

Medusa: immortale protagonista dell'arte

CARMEN AIEZZA – GABRIELLA ASCIONE – ANTONELLA IODICE

Quella di Medusa è una figura ammantata di mistero: difficile è ricostruirne con precisione e sicurezza l'origine e il significato. Diversi studi, basati su un approccio comparativo, hanno ricondotto le raffigurazioni con funzione apotropaica della testa di Medusa, ad analoghe maschere mostruose ricorrenti nelle tradizioni culturali di numerosi popoli antichi del Vicino Oriente, dell'America Latina e della Nuova Zelanda. Questo metodo comporta però la perdita della specificità di Medusa in quanto entità originalmente greca, e la sua riduzione (o estensione) a prodotto antropologico universale. È stato così che, in passato, si sono spesso considerati affini elementi culturali tra loro completamente, o sostanzialmente, diversi; per fare un esempio, si è di frequente ricondotto alla Gorgone, come sua antecedente, la *Signora degli animