfibili, magari lontani nelle nostre esperienze ma presenti nelle nostre memorie e nel nostro sangue, specchio della più nobile coscienza popolare, ascesa e apoteosi dell'opera italiana<sup>118</sup>.

*Il Trovatore* è un'opera che fa parte della cosiddetta 'trilogia popolare' di Giuseppe Verdi: *Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata*.

Tuttavia, sebbene le tre opere siano andate in scena in un arco cronologico ravvicinato, tra il 1851 e il 1853 - *La Traviata* e *Il Trovatore* vennero composte quasi contemporaneamente, nel 1852 - sarebbe meglio 'sciogliere' la trilogia, a livello ideologico. Non si può parlare di trilogia né per le intenzioni né per i risultati: il *Trovatore* scombinerebbe qualsiasi piano del genere.

*La Traviata*, simile a *Rigoletto* a livello di costruzione del personaggio protagonista, «nasce tutta e soltanto dall'esigenza di interpretare la parola scenica<sup>119</sup>»; occorre dunque metter mano a una musica che ripettesse, o almeno non contrastasse troppo, con le umane vicende dei personaggi. Per accompagnare Violetta, la sua morte 'di mal sottile', ci vogliono suoni acuti, tristi ed esili; tutta l'opera, seppure con le sue variazioni tra toni mondani ed intimi, è costruita su un'unità stilistica di fondo, una ripetizione «che fa dire all'uomo della strada che *La Traviata* è tutta a tempo di valzer<sup>120</sup>». L'opera rivela una natura sinfonica, ed un'intima identificazione coi personaggi, da parte dell'autore.

Nulla di più diverso dal languore 'autunnale' di *La Traviata*, che *Il Trovatore*. Con *Il Trovatore* è come se Verdi cambiasse direzione rispetto a quello che aveva composto fino al 1852; la critica evidenzia come questa opera sembri un 'passo indietro' per Verdi, verso le modalità più tradizionali del melodramma, e suggerisce una similarità con *Luisa Miller*. Il carattere della composizione è frammentario, a numeri chiusi, e non *a tableaux*, come le opere tarde di Donizetti o come altre dello stesso Verdi<sup>121</sup>. Ciononostante, l'opera possiede una carica rivoluzionaria, «E, per di più, per quanto ne sappiamo, si tratta di una rivoluzione inconscia<sup>122</sup>».

<sup>118</sup> L. Arruga, *Il teatro d'opera italiano. Una storia.*, Milano: Feltrinelli, 2009, pp.270-271

<sup>119</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia. Storia di Giuseppe Verdi*, Milano: Garzanti, 1970, p. 207

<sup>120</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia*, cit., p. 208

<sup>121</sup> F. Della Seta, *...Non senza pazzia. Prospettive sul teatro musicale*, Roma: Carocci, 2008, p.126

<sup>122</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia*, cit., pp. 234-235

Infatti, non sappiamo cosa spinse Verdi a scegliere il soggetto spagnolo di Antonio Garcia Gutiérrez, al cui libretto si dedicarono Salvatore Cammarano e poi, alla sua morte, Leone Emanuele Bardare.

Mentre il compositore fu prodigo di parole nello spiegare le ragioni che portarono alla composizione di *Rigoletto* e *Traviata*, sviscerando quelle che per lui costituivano le novità dei soggetti, vi sono invece pochissime informazioni relative a *Il Trovatore*.

Le cronache tra il 1852 e il 1853, anni in cui si dipanò la creazione dell'opera, contengono poche notizie al riguardo. In certi casi anzi, Verdi appare pronto ad abbandonare l'idea, che non convince Cammarano:

Il mio primo sospetto che questo dramma non vi piacesse è forse vero. Se ciò è, siamo ancora a tempo a rimediare piuttosto che a far cosa che non vi piace. Io tengo pronto un altro soggetto semplice, affettuoso, e che si può dire quasi fatto: se voi lo volete io ve lo spedisco, e non pensiamo più al Trovatore. Scrivetemi una parola in proposito. E voi, se avete un soggetto, ditemelo<sup>123</sup>.

In un'altra occasione, Verdi si dice soddisfatto di essersi sgravato del peso dell'opera, e di potersi dedicare all'«opera per Venezia»: *La Traviata*<sup>124</sup>.

Ma la novità de *Il Trovatore*, che Verdi lo riconoscesse o meno, è costituita dal fatto che il compositore si fosse scontrato con un testo che

consentisse in pieno la vita dei personaggi e quella sola, in un libretto, in sostanza, fantasma, che venisse inghiottito dalla musica e, di per sé, una volta completata l'opera, sparisse. (...) Di nessun'altra opera di Verdi, com'è noto, si può dire come de *Il Trovatore* che il libretto non si riesce a raccontare, nel senso che, anche se ci si industri a ripercorrerne tutti gli accidenti (...) ci si accorge che la ricerca è a vuoto perché quelli si sono tutti candidamente annullati l'un l'altro, e la memoria non riesce a trattenerli.

È una qualità tutta speciale di quel testo eletto, e non deriva tanto da complicazioni particolari, quanto dalla natura estremamente elusiva dei personaggi e dell'azione, oltre che il segno della musica<sup>125</sup>.

L'elusività dei personaggi permise a Verdi di farli parlare, vivere, soffrire, solo attraverso la musica, dando vita a ritratti umani così accesi, energici, comunicativi e soprattutto grandiosi, da rendere difficoltoso l'assemblamento del cast: cinque solisti e tutti con piena responsabilità. La costruzione delle voci è così ricca e complessa che è difficile determinare chi ne sia al centro; soprano, mezzosoprano, tenore e baritono si fuggono e si inseguono, in accordo con la violenza rapida degli eventi. L'intreccio è sostenuto da una

<sup>123</sup> Lettera del 9 Aprile 1851 scritta da Verdi a Cammarano, in C.M. Mossa, *Carteggio Verdi - Cammarano (1813 - 1852)*, Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001, p. 190

<sup>124</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia*, cit., p.234

<sup>125</sup> G. Baldini, *ibid.*, p.235



struttura di armonie meticolosamente bilanciate, che permettono di esprimere l'intensità della passione: un groviglio divampante di odio e amore che investe tutti i personaggi, tranne il basso, che ha valore di 'storico'.

Di certo però è il mezzosoprano il motore delle passioni di tutti, anche a loro insaputa: lei conosce l'origine della storia, ed è presente in ogni scena.

Il mezzosoprano, ossia la zingara Azucena, era considerato il ruolo principale anche da Verdi, che in una lettera a Cammarano del 1851 definisce il personaggio un «carattere nuovo» e «strano»<sup>126</sup>. In origine inoltre, il compositore avrebbe voluto intitolare l'opera stessa 'La Gitana': «Io vorrei due donne: la principale la Gitana, carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell'opera; l'altra ne farei una comprimaria<sup>127</sup>».

L'idea iniziale di Verdi di avere Azucena come protagonista è decisamente ardita; non è così però che si configura l'opera definitiva, poiché la parte del soprano, Leonora, è quella di una primadonna, piuttosto che di una comprimaria. Eppure ciò che Verdi riesce a conseguire, marcando una netta innovazione rispetto alla consuetudine dell'Ottocento, è la creazione di due ruoli principali, due voci femminili in contrasto l'una con l'altra. La rilevanza iniziale del personaggio di Azucena non ne risulta affatto sacrificata, anzi: il passato oscuro e violento della gitana le conferisce un carattere di totale «novità» per un'eroina.

La trama del libretto è intricata e rocambolesca, tratta dal dramma *El Trovador* di Antonio García Gutiérrez, pubblicato una ventina d'anni prima, nel 1836, a Madrid.

Lo sfondo della vicenda è costituito da un'antica storia, che viene raccontata in apertura del primo atto da Ferrante, capo delle guardie: molti anni prima, uno dei figli del Conte di Luna fu rapito da una zingara, la quale voleva vendicare la madre, arsa sul rogo dal Conte con l'accusa di maleficio. La gitana aveva poi bruciato il bambino, ed ora i soldati la cercano per giustiziarla. Il figlio del Conte di Luna intanto si strugge d'amore per Leonora, dama della corte aragonese, che però gli preferisce Manrico, un trovatore. I due pretendenti ingaggiano una sfida, e mentre Manrico sta per avere la meglio ed uccidere il Conte, viene frenato da una voce proveniente dal cielo. Manrico torna ferito al suo accampamento ai piedi di un monte: l'accampamento dei gitani. Qui ascolta la madre, Azucena, evocare un racconto di anni fa: dopo aver visto la madre bruciare sul rogo, accusata dal vecchio Conte di Luna, la gitana rapì per vendicarsi il figlio neonato del Conte. In preda alla disperazione, decise di darlo alle fiamme, ma accecata dalla foga, confuse il proprio figlio col bambino

<sup>126</sup> Lettera del 9 Aprile 1851 scritta da Verdi a Cammarano, in C.M. Mossa, *Carteggio Verdi - Cammarano*, cit., p. 190

<sup>127</sup> Lettera del 2 Gennaio 1851, da Verdi a Cammarano, in C.M. Mossa, *ibid.*, p.188

rapito, e lo gettò sul rogo. Manrico capisce quindi non essere il vero figlio della zingara, e chiede di conoscere la propria identità alla madre. Questa però, elude la risposta, asserendo che lui è sempre stato per lei un figlio. In seguito, Azucena viene catturata dalle guardie, e Manrico, che nel frattempo si è sposato in segreto con Leonora, accorre a salvarla. Il tentativo va a vuoto, e il trovatore è condotto in prigione con la madre. Leonora allora si introduce nella torre del Conte, e contratta con lui la libertà del trovatore; in cambio è disposta a diventare sua sposa. Nel dire ciò mente, e prima di andare ad avvisare Manrico, si avvelena: non apparterrà mai al Conte di Luna, e lo confessa, morente, all'amato. Il Conte sente la conversazione, ed assassina Manrico. Azucena, sebbene sconvolta dal dolore, riesce a rivelare al Conte la tragica verità: «Egli era tuo fratello!» E tra le fiamme finali del rogo, su cui i soldati la stanno trascinando, la zingara esulta: la madre è stata finalmente vendicata.

La struttura del libretto presenta alcune varianti rispetto a quella del dramma di Gutiérrez, e proprio in queste modifiche apportate alla trama si evidenzia la volontà di Verdi di dare maggior rilievo alla figura di Azucena<sup>128</sup>.

Il dramma spagnolo presenta cinque parti, cinque *jornadas*: *El Duelo*, *El Convento*, *La Gitana*, *La Revelacion*, *El Suplicio*. Il libretto di Cammarano e Verdi invece, è diviso in quattro atti: *Il Duello*, *La Gitana*, *Il Figlio della Zingara*, *Il Supplizio*. L'opera elimina completamente la seconda parte del dramma spagnolo, *El convento*.

La scelta di alterare in questo modo la struttura ha un effetto diretto sulla presenza di Azucena: nel dramma, la zingara non appare fino alla terza *jornada*, mentre l'opera la introduce in scena già al secondo atto; senza contare che, sebbene non sia fisicamente presente durante il primo atto, il racconto di Ferrante la chiama in causa sin dall'apertura del sipario. Eliminando il secondo atto, la presenza di Azucena è rafforzata.

Un'altra conseguenza dell'elisione della seconda parte del dramma, è la riduzione della caratterizzazione di Leonora. Ne *El Convento* infatti, il personaggio della fanciulla è protagonista. In questa *jornada*, Leonora, convinta della morte di Manrique, prende i voti, e decide di ritirarsi in convento. Sia Manrique che Don Nuno (il Conte) tentano di rapirla, prima che sia troppo tardi, fallendo. I due tentativi di rapimento permettono di scandagliare più in profondità il personaggio di Leonora che, posta davanti alla scelta tra mantenere il voto intrapreso o inseguire l'amore per Manrico, è in preda a profondo conflitto interiore. In queste scene si sviluppa la tribolazione emotiva di Leonora, che si inginocchia di fronte al crocifisso e si scioglie in un monologo in cui chiede perdono a Dio, per avere

---

<sup>128</sup> N.A. Andre, *Azucena, Eboli and Amneris: Verdi's writing for women's lower voices*: Ann Arbor (Michigan): UMI, 1996, pp. 120.121

pronunciato giuramenti mentre era ancora piena di sentimento per Manrico. Tutto questo non c'è nell'opera; il secondo rapimento del dramma coincide con il finale del secondo atto, in cui allo stesso modo Leonora è 'rapita' da Manrico, ma senza aver mostrato la sua fervente fede e il tormentoso dubbio che conferiscono profondità al personaggio di Gutiérrez. La Leonora del libretto ne esce indebolita, meno eroica.

Azucena è il personaggio che marca lo scorrere della storia, e quello che sta più a cuore a Verdi: nelle lettere a Cammarano, che tende ad una caratterizzazione più tradizionale del personaggio, insiste perché la zingara mantenga l'originalità che la contraddistingue, e che esprima appieno le sue passioni principali: *l'amor materno* e *l'amor filiale*. Nei suoi appunti al librettista, riferendosi al IV atto, il compositore chiede

Non fare Azucena demente. Abbattuta dalla fatica, dal dolore, dal terrore, dalla beglia, non può fare un discorso seguito. I suoi sensi sono oppressi, ma non pazza. Bisogna conservare fino alla fine le due grandi passioni di questa donna: l'amore per Manrique e la feroce sete di vendicar la madre. Morto Manrique, il sentimento di vendetta diviene gigante, e dice con esaltazione: "Sì! Egli era tuo fratello! Stolto! Sei vendicata, o madre!"<sup>129</sup>

Verdi non vuole Azucena in preda alla follia, una convenzione che avrebbe indebolito la potenza del personaggio e del suo desiderio di vendetta. Cammarano, in risposta, afferma di dissentire: «Quando Azucena non ragiona, ragiona meglio il dramma<sup>130</sup>». Quest'affermazione presagisce le critiche che verranno poi imputate a *Il Trovatore*: la trama venne spesso considerata assurda, o incomprensibile<sup>131</sup>.

Le azioni della zingara, la sua vendetta, influenzano l'andamento del dramma; sin dal primo atto, con l'aria di Ferrando, è chiaro che la storia della gitana sia l'origine di tutto. La sua vendetta pervade simbolicamente l'intera opera. Il simbolo visivo, musicale, linguistico di questa vendetta è il fuoco.

Il fuoco è indicato da «un tema basato sulle oscillazioni della fiamma, sul suo crepitare avvolgente, nella melodia che s'accompagna alle tristi parole "Stride la vampa!" che esse stesse servono a commentare, così come cospirano ad indicare le intenzioni dell'artista<sup>132</sup>». Verdi ha potuto individuare, nel guizzare serpentino della fiamma, l'elemento musicale unificante della vicenda. Annunciato dall'aria di Ferrando *Di due figli vivea padre beato*, ricorre nel fantasma del rogo, incarnato da Azucena in *Stride la vampa*, II atto; il bagliore della fiamma esplose nella cabaletta di Manrico, *Di quella pira*, «conclusione dell'opera

<sup>129</sup> Lettera di Verdi a Cammarano del 9 Aprile 1851, in A.N. Andre, *Azucena, Eboli, Amneris*, cit., p.90

<sup>130</sup> Lettera di Cammarano a Verdi del 26 Aprile 1851, *ibid.*, p. 93

<sup>131</sup> M. Mila, *Verdi*, a cura di P. Gelli, Milano: Rizzoli, 2000., p.490

<sup>132</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia*, cit., p.238

innanzi della conclusione definitiva<sup>133</sup>», scioglimento deflagrante di quella che per tutta l'opera è una memoria ossessiva del rogo della zingara.

Il «chiaroscuro sinistro della zingaresca esistenza di Azucena si trasmette agli altri personaggi<sup>134</sup>».

Manrico vive nel riverbero della fosca fiamma della madre: è evidente nella «avventurosa e raminga malinconia<sup>135</sup>» della prima romanza, *Deserto sulla terra*, nella selvaggia energia della cabaletta *Di quella pira*, nel *Miserere* cupo, fosco, maledetto, che sembra provenire dalla madre, svenuta accanto a lui. Il suo personaggio si configura più come figlio che come amante; è la vicenda materna ad avere il sopravvento sulla vicenda amorosa del tenore e Leonora.

Il fuoco della gitana costituisce l'ambientazione dell'opera, è quello che Verdi chiama 'il colore', un colore di fuoco che aleggia nella notte.

*Il Trovatore* pare una rappresentazione atemporale, in cui la memoria viene rievocata e gli avvenimenti si ripetono. Le azioni dei personaggi sembrano scaturire da una situazione precedente: il racconto con cui Ferrando apre l'opera. Manrico, Leonora, Azucena e il Conte non hanno uno sviluppo psicologico realistico, ma rappresentano più che altro dei tipi umani:

L'opposizione irriducibile dei quattro tipi umani non dipende dagli eventi, ma è inevitabilmente implicata sin dalla situazione iniziale. Ecco perché le qualità musicali dei quattro sono tanto efficaci: sono monumenti sonori di categorie umane archetipiche. Ecco perché le azioni non sono comprensibili sul piano del realismo, ma solo sul piano del mito. Siamo lontanissimi dal dramma borghese-realistico di Violetta: *La Traviata* è una vera narrazione tragica attraverso la musica, *Il Trovatore* è una raffigurazione atemporale del mito, rappresentazione musicale di un conflitto radicale e archetipico<sup>136</sup>.

Ne *Il Trovatore* più che mai il libretto non è sufficiente a raccontare il dramma; è la musica a rappresentare gli archetipi umani. Ognuno di questi può essere rappresentato da un «ideogramma musicale», o un tema<sup>137</sup>: quello di Azucena è il fuoco, nella tonalità prevalente del 'si'. Il suo fuoco si estende a tutti i personaggi; solo Leonora ne è immune. Nel personaggio del Conte di Luna, il fuoco diventa ardore della passione amorosa, intesa soprattutto sotto l'aspetto fisico. Al contrario, Leonora è la negazione del corpo, che si ritrova nelle sue parole, quando afferma «M'avrai, ma fredda esanime spoglia» (IV atto).

<sup>133</sup> G. Baldini, *ibid.*, p.248

<sup>134</sup> M. Mila, *La giovinezza di Verdi*, 1974, in *Il Trovatore*. Libretto di sala, Milano, Teatro alla Scala, Stagione d'opera 2013-2014, pp. 43-57

<sup>135</sup> M. Mila, *ibid.*, p.44

<sup>136</sup> A. Rostagno *La musica in Il Trovatore*, Libretto di Sala, cit., pp. 40-41

<sup>137</sup> A. Rostagno, *ibid.*, p.41

L'assenza del corpo nella psiche si concretizza in melodie costruite su labili forme aperte, che seguono una linea slanciata su toni acuti. Manrico, pur rappresentando l'aspetto ideale e affettivo dell'amore, è pervaso dalla fiamma della madre, che cresce fino all'epica cabaletta del III atto.

Si crea così uno scontro incrociato di forze archetipiche<sup>138</sup>: da un lato, passioni carnali e vendetta, dall'altro l'amore spiritualizzato ed il sacrificio.

L'archetipo che sovrasta l'intera opera è quello della zingara, Azucena, la madre, in cui si ritrovano i caratteri della Grande Madre.

Le sue «due grandi passioni principali» le ha illustrate Verdi stesso, nelle lettere precedentemente citate: l'amore per il figlio ed il desiderio di vendicare la madre. Queste sono il nucleo dei due volti della Grande Madre: la Madre Amatora e la Madre Terribile.

I due volti sono racchiusi nella I scena del II atto. Con *stride la vampa* e la successiva *Condotta ell'era in ceppi*, Azucena racconta straziata la morte della madre, e la sua promessa di vendicarla. La melodia esprime il dolore e la vaga follia che si impossessano di lei attraverso una canzone ebba e insieme lucida. I versi dopo *stride la vampa* presentano degli accenti, dei sussulti: è come se la voce si stupisse di se stessa. Il discorso è più spezzato, suggerendo la visione delirante della gitana. È il delirio del fuoco, che offusca tutto: saggezza, speranza, persino la razionalità, quando la induce a bruciare il proprio figlio.

Questo momento è seguito dagli interrogativi di Manrico sulla sua identità: «Non son tuo figlio? E chi son io, chi dunque?», a cui Azucena risponde esprimendo tutta la sua tenerezza materna per il figlio: «Madre, tenera madre non m'avesti ognora?». Ha cresciuto e curato il figlio con dedizione, proprio come fa ora, medicandogli le ferite provocate dal Conte di Luna. Violenza sanguinosa e tenerezza materna si uniscono nel volto della Madre.

(La tenerezza di Azucena) non è già di una determinata madre per un determinato figlio, ma è come uno straziante abbraccio della natura che induce insieme alla diffidenza e all'abbandono. Tutte le complessità del personaggio di Azucena io credo siano da cercarsi in questo andare oltre il caso singolo e identificarsi in una forza quasi brutale che lo ripete all'infinito, in uno spazio e in un tempo che sono tuttavia disperatamente umani (...)

Azucena è piuttosto uno spiraglio per entro il quale si può gettare uno sguardo sgomento a qualcosa che ha presieduto ai germi della nostra origine<sup>139</sup>.

Una delle caratteristiche che avvicinano Azucena all'archetipo della Grande madre, e a donne eschilee come Clitemnestra, Elena o le Danaidi, è l'estraneità (o il rifiuto, nel caso

<sup>138</sup> A. Rostagno, *ibid.*, p.41

<sup>139</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia*, cit., p.251

della tragedia greca) al matrimonio. La gitana è madre, ma nell'opera non si fa accenno ad un padre o un marito; lei sola ha cresciuto Manrico nella comunità gitana.

Susan Rutherford ravvisa nel personaggio della zingara un'idea che chiama «the fall of maidenhood<sup>140</sup>», la caduta della fanciulla. Seguendo una linea che parte da Gilda, sedotta dalla passione per il Duca, e passa per Violetta, cortigiana, Verdi mostra quello che potrebbe essere il futuro di queste donne: delle emarginate, che si arrabattano per sopravvivere al di fuori della protezione del matrimonio.

L'allusione nel personaggio di Azucena, continua Rutherford, è anche alla pratica, piuttosto diffusa nell'Ottocento, di abbandonare i figli illegittimi, che erano cresciuti da un'altra donna. La consuetudine della *ruota*, strumento che permetteva di lasciare anonimamente un bambino presso un *Ospedale*, «enabled the mother to save her honor and return to her community to lead a normal, moral life<sup>141</sup>». Spesso però le donne, specie se aristocratiche, subivano questa consuetudine, e l'abbandono non era volontario.

Il dolore segreto delle donne costrette ad abbandonare il figlio era qualcosa in cui molte, tra il pubblico verdiano, potevano riconoscersi. La stessa Giuseppina Strepponi, moglie di Verdi, aveva dato alla luce e abbandonato tre (per alcuni, quattro) figli; in questa ottica non sembra casuale che la Strepponi avesse preso molto a cuore *Il Trovatore*, intervenendo in qualche modo anche alla sua creazione, tanto da rivolgersi ad essa come «la nostra opera<sup>143</sup>».

Verdi dedica ad Azucena un affetto particolare, e la trasforma da assassina a donna sofferente; la umanizza, concedendole la possibilità di raccontare la 'sua' verità, opposta al racconto di Ferrando *Abietta zingara* (I atto). In *Stride la vampa* (II atto), Azucena evoca la triste vicenda della madre, condotta al rogo come una strega, a causa del pregiudizio della comunità. La comunità civile percepisce nella zingara una 'otherness', l'appartenenza ad un 'altro mondo', che spaventa: la madre di Azucena viene derisa dalla folla accorre al rogo.

Stride la vampa! - la folla indomita

Corre a quel fuoco - lieta in sembianza;

Urli di gioia - intorno echeggiano:

Cinta di sgherri - donna s'avvanza!

Sinistra splende - sui volti orribili

La tetra fiamma - che s'alza al ciel!

Stride la vampa! - giunge la vittima

<sup>140</sup> S. Rutherford, *Verdi, opera, women*, cit., p.169

<sup>141</sup> S. Rutherford, *ibid.*, p. 171

<sup>143</sup> S. Rutherford, *ibid.*, p.173

Nerovestita, - discinta e scalza!  
 Grido feroce - di morte levasi;  
 L'eco il ripete - di balza in balza!  
 Sinistra splende - sui volti orribili  
 La tetra fiamma - che s'alza al ciel!

Vittima di antiche credenze, la madre di Azucena assume i poteri di una vera e propria strega, nell'aria di Ferrando: è una creatura infernale in grado di trasformarsi in animali o in saette.

Ferrando  
 All'inferno? È credenza che dimori  
 Ancor nel mondo l'anima perduta  
 Dell'empia strega, e quando il cielo è nero  
 In varie forme altrui si mostri.

Coro (*con terrore*)  
 E vero!

Alcuni  
 Su l'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!

Altri  
 In upupa o strige talora si muta!

Altri  
 In corvo tal' altra; più spesso in civetta!  
 Sull'alba fuggente al par di saetta.

L'emarginazione, la 'stranezza', la magia, la vita al di fuori delle regole della comunità, sono un altro aspetto che riunisce tutte le ipostasi della Grande Madre: donne misteriose, incantatrici orientali, gitane sono Circe, Medea, Carmen.

L'identificazione della zingara con la strega risulta evidente anche dai figurini dei costumi disegnati da Filippo del Buono per la messa in scena dell'opera al teatro San Carlo di Napoli, nel 1853 (figg. 1,2) Del Buono ricalca l'immagine di Azucena dai figurini realizzati precedentemente per le streghe del *Macbeth*, andato in scena nello stesso teatro nel 1849. La sua caratterizzazione della zingara è affine a quella delle streghe: naso gibboso, mento sporgente, stesso volto e postura. La riduzione di Azucena a semplice strega è sintomo dell'equivoco di cui è vittima il personaggio: il ruolo era poco ambito dalle primedonne rispetto a Leonora, e criticato dalla stampa: Alberto Mazzucato, su «La

Gazzetta Musicale» di Milano del settembre 1853, definisce Azucena un «personaggio semi-impossibile», che rappresenta «un potere ripugnante e riprovevole<sup>144</sup>».

In Azucena si imprimono diversi simboli del femminile primordiale: la violenta passionalità, la tenerezza materna, la nomea di strega, il delirio delle fiamme e l'emarginazione della gitana; è un personaggio potente, che avvolge il dramma nel suo colore: la notte.

La notte è l'ambientazione dell'opera: «Non c'è ambiente, c'è al massimo quello che Verdi chiamava il “colore; quel gusto notturno segnalato da Baldini in Leonora: «un che di ferrigno, di aspro, di tenebroso, cupo, notturno” che ravvisa anche nei *Masnadiers*<sup>145</sup>.»

La notte incombe sull'opera, sin dalla prima scena: *di due figli vivea il padre beato* si svolge durante la veglia degli armigeri, mentre il Conte insonne «Notturmo il canto, d'un rivale a dritto Ei teme». Il canto del trovatore giunge dall'esterno (fuori dalla scena) nella 'Notte Placida'. Giunge da lontano, come da un altro tempo.

La notte non è solo una connotazione temporale e scenografica, come dimostrano i bozzetti di Alessandro Prampolini (fig. 3), ma rappresenta il mondo della zingara; l'incubo, o il sonno, in cui vive in attesa della vendetta, rimembrando le fiamme; il mistero di una vicenda che si dipana man mano.

Se *Il Trovatore* può essere considerata un'opera a tinte fosche e con chiaroscuri violenti, questo accade perché il suo personaggio principale, Azucena, rappresenta la fiamma e la notte, incarnando molte qualità dell'archetipo della Grande Madre.

---

<sup>144</sup> S. Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, cit., p.167

<sup>145</sup> M. Mila, *Il Trovatore*, cit., p. 50



### 3.5. Norma (Bellini, *Norma*)

Quando nel 1831 il Teatro alla Scala commissiona a Bellini di scrivere un'opera per la stagione ventura, Vincenzo Bellini è ormai il più celebre musicista italiano in attività. La sua fama era insidiata solo da Donizetti, che però era assunto a notorietà solo l'anno precedente, con *Anna Bolena*. Bellini invece si era ormai già imposto con *Il Pirata* (1827) e *La Straniera* (1828). Entrambe le composizioni rappresentano perfettamente la tipologia dell'opera romantica post rossiniana, sia per le caratteristiche dei testi prescelti, che per il trattamento della vocalità<sup>146</sup>.

Nella concezione musicale di Bellini infatti, il dramma deve fluire senza divagazioni di sorta, per la sola forza espressiva della linea di canto, esprimendo la volontà di farsi «vero onore con i cantanti e la musica, senza Combattimenti, Vesuvi, Ballabili ed altri spettacoli<sup>147</sup>».

In questo modo si rifiuta qualsiasi elemento del dramma, vicenda o personaggio che potesse spezzare o intorbidire il limpido linguaggio della musica.

I temi si rinnovano quasi insensibilmente, nello spontaneo sviluppo di un discorso che non viene spezzato neppure dal dialogo, in cui talora le voci si innestano a portare a compimento un'unica linea melodica. È l'avvicinamento delle forme «chiuse» e del recitativo, la messa in opera del «declamato», che trasferiscono all'intero organismo dell'opera questa sensazione di continuità del flusso musicale che spiana il finale primo, tradizionalmente il più grandioso ed elaborato, per proiettarsi verso l'ultimo<sup>148</sup>.

In questo scenario, l'orchestra è concepita per accompagnare ed esaltare il puro canto, che costituisce la vera ossatura dell'opera; in molti casi si può notare come nelle partiture belliniane vengano alleggerite delle parti strumentali già realizzate, pur di lasciare più respiro alle voci.

È nelle voci quindi che Bellini trova l'ispirazione per le sue opere, e ad esse ne affida la riuscita: tra le voci più famose dell'epoca, e favorita di Bellini, spicca il mezzo-soprano Giuditta Pasta. Per lei, Bellini compone il ruolo di *Norma*.

---

<sup>146</sup> P.Cecchi, *La trovano tragica e sublime*, in *Norma*, Gran Teatro la Fenice, stagione d'opera e balletto 1993/1994. Treviso: Stamperia Veneta, 1993, pp. 7-21

<sup>147</sup> Lettera di Bellini a Florimo del 9 giugno 1828, in M.R.Adamo, F. Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Torino: ERI, 1981, p.162

<sup>148</sup> M.R. Adamo, F. Lippmann, *ibid.*, p.162

«Mia cara amica, (...) l'opera di cui Romani ieri solamente mi ha dato l'introduzione. Spero che questo soggetto si trovi di vostro gusto: Romani lo crede di grande effetto e proprio pel vostro carattere enciclopedico, perché tale è quello di Norma.<sup>149</sup>»

Giuditta Pasta si contraddistingue innanzitutto per essere un'attrice fuori del comune. Ciò che la distingue dalle altre primedonne, è il modo in cui 'incorpora' la voce, introducendo la fisicità nell'espressione drammatica dell'opera seria, fino a quel momento appannaggio dell'opera buffa<sup>150</sup>.

Inoltre, la sua voce le permette di coniugare canto di agilità e stile declamatorio: questo grazie alla ricca tessitura e all'estensione vocale, che copre i registri del contralto, ma anche del soprano drammatico. La sua voce venne spesso descritta come mezzo-soprano, ma il termine odierno 'soprano drammatico d'agilità' esplica meglio la sua straordinaria qualità. Questa tipologia vocale può polarizzare le opinioni: nonostante gli enormi successi ottenuti, alcuni critici continuarono a sottolineare lo stacco tra i registri, uniti da una sezione media 'appannata'.

Al di là dei giudizi critici però, la sua voce venne sempre ricordata come

« a voice that truly sang. Stendhal wrote that many notes of her "remarkably rich voice" were "not only extremely fine in themselves, but have the ability to produce a kind of resonant and magnetic vibration, which, through some still unexplained combination of physical phenomena, exercises an instantaneous and hypnotic effect on the soul of the spectator. It was "a voice which can weave a spell of magic about the plainest word in the plainest recitative"<sup>151</sup>».

Stendhal sottolinea non tanto il suono della sua voce, quanto l'effetto 'ipnotico' che ha sul pubblico. Si tratta evidentemente di una grande attrice cantante, dotata della capacità di coniugare canto d'agilità e tono declamatorio, e di una voce dal timbro ricco, scuro ma anche agile, che affascina Bellini e la rendono la perfetta protagonista per *Norma*.

Il libretto dell'opera necessita però di un altro ruolo femminile, Adalgisa, una giovane sacerdotessa, dal tono più chiaro e naif, per cui viene scelto il soprano Giulia Grisi, altra celebre primadonna del panorama dell'epoca.

*Norma* è un'opera in due atti su libretto di Felice Romani, unico poeta a cui si rivolge Bellini lungo tutta la sua carriera. Andò in scena al Teatro alla Scala nel dicembre 1831, solo tre mesi dopo essere stata commissionata al compositore catanese.

<sup>149</sup> Lettera del 1 settembre da Bellini a Giuditta Pasta, in *Il melodramma italiano nell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di G. Pestelli, Torino: Einaudi, 1977, p. 282

<sup>150</sup> S. Rutherford, *La cantante delle passioni: Giuditta Pasta and the idea of operatic performance*, «Cambridge Opera Journal», Vol. 19, No. 2 (Jul., 2007), pp. 107-138

<sup>151</sup> S. Rutherford, *ibid.*, p.111

L'azione si svolge nelle Gallie, all'epoca della conquista romana. Norma, sacerdotessa d'Irminsul, figlia del capo dei druidi Oroveso, si è innamorata del proconsole romano Pollione. I due hanno avuto una relazione segreta, da cui sono nati due figli, custoditi all'insaputa di tutti. I Galli sono in rivolta contro il giogo romano, e riuniti nella foresta sacra d'Irminsul, inneggiano alla guerra. Norma, con una preghiera per la pace alla luna, placa l'insurrezione, e allo stesso tempo tutela il suo amato. Questi intanto però si è innamorato di Adalgisa, giovane sacerdotessa. Adalgisa si sente colpevole di aver infranto il suo voto di castità, confessa Norma e si reca da Norma per confessarle il proprio peccato. Norma riconosce se stessa nelle parole della giovane sacerdotessa, e si mostra comprensiva, fino a che non scopre che il nome dell'amato è Pollione. Furiosa, medita di uccidere i propri figli, ma poi desiste, vinta dal sentimento materno. Intenzionata a suicidarsi, chiama Adalgisa per lasciarle i figli in custodia, ma la giovane, solidale col dolore della donna, rifiuta, e cerca di convincere Pollione a tornare da Norma. Al rifiuto dell'uomo, Norma aizza i galli alla guerra, e sceglie una vittima da sacrificare ad Irminsul. Sta per proporre Adalgisa, che ha rotto il suo voto di castità, ma si rende conto di essere allo stesso modo colpevole, e decide di morire lei stessa. Pollione è commosso dalla grandezza di Norma, e si avvia con lei al rogo.

Il soggetto del libretto è ispirato all'omonima tragedia di Alexandre Soumet, pubblicata pochi mesi prima a Parigi, nell'aprile 1831.

Il dramma riunisce tre *topoi* letterari: il tema 'antico-romano' della sacerdotessa che viola il dovere sacro per amore, opponendo la sfera privata a quella pubblica, che ha un precedente operistico nella *Vestale* di Spontini; il tema classico-mitico dell'infanticidio per vendicare il tradimento, che ha una grande capostipite in *Medea*, ed infine il tema bardico-celtico. Quest'ultimo è in linea col nuovo immaginario romantico, preannunciato dai 'Canti di Ossian' del poeta James MacPherson; il romanticismo è affascinato dalla storia e degli elementi 'barbari' e paleocristiani, presenti anche del romanzo di Chateaubriand *Martyrs*, e nel teatro propugnato da Schlegel e Hugo<sup>152</sup>.

Norma riattualizza quindi in chiave romantica la tradizione della tragedia greca e il mito della Roma antica, inserendoli in un contesto 'barbaro'.

Il più evidente richiamo alla tragedia classica è il parallelo tra la storia di Norma e quella di Medea: sono due donne che vivono l'amore tanto pienamente da rinunciare per esso a se stesse, abbandonando la terra natia, la propria religione, i propri voti. Entrambe sono

---

<sup>152</sup> P. Cecchi, *La trovano tragica e sublime*, cit., pp. 15-20

tradite dal loro uomo, che non le ama più, ma si invaghisce di una donna più giovane, ed entrambe meditano tremenda vendetta, assassinando la rivale ed i propri figli.

Il tema di Medea è caro al classicismo francese, e il romanzo di Soumet certamente poté attingere a numerose fonti d'ispirazione, partendo dalla seicentesca *Médée* di Corneille. All'Opéra erano precedentemente state presentate *Médée* di Marc-Antoine Charpentier (1693) e *Médée et Jason* di Joseph-François Solomon (1713), senza dimenticare la più recente *Medea* di Luigi Cherubini, rappresentata all'Opéra Comique nel 1797.

Felice Romani rielaborò il romanzo di Soumet integrandolo con altre ispirazioni italiane: il tema della *Vestale*, già affrontato da Gaspare Spontini nel 1811 e Giovanni Pacini nel 1823, e i libretti che lui stesso aveva scritto per la *Sacerdotessa d'Irminsul* di Pacini, andata in scena a Trieste nel 1823, e la *Medea in Corinto* di Simon Mayr, per il San Carlo di Napoli, nel 1813<sup>153</sup>.

Il libretto presenta delle modifiche rispetto al romanzo di Soumet. Gli elementi fantastici sono elusi, mentre si creano diversi momenti rituali, ispirati al romanzo *Maryrs* di Chateaubriand, come la preghiera di Norma del I e dell'ultimo atto, o il taglio del vischio durante la processione dei druidi.

Anche il rapporto con Adalgisa viene mutato: il suo ruolo di antagonista viene nettamente accentuato, sui modelli Medea-Creusa o Anna Bolena-Giovanna Seymour. Ciononostante, il rapporto tra le due donne è contrastante: da un lato la furia di Norma rischia di assassinare Adalgisa, mentre dall'altro le due diventano solidali l'una nei confronti dell'altra, sviluppando una specie di reciproco rapporto materno.

Il cambiamento fondamentale però, che avviene nell'opera di Bellini rispetto alla Norma del romanzo francese, concerne il finale: mentre in Soumet Norma uccide i suoi figli e poi impazzisce, nel libretto di Romani la sacerdotessa non commette l'infanticidio, ma si suicida offrendo il proprio sacrificio come espiazione al Dio.

Questo nuovo elemento allontana Norma da Medea; negando la soluzione selvaggia e mostruosa, la figura della druidessa viene 'umanizzata' in senso borghese. Inoltre Bellini non contempla la scelta della scena di follia, anche poiché Giuditta Pasta ha appena recitato un finale simile, nell'*Anna Bolena*.

Il finale di Romani è una scena di condanna e sacrificio, di perdono e unione della morte dei due amanti.

La morte di Norma è gloriosa: è un sacrificio nel fuoco per espiare i suoi peccati e quelli di Adalgisa, e per assicurare ai Galli la purezza del santuario. La musica accompagna l'eroica

---

<sup>153</sup> P. Cecchi, *ibid.*, pp. 15-20

morte della sacerdotessa, sottolineando con un nobile ‘andante sostenuto’ le parole di sconfitta a Pollione:

Qual cor tradisti, qual cor perdesti  
 quest'ora orrenda ti manifesti.  
 Da me fuggire tentasti invano;  
 crudel romano, tu sei con me.  
 Un nume, un fato di te più forte  
 ci vuole uniti in vita e in morte.  
 Sul rogo istesso che mi divora,  
 sotterra ancora sarò con te.

Il suo sacrificio sul rogo ricorda più l’immolazione di Brunnhilde, una vergine sacra<sup>154</sup>, che il fuoco della vendetta finale di Azucena, una Grande Madre.

Eppure Norma è una madre, e nella sua figura rivive, come in Medea, l’archetipo della Grande Madre. Ciononostante il personaggio appare combattuto tra il mondo ‘matriarcale’ e quello delle ‘istituzioni civili’.

Norma è una sacerdotessa d’Irmisul, dio della guerra, ma allo stesso tempo è una donna. Questi due mondi, quello istituzionale sacro e quello femminile entrano in contrasto da subito, nel chiaroscuro musicale dell’*ouverture*: al misterioso buio della notte sulla selva si unisce il chiarore lunare.

L’apertura fugata sull’attacco dei corni, cui gradatamente si uniscono i fagotti, e quindi, sull’appoggio dei bassi, viole e violoncelli, crea un’atmosfera di solenne mistero: la lenta melodia ascendente si raggruma nell’oscuro disegno di biscrome, che dai celli passa ai fagotti; e poi, come illuminandosi di un primo raggio, ai flauti e ai clarinetti. Un preannuncio, che si carica di aspettativa nella tensione dell’oscillare cromatico Sol diesis-La, tenuto per due misure da violini e oboi, per poi sfociare nel lungo fremito dal quale nasce l’arcana melodia di flauti e clarinetti, che sale sostenuta da una pulsazione piena e regolare, e si connette al sorgere dell’astro mistico: una frase, “che nessuno ha mai fatto altra più celestiale”, ebbe a dire Giuseppe Verdi<sup>155</sup>.

Il conflitto di cui è vittima Norma si evidenzia nella IV scena, in cui si svolge la celebre preghiera alla luna «Casta Diva...».

Il popolo gallico è in attesa del vaticinio di Norma, interprete del volere del Dio: sperano di poter finalmente avere il favore divino per assaltare l’accampamento degli invasori romani. Norma, invece, innamorata dal romano Pollione, non ha cuore di dichiarare guerra al suo amato:

Sì, cadrà... punirlo io posso...

<sup>154</sup> E. Rebel, *Norma, la lune et le feu*, «Avant-scène opéra», 236, 2007, p.70-72

<sup>155</sup> M.R.Adamo, F.Lippmann, *Bellini*, cit., p.169

Ma punirlo il cor non sa.

Dunque mente al popolo: verrà un giorno la fine di Roma, ma non ora, e non per mano gallica. Permette alla sua personale passione di interferire col suo ruolo sacro e politico, e così trasgredisce al suo dovere istituzionale.

Il ruolo di interprete della ‘coscienza istituzionale’ in questa scena viene incarnato dal coro, che a ritmo di marcia guerriera interloquisce con la voce di Norma, rendendo evidente il contrasto tra il volere pubblico e quello privato della sacerdotessa<sup>156</sup>. È una sapiente scelta drammaturgica che permette di sottolineare il tradimento ai danni del suo popolo, ma anche un espediente per rendere sempre più forte e drammatico il personaggio di Norma: più maestose ed autoritarie suonano le sue frasi, più lacerante percepiamo il conflitto interiore della donna.

Alla fine del ‘dialogo fedifrago’ col coro, l’invocazione di pace rivolta alla luna sembra una richiesta di perdono divino. «Norma si trasfigura come se, perpetrato ancora una volta il suo delitto e dimesso il ruolo di veggente, ritrovasse il suo spirito mistico di sacerdotessa, e volesse purificarsi nella fede<sup>157</sup>»

Scegliendo la passione, Norma travalica i limiti e trasgredisce alle regole, pervasa da un amore che l’annienta: questa è una tematica tipica della Grande Madre. La trasgressione ai voti, al contesto istituzionale, al suo popolo, in favore dell’amore di un uomo, la unisce al personaggio di Medea, e al momento della sua fuga dalla Colchide. Per entrambe le donne la trasgressione diventa una libertà interiore, l’abbracciare un mondo ignoto da cui sono attratte più che dalla realtà<sup>158</sup>.

Un amore assoluto pervade Norma, fino a quando scopre il tradimento di Pollione; a questo punto, qualcosa si lacera: tutto è perduto, è come se fosse morta. Rabbia e dolore, amore e odio, autodistruzione e vendetta si susseguono nel suo animo durante le scene successive. La donna è di nuovo preda del conflitto tra l’ira incontenibile della Grande Madre, la donna tradita, e un sentimento di solidarietà femminile con Adalgisa, in cui rivede se stessa: «Oh! rimembranza! io fui così rapita al sol mirarlo in volto», «Io stessa... anch’io arsi così. L’incanto suo fu il mio».

È a questo punto che la disperazione aggredisce e rende spietata Norma, che minaccia Pollione e indirettamente Adalgisa, che le è sottoposta, è ‘in suo potere’:

Maledetto dal mio sdegno

<sup>156</sup> P. Cecchi, *La trovano tragica e sublime*, cit., p.20

<sup>157</sup> M.R. Adamo, F.Lippmann, *Bellini*, cit., p.170

<sup>158</sup> M.I. Bagnati Siragusa, *Per un aspetto psicologico di Norma*, in *Norma*, Gran Teatro la Fenice, cit., pp.135-139

non godrai d'un empio amore.  
 Te sull'onde, te sui venti  
 seguiran mie furie ardenti,  
 mia vendetta e notte e giorno  
 ruggirà intorno a te

La vendetta la trascina a casa, nella camera dei figli dormienti: per ferire Pollione, è disposta ad ucciderli, emulando Medea. («Teneri figli...»)

Io, io li svenerò?... di che son rei? (silenzio)  
 Di Pollion son figli...  
 ecco il delitto: essi per me son morti;  
 muoian per lui: n'abbia rimorso il crudo,  
 n'abbia rimorso, anche all'amante in braccio,  
 e non sia pena che la sua somigli.

Diversamente da Medea però, a questo punto si aggrappa ai figli: essi le appartengono per sempre. «Ah! no! son figli miei!... miei figli!».

L'odio si ritrasforma in amore, e in perdono: sopraggiunge Adalgisa, dolente, e Norma le affida i figli, intenzionata ad uccidersi per espiare la propria colpa. Adalgisa la ferma:

Norma, ancora amata,  
 madre ancora sarai per me.

e in questo momento si sprigiona un inno all'amore pietoso; all'amore materno di Norma che salva i suoi figli, e alla pietà di Adalgisa che offre solidarietà e speranza a Norma, restituendole così una dimensione umana. («Mira o Norma...»)

La scena si conclude con uno struggente duetto tra le due donne, in cui la voce più bassa ed intensa di Norma si intreccia a quella più chiara e leggera di Adalgisa. Il duetto racconta il sentimento di affinità tra le due: in alcuni punti, le due voci si integrano, cantando le stesse note, sovrapponendosi l'una all'altra, nella tenerezza ritrovata dell'amicizia<sup>159</sup>.

Il contrasto che vive in Norma potrebbe essere sintetizzato come la dicotomia tra la Madre Amorosa e la Madre Terribile: da una parte, l'amore materno che salva i figli e accoglie una donna in cui si riconosce; dall'altra, la cieca furia vendicatrice e la passione che travalica i limiti della razionalità.

Quest'ultima ha massimo sfogo nelle scene successive, quando Pollione tenta di rapire Adalgisa, e si introduce nel tempio sacro. Norma, nuovamente tradita, percuote lo scudo

<sup>159</sup> M.R. Adamo, F. Lippmann, Bellini, cit., p. 172

d'Irminsul, e chiama a lei i guerrieri gallici: è tempo di vendetta, e la sacerdotessa dichiara guerra ai romani.

Il coro «Guerra, guerra, le galliche selve» è un coro di guerra di una violenza inaudita, in *fortissimo*, che cattura la forza della furia cieca di Norma, sanguinaria foriera di morte: «e qui di sangue... sangue romano... scorreran torrenti». L'aspetto dionisiaco della Grande Madre si trova in questi attimi di violenza, nel fuoco della vendetta, nelle scuri galliche alzate e coperte di sangue.

Pollione viene catturato, e Norma si ritira in colloquio privato con lui: il desiderio di vendetta infuria in lei, e di nuovo prospetta a Pollione l'omicidio dei figli «un istante, e d'esser madre mi poss'io dimenticar» e dell'amata: «Adalgisa fia punita; nelle fiamme perirà».

Così minaccia Pollione; eppure, al momento di dichiarare ai druidi il nome della sacerdotessa che rompe il voto, e che verrà sacrificata sul rogo d'Irminsul, Norma risponde: «Io stessa. Il rogo ergete».

Il destino avverso non ha avuto la meglio su Norma, la sua rabbia non ha cancellato la compassione che le ha insegnato Adalgisa. Il sacrificio di Norma è il trionfo della pietà umana e del perdono. Dal suo esempio è conquistato Pollione, che si rende conto della statura della donna da lui rifiutata, («troppo tardi t'ho conosciuta») e commosso si unisce a lei nella morte. «Norma e Pollione cantano la loro vittoria sul fato, che li ha cinti in terra, ma è stato sconfitto dalla loro umanità, proiettata nell'eterno.<sup>160</sup>»

Se il fuoco è uno dei simboli che accompagnano la parte oscura di Norma, la luna rappresenta il suo lato sacerdotale<sup>161</sup>: la luce che rischiara il notturno del preludio.

Nell'ultima scena dell'opera, con l'immolazione di Norma, i due simboli del femminile si uniscono. Norma sa di aver tradito la luna, l'astro che rappresenta il suo Dio, rompendo i suoi voti e mentendo in suo nome, col falso vaticinio.

Col sacrificio finale nel fuoco, Norma si redime, si purifica agli occhi del dio, della luna, e del popolo; il fuoco della vendetta diventa quello della redenzione. È un rogo diverso da quello che conclude *Il Trovatore*: Azucena muore assaporando la sua vendetta («Madre, sei vendicata!»), mentre il fuoco di Norma è quello dell'eterno amore.

<sup>160</sup> M.R.Adamo, F.Lippmann, *ibid.*, p. 176

<sup>161</sup> E. Reibel, *Norma, la lune et le feu*, cit., p.70



### 3.6. La Madre-Anima nell'ottica ottocentesca: Carmen

La *Carmen* di Bizet è senza dubbio una delle opere più note al grande pubblico: le sue arie più famose sono cantate e conosciute anche al di fuori del mondo dei cultori dell'opera, ed il personaggio della gitana, libera, passionale e inafferrabile, è certamente tra i più amati. Eppure, i motivi che rendono oggi giorno l'opera estremamente popolare furono gli stessi che scandalizzarono il pubblico parigino dell'Opéra-Comique, alla prima rappresentazione del 3 marzo 1875.

*Carmen* è un'Opéra-Comique in quattro atti, composta da George Bizet su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

La storia è ambientata a Siviglia, dove Don José, un sergente originario della Navarra, si innamora di una affascinante gitana, Carmen. Questa però è una donna inafferrabile, ambigua, che non vuole essere legata da relazioni amorose. Don José soffre a causa della natura selvaggia della gitana, che sostiene di amarlo, ma non per questo accetta di essere meno libera: continua a danzare alla taverna di Lilas Pastias, dove è corteggiata da altri soldati. Don José è geloso, e per questo si trova coinvolto in discussioni violente; per lei viene arrestato, perde il suo grado, ed infine si unisce ai contrabbandieri. Tra le montagne, al covo dei contrabbandieri, giunge Micaela, una fanciulla adottata dalla madre di Don José ed innamorata di lui. Micaela riesce momentaneamente ad allontanarlo dalla zingara per visitare la madre malata, ma tempo dopo Don José torna da Carmen. La gitana ha un nuovo amante, il torero Escamillo. Don José dichiara ancora il suo amore per Carmen, ma lei ormai non lo ama più. Dopo un aspro litigio, Carmen interroga le carte con le altre gitane: la previsione è la morte, per lei e José. Consapevole del proprio destino, Carmen segue comunque la sua passione per Escamillo, e lo accompagna alla corrida. All'arena incontra Don José, che in preda alla frustrazione la prega di tornare ad amarlo. Carmen rifiuta, in nome della sua libertà, lancia via l'anello che José le aveva donato. A questo punto, l'ex soldato la pugnalò, per poi accasciarsi disperato sul corpo della donna amata.

Il soggetto a cui è ispirato il libretto è l'omonimo romanzo di Prosper Mérimée, pubblicato nel 1845: una tragedia passionale, che inscena sentimenti intensi e di natura violenta; la protagonista femminile è un personaggio amorale, decisamente fuori dal comune rispetto agli standard dell'Opéra-Comique.

Infatti, nonostante gli sforzi compiuti dei librettisti per mitigarne il carattere, il soggetto del dramma viene giudicato indecente dal pubblico della Salle Favart, abituato a spettacoli sentimentali e personaggi 'graziosi', piacevoli.

Meilhac e Halévy apportano cambiamenti rilevanti rispetto alla trama del romanzo di Mérimée: il libretto se ne discosta molto, nel tentativo di rendere più accettabile al pubblico borghese il mondo zingaresco tratteggiato nel racconto.

Innanzitutto, vengono obliterati alcuni episodi criminosi e tratti dissoluti del personaggio di Carmen: nel romanzo, la bella zingara si prostituisce, si fa istigatrice e complice di omicidi, è molto più coinvolta nei loschi affari dei contrabbandieri, il capo dei quali è suo marito. Allo stesso tempo, è anche capace di azioni generose e di un coraggio esemplare davanti alla morte. É affascinante e pericolosa, possiede uno *charme* selvaggio, un «mystère inquiétant, comme aussi son comportement primitif, élémentaire, cruel ou cynique au besoin. (...) Elle se jette sur plaisirs avec une frénésie parfois proche de délire dionysiaque<sup>162</sup>».

Il libretto dell'opera ammorbidisce Carmen, la 'civilizza'. È sì una gitana andalusa, ma la versione presentata al pubblico borghese è stemperata: non commette i delitti che compie in Merimée, ed i suoi amanti si limitano a Don José ed Escamillo. Ne emerge un ritratto dai toni più delicati, con addirittura punte romantiche: l'aria *Là-bas, là-bas dans le montagne*, che canta a Don José, è un sogno di vita a due, che non si attaglierebbe per nulla alla Carmen del romanzo.

L'opera ne conserva alcuni aspetti gitani, nella *seguidilla* del primo atto, nelle danze alla taverna di Lilas Pastias, e nel fatalismo delle carte. É soprattutto negli ultimi due atti che emerge, complice la musica, il vero carattere di Carmen: una donna libera che accetta senza paura il proprio fato, mentre i primi due quadri dell'opera la presentano come una donna inafferrabile ed intrigante, una *bohémienne* più vicina alla *coquetterie* borghese.

Anche il personaggio di Don José subisce mutamenti decisivi. Nel romanzo di Merimée, il giovane sergente subisce il fascino di Carmen, ed affonda nella vertigine sensuale che emana dalla gitana. Allo stesso tempo però è consapevole delle conseguenze a cui lo porterà la sua passione; accetta 'il maleficio' dell'incantatrice, e si rende conto di esserne succube. Don José è un personaggio in conflitto con se stesso, vorrebbe liberarsi dalla stretta della gitana, ma allo stesso tempo è irretito dal suo fascino. Quando decide di pugnalarla, non è in preda ad un impulso momentaneo, ma è una decisione cosciente: la morte di lei gli appare come l'unica cosa che potrebbe restituirgli la dignità<sup>163</sup>.

Nulla a che vedere con l'omicidio passionale del Don José operistico, che pugna Carmen per gelosia, dopo averla vista entrare nell'arena insieme ad Escamillo. Nel libretto, il personaggio di Don José perde di forza, e subisce la fascinazione di Carmen come un

<sup>162</sup> J.M. Brèque, *Opéra comique, mais aussi tragedie*, «Avant-scène opera», 26, 1993, pp. 9-12

<sup>163</sup> J.M. Brèque, *ibid.*, p.10

ragazzo al primo amore. Il libretto gli conferisce un aspetto più naif, grazie anche al ricordo del villaggio natale, e all'invenzione del personaggio di Micaela.

Micaela non esiste nella *Carmen* di Merimée; è una fanciulla orfana, che la madre di Don José ha adottato da piccola. Giunge a Siviglia dalla Navarra, dal paese natale di Don José, per portargli notizie sul fragile stato di salute della madre.

La sua presenza, dal punto di vista drammaturgico, ha lo scopo di arricchire il personaggio di Don José di una sfumatura di tenerezza e nostalgia verso il luogo natio, ed allo stesso tempo di offrire un 'contraltare' alla sensualità pericolosa di Carmen, dandole ancora più risalto.

Micaela è un personaggio che Emanuele Senici ascrive nella categoria delle '*Alpine virgins*', le 'fanciulle della montagna': giovani donne che rappresentano la purezza, la castità, generalmente provenienti o legate in qualche modo alla montagna; del paesaggio montano incarnano il candore della neve, i cieli tersi<sup>164</sup>. Da un villaggio nella Navarra viene Micaela, che con la sua gonna turchina e le trecce che scendono sulle spalle conforta José, turbato dalla conoscenza di Carmen, ricordandogli il paese di nascita: «*ça me repelle le pays*», sospira José al tenente nel I atto. E tra le montagne, nel III atto, Micaela compie il suo 'atto buono', ossia convincere José ad allontanarsi da Carmen, per tornare al paese a visitare la madre malata. Non potrà però impedirgli di tornare a Siviglia, per vedere la gitana insieme al torero Escamillo, sua nuova fiamma, ed assassinarla.

Anche Escamillo è un personaggio 'creato' per il libretto: nel romanzo esiste un *picador*, Lucas, nuovo amante di Carmen, ma non ha una parte ampia come quella che gli riserva l'opera. Escamillo è amato da Carmen nell'opera, poiché rappresenta ciò che non è Don José: un uomo senza paura, che accetta il proprio destino, proprio come la gitana.

Escamillo rappresenta l'archetipo maschile, colui che ammette ogni rischio, come quelli che la corrida gli appronta ogni giorno, e passa indenne attraverso ogni pericolo.

Pur consapevole degli occulti procedimenti della *suerte*, Escamillo ha la leggerezza del passo che è propria degli dèi, o di coloro che gli sono decisamente affini. Rappresenta, senza alcuna complicazione filosofica, la *reine Männlichkeit*: l'archetipo maschile.

Viene letteralmente adorato da Carmen, per la prima volta molto legata a un erotismo che non si confonde col capriccio<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> E. Senici, *Landscape and gender in italian opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp.2-3

<sup>165</sup> M. Bortolotto, *Al di là del bene e del male*, in *Carmen. Stagione d'opera e balletto 2003/2004*, Teatro alla Scala, pp. 87-112

Escamillo e Carmen condividono la divinità di coloro che sanno accettare il loro fato, mentre Don José, seppur avviluppato, lotta contro di esso. ‘L’amore si paga’, sembra dire il IV atto: anche la fede di Carmen, che consiste nella libertà, esige la sottomissione. L’abbandono al destino è a totale, e il prezzo della passione è la morte, come Carmen ha compreso sin dalla scena della lettura delle carte, nel III atto: «J’ai bien lu... moi d’abord, ensuite lui... Pour tous les deux, la mort!» («Ho letto bene... prima io, poi lui... Per tutti e due, la morte!»)<sup>166</sup>.

Il tema del destino pervade gli ultimi due atti: il rapporto di Carmen con la morte è il vero rapporto fondamentale dell’opera.

È evidente sin dall’*ouverture*, che comprende tre temi: quello della corrida, seguito dal tema di Escamillo, e infine il tema del destino, ossia il tema di Carmen. Don José non è annunciato; egli è solo uno strumento del destino di Carmen.

Sin dall’inizio quindi si instaura un rapporto particolare tra la tra corrida e la morte, quasi un legame unisse l’ineluttabile fine del toro a quella della zingara, entrambi per mano di Escamillo, colui che dà la morte.

Guido Paduano ravvisa allusioni a questo legame anche nel testo delle arie principali dei due amanti:

L’immagine della corrida, come disegnata nella grande aria di Escamillo al II atto, si sovrappone in modo inquietante a quella dell’amore nell’*Habanera*: si veda quanto il movimento del toro (“le taureau va... il vient... il vient et frappe encor”) ricordino quelli dell’amore-uccello (“Il vient, s’en va, pais il revient”), e come il celeberrimo ritornello “Toreador, en garde” echeggi il “Prends garde à toi”, l’avvertimento che, dopo Don José da Carmen, anche Carmen da Don José ha inutilmente ricevuto, e torna a ricevere dalle sue amiche che hanno visto Don José aggirarsi nei pressi dell’arena<sup>167</sup>.

È proprio negli ultimi due atti dell’opera di Bizet che Carmen riconquista appieno la sfumatura tragica del personaggio; consapevole di ciò che sta per accadere, muore in maniera eroica, affermando la sua libertà e consegnandosi alla morte.

La sua morte ricorda quella di Don Giovanni: posta davanti alla possibilità di pentirsi e cambiare, quando Don José la ghermisce e la prega di restare con lui, Carmen ribatte:

Jamais Carmen ne cédera!

Libre elle est née et libre elle mourra!

(«Mai Carmen cederà! Libera è nata e libera morrà!»).

<sup>166</sup> M. Bortolotto, *ibid.*, p. 100

<sup>167</sup> G. Paduano in M.T. Giaveri, *Carmen o la passione del sud, Carmen*. Stagione d’opera e balletto 2003/2004, Teatro alla Scala, pp. 113-119

Carmen è davvero l'eroe della tragedia. (...) Innanzitutto perché oltrepassa la principale proibizione delle società tradizionalmente patriarcali: quella del volontario servaggio femminile. Passando oltre i limiti della condizione coatta della donna, lei trasgredisce un tabù ancora più grave dell'incesto o del parricidio, fondamento della tradizione greca e occidentale<sup>168</sup>.

La scena della lettura delle carte nel III atto ed il finale del IV atto sono, a livello drammaturgico, i momenti decisivi per Carmen, e la musica ne evidenzia lo svolgimento tragico.

Bizet compone per Carmen una musica sottile, che «permette durezze armoniche anche inaudite<sup>169</sup>»; dissonanze tra accordi improvvise, nate per incantamento, quasi dal nulla. Il compositore utilizza il libretto, ma lo esaspera di intensità espressiva; in tal modo la musica restituisce la tragicità al personaggio, che il libretto aveva tentato di mitigare.

La stessa atmosfera di incertezza morale, disfacimento, pericolo, pervade l'aria di Don José del II atto, *La fleur que tu m'avais jetée*<sup>170</sup>: è l'attimo fatale della malia di Carmen, che col dono del fiore strega José.

Questo tipo di espressione musicale è quella che nell'opera connota 'la sfera dei liberi', contrapposto al parlato, o quasi-parlato, utilizzato invece nel linguaggio della quotidianità: Zuniga che tenta l'arresto della zingara, ad esempio. Micaela invece, specchio del mondo tradizionale, del languido legame col villaggio, canta nello stile dell'Opéra-Comique, un chimerico *mélo*: rappresenta la virtù, contrapposta al dionisiaco mondo di Carmen.

Carmen, misteriosa ed inafferrabile, ammaliante gitana che travolge la vita di Don José, è una rappresentazione dell'archetipo dell'Anima.

L'Anima è la vita, il destino; prende la forma di una fanciulla sconosciuta.

L'irruzione nell'Anima nella vita dell'uomo ha il potere di stravolgerla, e di portare una trasformazione nella sua coscienza. Ogni azione della donna-anima assume un carattere numinoso: da questa figura 'divina', l'uomo fa dipendere la sua vita.

La numinosità della donna-anima può svilupparsi in due direzioni: la figura di donna angelicata, la 'salvatrice', la vergine sacra che apre all'uomo la possibilità di innalzarsi spiritualmente, oppure può assumere connotazioni negative: una donna oscura, dall'irresistibile forza seduttiva, che trascina l'uomo lungo una china pericolosa.

Le immagini dell'Anima nell'Ottocento sono proprio queste: la donna-angelo, o la *femme fatale*. A quest'ultima categoria appartiene Carmen.

<sup>168</sup> M.T. Giaveri, *Carmen o la passione*, cit., p.118

<sup>169</sup> M. Bortolotto, *Al di là del bene e del male*, cit., p.106-107

<sup>170</sup> J.M. Brèque, *Opéra comique, mais aussi tragedie*, cit., p. 11

Carmen è fatale, poiché possiede la seduzione del destino inafferrabile: appare, svanisce, trascina con sé Don José. Lo seduce: il termine *sedurre*, *secum ducere*, indica il fatto che la passione sia una specie di veicolo, un ‘mezzo di trasporto’ che fa muovere il soggetto, senza che questi se ne renda conto. Questo potere fascinatore ha una matrice magica materna: entrambe le figure dell’Anima, sia la vergine divina che la giovane strega, appartengono infatti all’*uroboro* della Madre:

Attraverso un tipo di seduzione onnipotente, di marca materna, essa (la *femme fatale*) capovolge la legge che vuole la donna più bisognosa di legame dell’uomo. Lo scopo più evidente della donna diabolica è quello di dimostrare che l’uomo ha più bisogno del legame della donna. A tal scopo trasforma l’uomo in bambino, diventando per lui la seduzione totale, e allo stesso tempo rinuncia lei stessa ad avere un bambino per non essere catturata dal legame. Tale rinuncia è legata all’accusa di infanticidio, rivolta alle streghe<sup>171</sup>.

Carmen può essere collocata nel novero delle streghe, in quanto entra in scena proprio con un sortilegio di seduzione. Il fiore di gaggia che getta a Don José nella sesta scena del I atto, dopo l’*Habanera*, è l’inizio della sua perdizione: farà sì che il sergente venga imprigionato, poi declassato, mentre diviene sempre più succube di Carmen; non può più fare a meno di lei. Carmen lo sa, e lanciando il fiore, sulla nota più acuta dell’*habanera*, grida «*prends garde à toi*», un avvertimento: l’offerta d’amore di Carmen è quasi un’aggressione, e José ne è colpito ‘come da un proiettile’ («*cette fleur là m’a fait l’effet/ d’un balle qui m’arrivait*»)<sup>172</sup> Poco dopo, José afferma: «certo che, se ci sono delle streghe, quella ragazza ne è una».

A rimarcare questa convinzione, e conferire definitivamente a Carmen il ruolo della strega, contribuisce l’ingresso in scena di Micaela. La ragazza, messaggera della madre malata, rappresenta l’amore come ‘scambio di doni’: porta al soldato il ricordo della madre, del paese, e un bacio. In questo modo, tramite la contrapposizione con Micaela, rassicurante donna-angelo, Carmen assume definitivamente il polo negativo della donna fatale.

Carmen è una strega, un demone: «chissà di quale demone stavo per essere preda» si domanda Don José, e fa per strapparsi dalla giacca il fiore di Carmen: «quella zingara dai fiori stregati...».

Nella seconda scena del III atto infine, Carmen è il diavolo, secondo Don José: «*Tu es le diable, Carmen...*» E lei lo ammette: «*Oui... Je te l’ai déjà dit!*», la gitana è consapevole del suo potere.

<sup>171</sup> F. Fornari, *Carmen adorata. Psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano: Longanesi, 1985, pp. 20-21

<sup>172</sup> F. Fornari, *ibid.*, pp. 58-59

Un altro aspetto ‘magico’ della zingara, che si ricollega ai temi dell’archetipo, è la fede nel fato, e la capacità ‘profetica’ espressa nell’opera attraverso la scena della cartomanzia.

Nel III atto, Carmen si è appena separata violentemente dal colloquio con Don José, a cui ha chiesto «*Tu me tuerais, peut-être?...*» (Tu mi ucciderai, forse?); il dialogo serrato e doloroso ha evocato il tema della morte, che aleggia sulla scena. L’atmosfera viene interrotta dal gioco delle carte delle amiche di Carmen, le gitane Frasquita e Mercedes, che interrogano le carte sul loro futuro amoroso, con fare brioso e concitato. Il clima allegro però si spezza, non appena Carmen entra nel gioco: l’atmosfera musicale si oscura, mentre la gitana interroga le carte, e riaffiora il tema della morte. Il verdetto delle carte è chiaro: «*Encor! Le désespoir! La mort! La mort! Encor... la mort!*». La morte è l’ineluttabile destino di Carmen, per quanto possa mescolare ed estrarre le carte: «*Toujours la mort!*».

La legge della libertà che governa Carmen in nome del legame prevede la morte. La gitana lo capisce, ma continua a voler condurre il gioco. Nonostante gli avvertimenti delle amiche, durante il IV atto, si reca comunque alla corrida con Escamillo; e posta davanti alla scelta tra legame o morte, sceglie la morte.

Il rifiuto delle istituzioni matrimoniali, il carattere inafferrabile, la sensualità disinibita, l’appartenenza al mondo gitano, descrivono un femminile ‘altro’ rispetto a quello delle donne ottocentesche. Carmen è un’emarginata, come Azucena, e in un certo senso come Violetta: l’una gitana, l’altra cortigiana, Carmen e Violetta rappresentano probabilmente i più grandi miti femminili dell’Ottocento<sup>173</sup>. In comune hanno in realtà il fatto di essere isolate dalla società, e di segnare il proprio destino con il dono di un fiore, un fiore di gaggia per Carmen, una camelia per Violetta. Ma se Dumas fosse stato più fedele all’ispiratrice del suo romanzo, le due donne sarebbero state meno dissimili:

quell’enigmatico personaggio che fu in realtà Marie Duplessis evoca spesso la *bohémienne* di Mérimée e di Bizet con la sua insolenza, la disinvoltura con la quale rovinava gli amanti, con il suo essere allegra, spensierata e profondamente malinconica insieme, con la sua indifferenza ai valori della società in cui viveva, con la sua capacità di tradurre una situazione umiliante in abile sfida<sup>174</sup>.

Mentre la Violetta teatrale diviene una ‘traviata’, una prostituta certo, ma dotata di una purezza interiore non intaccata dalla seduzione, che viene ‘assolta’ da Verdi, Carmen non chiede di essere assolta, e muore eroicamente.

<sup>173</sup> G. De Van, *Verdi*, cit., p.158

<sup>174</sup> G. De Van, *ibid.*, p.159

Carmen è una donna fatale, volto oscuro della fanciulla che è l'Anima, una parte dell'archetipo femminile che si manifesta all'uomo. Non possiede il fuoco e la drammaticità di Azucena, la Madre, che unisce all'amore totalizzante per il figlio la fiamma della vendetta, ma un fascino misterioso che avvolge il destino di chi la incontra, simile al 'serpente che danza' di Baudelaire, che tante poesie dedica al tema dei gitani.

Il tema della *femme fatale* infatti serpeggia lungo tutto l'Ottocento artistico e letterario, partendo dal filone dell'estetismo esotico delle gitane spagnole, per poi spostarsi verso l'oriente di Salammô e terminare con un'immagine sempre più demoniaca della donna, tramandata al Novecento attraverso le numerose raffigurazioni di Salomè.



## APPENDICE ICONOGRAFICA

## Capitolo 1

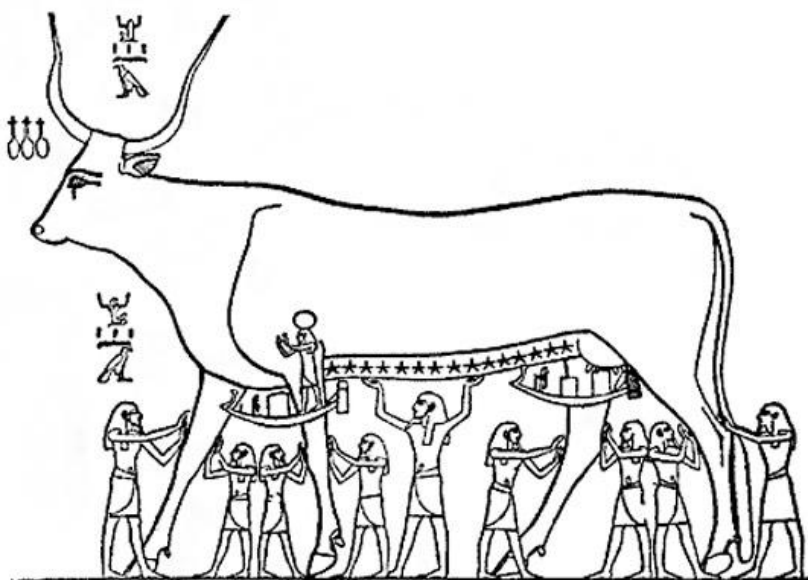


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig.3.

Fig. 1. *Nut come vacca celeste*. Pietra tombale dalla tomba di Seti I, Egitto 1300 a.C.  
 Fig. 2. *Iside allatta Horus*. I secolo a.C., Roma, Musei Vaticani  
 Fig. 3. *Figura femminile*. Affresco, Cnosso, 1500 a.C.

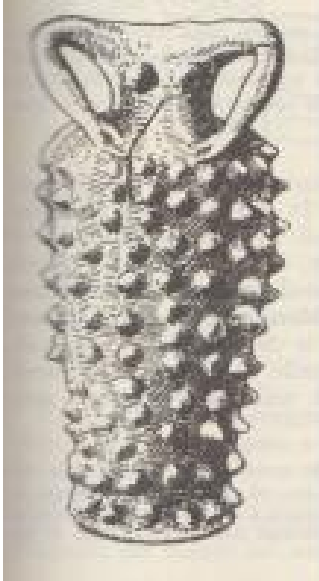


Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

Fig. 4. *Idolo femminile*. Argilla, Hagia Triada, Creta, tardo minoico III  
 Fig. 5. *Adorazione dell'albero del sole*. Egitto, da un papiro di Nebseni, XVIII dinastia  
 Fig. 6. *Asherah*.

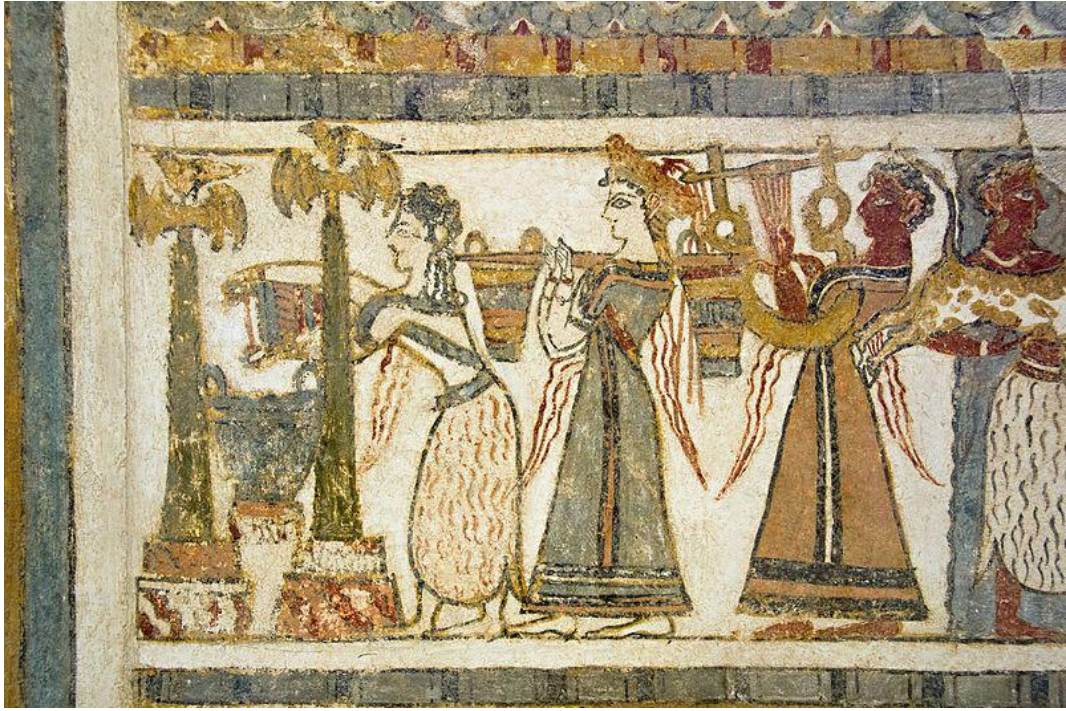


Fig. 7.



Fig. 8.

Fig. 7. *Processione di donne*. Sarcofago di Hagia - Triada, 1370-1320 a.C, Museo Archeologico di Heraklion  
 Fig. 8. *Scena di culto*. Anello d'oro miceneo, riproduzione grafica, 1500 a.C, Museo Archeologico di Atene



Fig. 9.



Fig. 10.

Fig. 9. *Persefone in trono con Ade*. Reca in mano le spighe di grano. V secolo a.C., Museo Nazionale della magna Grecia di Reggio Calabria

Fig. 10. *Potnia Theron*. Particolare di pittura vascolare a figure nere, produzione attica, VI secolo a.C., Museo Archeologico Nazionale di Firenze



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.

Fig. 11. *Cibele su un carro trainato da leoni*. Bronzo, Roma, II secolo d.C., New York, Metropolitan Museum of Arts

Figg. 12, 13. *Idolo femminile con serpenti, fronte e retro*, Ceramica, Palazzo di Cnosso, Creta, 1600-1500 a.C.. Museo Archeologico di Heraklion



Fig. 14



Fig. 15

Fig. 14. *Dea dei serpenti*. Palazzo di Cnosso, 1600-1500 a.C. Museo Archeologico di Heraklion

Fig. 15. *Culto di Cerere. Larario con scene di sacrificio*. Affreschi pompeiani, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

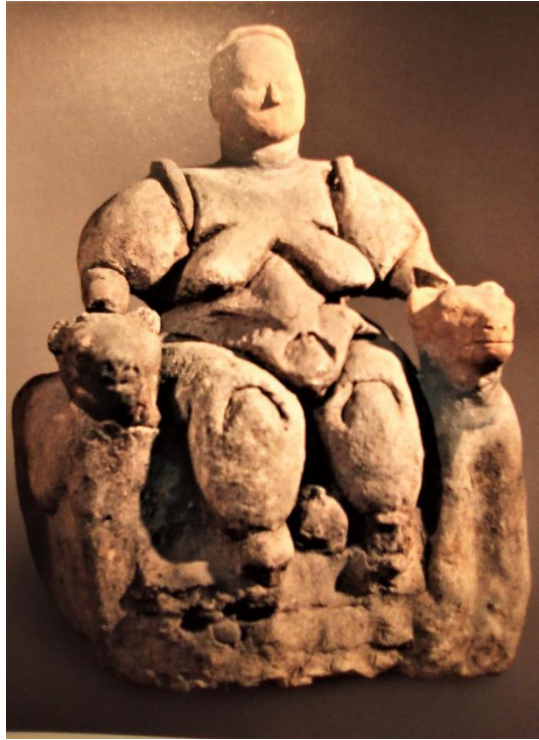


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Fig. 16. *Figura steatopigia nuda assisa su trono e affiancata da due felini*, Anatolia meridionale, Catalhuyuk, VI millennio a.C., argilla dipinta, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara

Fig. 17. *Figura di re-sacerdote nudo*, Mesopotamia meridionale, periodo di Uruk (3300-3200 a.C. circa), calcare, Musei Civici di Padova, Museo Archeologico di Padova

Fig. 18. *Dama dell'Oxus stante*, Iran orientale, Asia centrale, Civiltà dell'Oxus, (2200-1800 a.C. circa), clorite e pietra calcarea, Louvre, Abu Dhabi



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

Fig. 19. *Testa di Dama dell'Oxus con acconciatura alta*, Iran orientale, Asia centrale, Civiltà dell'Oxus (2200-1800 a.C. circa), clorite e calcare, Collezione David Safer, Londra

Figg. 20, 21. *Dama dell'Oxus con corpo d'uccello*, Iran orientale, Asia centrale, Civiltà dell'Oxus (2200-18000 a.C. circa), clorite, calcare, lapislazzuli, collezione privata, Regno Unito





Fig. 22

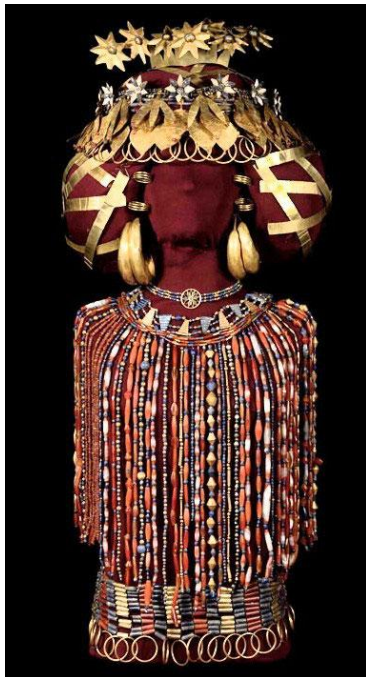


Fig. 23



Fig. 24

Fig. 22. *Dama de Elche*, proveniente da Alicante, civiltà iberica, V-III secolo a. C., calcare, Museo Arqueològico Nacional, Madrid

Figg. 23, 24. Diadema di Nin-Puabi, regina di Ur, proveniente dalle tombe di Ur, 2600 a. C., Louvre, Parigi

## Capitolo 2



Fig. 1



Fig.2

Fig. 1. *Ariete con arbusto*, oro, rame, conchiglie, lapislazzuli, proveniente dalle tombe di Ur, 2600 a.C., Londra, British Museum, ME122200

Fig. 2. *Aphrodite Epitragia*, cameo romano in onice e agata, I-II sec. A.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale,



Fig. 1a



Fig. 2a

Fig. 1a. *Clitemnestra assassina Cassandra*. Kylix attica attribuita al Pittore di Marlay (430 a.C.), Tomba 264 Valle Pega, Museo Archeologico Nazionale di Ferrara

Fig. 2a. *Clitemnestra*. John Collier, 1822, Guildhall Art Gallery, London. No. 577

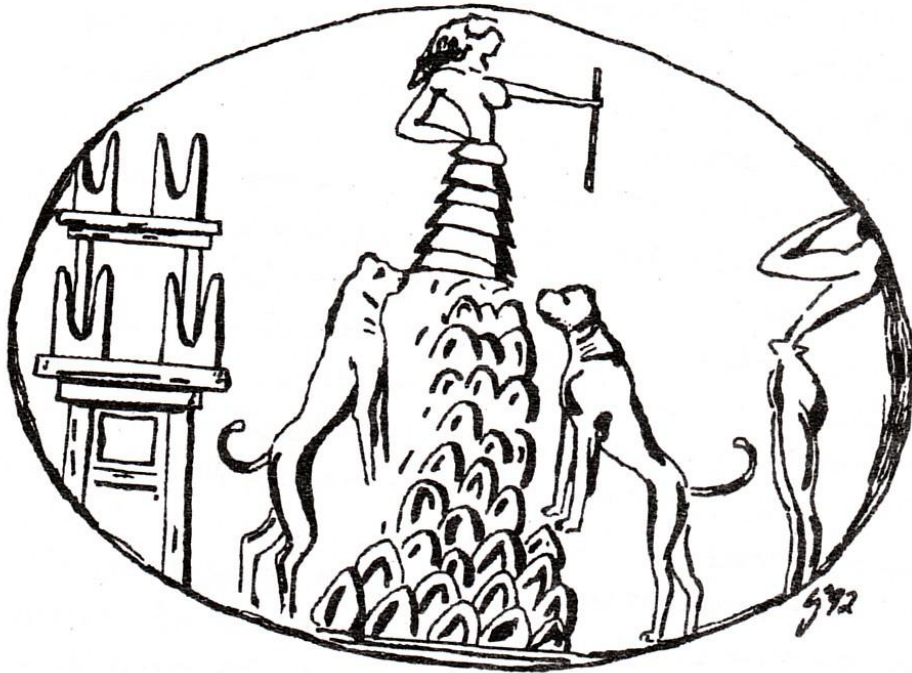


Fig. 1b



Fig. 2b

Fig. 1b. *La Dea Montana*. Sigillo minoico, riproduzione grafica, Cnosso, Museo Archeologico di Heraklion M1-5

Fig. 2b. *Fanciulla su altalena*. Figura in argilla proveniente da Hagia Triada, Creta, tardo periodo neo-palaziale (1450-1300 a.C), Museo Archeologico di Heraklion



Fig. 3b

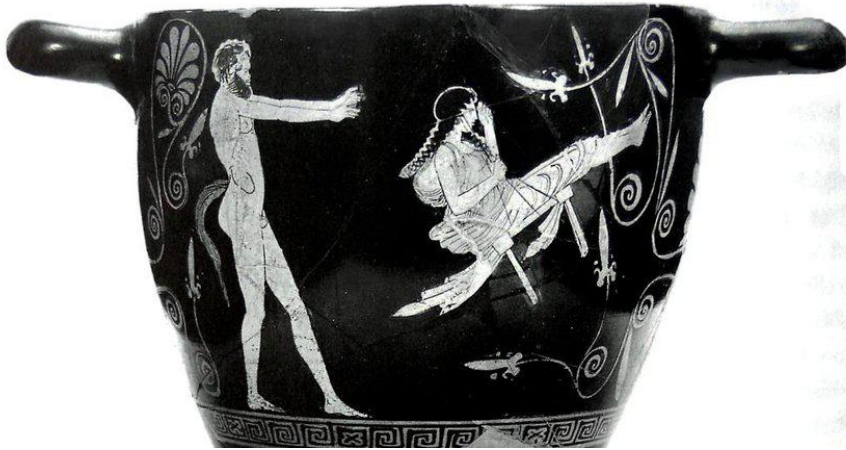


Fig. 4b



Fig. 5b

- Fig. 3b. Eros spinge ragazza su altalena, hydria attica a figure rosse, metà V secolo, Paris, Louvre CA2191  
 Fig. 4b. Satiro che spinga fanciulla in altalena, skyphos attico a figure rosse, metà V sec., Berlin, Antikensammlung F2589  
 Fig. 5b. Hydria attica a figure rosse proveniente da Nola, metà V sec., Berlin, Antikensammlung F2394



Fig. 1c



Fig. 2c

Fig. 1c. *Eracle è portato sulla tazza di Hélios sui flutti dell'Oceano*. Kylix attica proveniente da Vulci, ceramica a figure rosse, ca. 430 a.C., Roma, Museo Gregoriano 16563

Fig. 2c. *Medea*. Pittore di Amsterdam, anfora ceretana (tecnica 'rosso su bianco'), 660-640 a.C. Amsterdam, Allard Pierson Museum 10.188

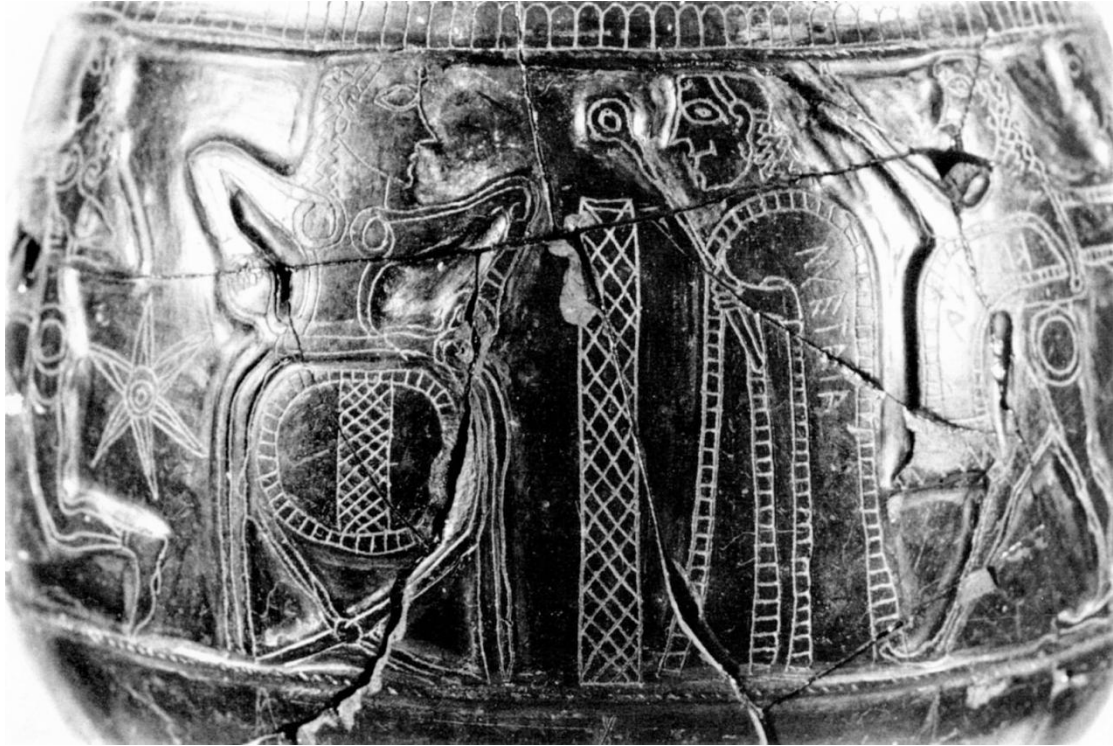


Fig. 3c



Fig. 4c

Fig. 3c. *Rituale magico con Medea e Argonauti*. Olpe in bucchero etrusca, da Cerveteri, ca. 630 a.C., Cerveteri, Museo Archeologico Nazionale 110976

Fig. 4c. *Medea fra due serpenti*. Gruppo del Gallo, lekychos attica, ca. 530 a.C., London, Brith Museum, 1926.4-17.1

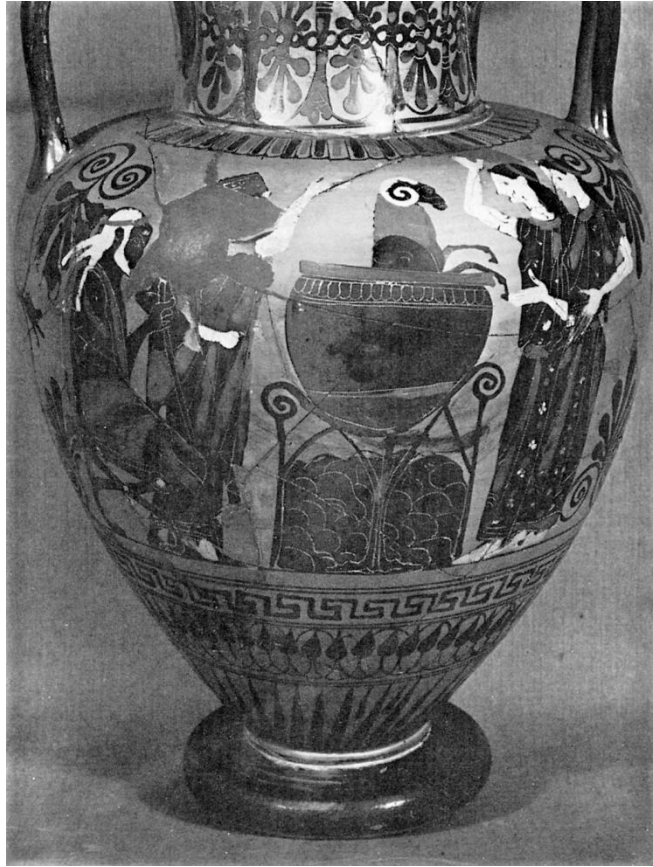


Fig. 5c



Fig. 6c

Fig. 5c. *Medea ringiovanisce un ariete*. Gruppo di Medea, anfora a collo distinto attica, da Vulci, ca.510 a.C., London, British Museum B 221

Fig. 6c. *Medea ringiovanisce un ariete*. Gruppo di Leagros, hydria attica, da Vulci, 500-470 a.C., London, British Museum B 328





Fig. 7c



Fig. 8c

Fig. 7c. *Fuga di Medea*. Pittore di Policoro. hydria lucana, ca.400 a.C., Policoro, Museo Nazionale della Sirtide 35296

Fig. 8c. *Fuga di Medea*. Pittore vicino al Pittore di Policoro, cratere a calice lucano, ca. 400 a.C., Cleveland, Museum of Art 1991.1



Fig. 9c



Fig. 10c



Fig. 11c

fig. 9c. *Medea infanticida*. Anfora campana a collo distinto, Pittore di Issione, da Cuma, ca. 330 a.C., Paris, Musée du Louvre, k 300

Fig. 10c. *Medea infanticida*. Anfora campana a collo distinto, da Nola, ca. 330 a.C, Paris, Cabinet des Médailles 876

Fig.11c. *Fuga di Medea*. Pittore di Dario, anfora apula, da Ruvo di Puglia, 340-330 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale 81954



Fig. 12c

Fig. 12c. *Medea a Eleusi*. Pittore di Dario, cratere in ceramica a figure rosse, proveniente da Napoli, ca. 340-330 a.C., Princeton, Princeton University Art Museum

## Capitolo 3



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

- Fig. 1. Filippo del Buono, *Azucena*, figurini per *Il Trovatore* per il Teatro San Carlo, 1853, Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella
- Fig. 2. Filippo del Buono, *Strega*, figurini per *Macbeth* per il Teatro San Carlo nel 1849, Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella
- Fig. 3. Alessandro Prampolini, *Giardini del Palazzo dell'Aljaferia 1.2*, bozzetti di scena per la prima assoluta de *Il Trovatore* al Teatro Apollo, Roma 1853, Roma, Collezione Prampolini



Fig. 4



Fig. 5

Figg. 4, 5. Fiorenza Cossotto nei panni di Azucena, nella produzione della Covent Garden Opera Company de *Il Trovatore* di Luchino Visconti, Royal Opera House, Covent Garden, 1973



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Figg. 6, 7. Antonin-Marie Chatinière, Célestine Galli-Marié de l'Isle, la prima Carmen, nel II e nel II atto.

Litografie dell'editore Becquet che riproducono i figurini di Georges Clairin, Paris 1875

Fig. 8. Maria Gay, interprete di Carmen alla Metropolitan Opera House di New York, 1981

Fig. 9. Teresa Breganza interpreta Carmen al Palais Omnisport di Paris-Bercy, 1989, Direttore Lawrence Foster, Regia, scene ecostumi di Pier Luigi Pizzi



Fig. 10



Fig.11



Fig. 12

Fig. 10. Carmen nell'atto I, figurino di Lila De Nobili per l'edizione parigina del 1959. Parigi, Bibliothèque Musé de l'Opéra

Fig. 11. Rosa Ponselle è Norma al Metropolitan Opera House di New York, 1927. Fotografia di Herman Mishkin

Fig. 12. Maria Callas in *Norma*, Metropolitan Opera House, New York, 1956



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 13. Joan Sutherland è Norma a Vancouver nel 1963, direzione di Richard Bonyngge, 8copertina del vinile edito da RCA Victor Red Seal, 1965.

Fig. 14. Mariella Devia in *Norma*, in un allestimento speciale per la 56 Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, Teatro la Fenice, 2015, direttore Daniele Calligari, regia, scene e costumi di Kara Walker



## BIBLIOGRAFIA

- Adamo, Maria Rosaria, Lippmann, Friedrich, *Vincenzo Bellini*, Torino: ERI, 1981
- Andre, Naomi Adele, *Azucena, Eboli and Amneris: Verdi's writing for women's lower voices*, Ann Arbor, Michigan: UMI, 1996
- Arruga, Lorenzo, *Il teatro d'opera italiano. Una storia*, Milano: Feltrinelli, 2009
- Avezzù, Guido, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia: Marsilio, 2003
- Bachofen, Johann Jakob, *Il matriarcato. Ricerca della ginocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino: Einaudi, 1998
- Baumer, Franz, *La Grande Madre. Scenari da un mondo mitico*, Genova: ECIG, 2003
- Baldini, Gabriele, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano: Garzanti, 1970
- Carmen*, «Avant-Scène Opéra», 26, 1993, Paris: Editions Premieres Loges
- Carmen*, Libretto di sala, Milano: teatro alla scala, Stagione d'opera e balletto 2003/2004
- Carteggio Verdi-Cammarano (1853-1842)*, a cura di Matteo Mossa, Parma: Istituto nazionale studi verdiano, 2001
- Della Seta, Fabrizio, *...Non senza pazzia. Prospettive sul teatro musicale*, Roma: Carocci, 2008
- De Van, Gilles. *Verdi. Un teatro in musica*, Scandicci: La nuova Italia, 1994
- Di Benedetto, Vincenzo, Medda, Enrico, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino: Einaudi, 2002
- Dietrich, Bernard, *Demeter, Erinys, Artemis*, «Hermes», 90. Bd., H. 2 (1962), pp. 129-148, <https://www.jstor.org/stable/4475202>
- Egli, Hans, *Il simbolo del serpente*, Genova: ECIG, 1993
- Eschilo, *Oresteia : Agamennone, Coefore, Eumenidi*, a cura di Mario Untersteiner, Milano : Mondadori, 1951
- Esiodo, *Teogonia*, Milano: Rizzoli, 1994
- Euripide, *Medea ; Ippolito*, a cura di Dario dal Corno , Milano : Mondadori, 1985
- Eydoux, Henri-Paul, *Les grandes dames de l'archeologie*, Paris: Plon, 1964
- Fedra da Euripide a D'Annunzio ; D'Annunzio a Harvard ; Studi dannunziani* , atti dei convegni (Gardone, Harvard, 1988), Milano : Garzanti, 1990

- Fornari, Franco, *Carmen adorata. Psicoanalisi della donna demoniaca*, Milano: Longanesi, 1985
- Fusini, Nadia, *La luminosa: genealogia di Fedra*, Milano: Feltrinelli, 1990
- Galimberti, Umberto, *Nuovo dizionario di psicologia*, Milano: Feltrinelli, 2018
- Gimbutas, Marija, *Il linguaggio della Dea*, Roma: Città Nuova, 2008
- Giuman, Marco, *Fedra. Iconografia del tormento amoroso al femminile*, Roma: Giorgio Betschneider Editore, 2013
- Graves, Robert, *I miti greci*, Milano: Longanesi, 1983
- Guèpin, Jan Pieter, *The tragic paradox. Myth and ritual i greek tragedy*, Amsterdam: Hakkert, 1968
- Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino: Einaudi, 1977
- Il Trovatore*, «Avant-Scène Opéra» 60, 2003, Paris: Editions Premieres Loges
- Il Trovatore*, Libretto di sala, Milano: Teatro alla Scala, Stagione d'opera 2013-2014
- Inni Omerici*, a cura di Filippo Cassola, Milano: Mondadori, 1975
- Jung, Carl Gustav, *Dizionario di psicologia analitica*, Torino: Boringhieri, 1921
- Jung, Carl Gustav, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934-54), il concetto dell'inconscio collettivo (1936)*, Torino: Bollati Boringhieri, 1977
- Jung, Carl Gustav, Simboli della trasformazione: analisi dei prodromi di una caso di schizofrenia*, Torino: P. Boringhieri, 1990
- Kerényi, Károly, *Figlie del Sole*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991
- Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B.Gentili, F.Perusino, Venezia: Marsilio, 2000
- Mila, Massimo, *Verdi*, a cura di Pietro Gelli, Milano: Rizzoli, 2000
- Neumann, Erich, *La Grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma: Astrolabio, 1981
- Nillson, Martin, *Mycenean origin of greek mythology*, Cambridge: At University Press, 1932
- Norma*, «Avant-Scène opéra», 236, 2007, Paris: Editions Premieres Loges
- Norma*, Libretto di Sala, Venezia: Gran Teatro la Fenice, Stagione d'opera e balletto 1993/1994

- Pedrazzini, Paola, *Medea fra tipo e arche-tipo. La ferita dell'amore fatale nelle disgnosi del teatro*, Bologna: Carocci, 2007
- Pedrazzini, Paola, *L'ombra di Fedra, la luminosa. L'archetipo dell'amore-proiezione nella tragedia, fra tensioni dia-boliche e sim-boliche*, Roma: Bulzoni, 2009
- Pestalozza, Umberto, *Eterno femminino mediterraneo*, Vicenza: NeriPozza, 1996
- Pestalozza, Umberto, *Religione Mediterranea*, Milano: Fratelli Bocca, 1951
- Picard, Charles, *Phèdre" à la balançoire" et le symbolisme des pendaisons.*, *Revue archéologique*, 1928, 28: 47-64
- Pickard-Cambridge, Arthur Wallace, *Dithyramb*, Oxford: Clarendon Press, 1927
- Pieri, Marzio, *Verdi: L'immaginario dell'Ottocento*, Milano: Electa, 1981
- Rutherford, Susan, *La cantante delle passioni: Giuditta Pasta and the idea of operatic performance*, «Cambridge Opera Journal», Vol. 19, No. 2 (Jul., 2007), pp. 107-138  
<https://www.jstor.org/stable/27607154>
- Rutherford, Susan, *The prima donna and opera, 1815-1930*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006
- Rutherford, Susan, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013
- Scene dal mito. Iconografia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini: Guardaldi, 2015
- Senici, Emanuele, *Landscape and gender in italian opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005
- Shinoda Boleyn, Jean, *Le dee dentro la donna: una nuova psicologia femminile*, Roma: Astrolabio, 1991
- Siren Songs: representation of gender and sexuality in opera*, a cura di Mary Ann Smart, Princeton : Princeton University press, 2000
- Sugimoto, David, *Transformation of a Goddess: Ishtar, Astarte, Aphrodite*, Fribourgh: Academic Press, 2014
- Untersteiner, Mario, *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino: Einaudi, 1955
- Vernant, Jean Pierre , Nanquet-Vidal, Pierre, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, Torino: Einaudi, 1976
- Zignani, Alessandro, *Il suono rivelato*, Varese: Zecchini, 2010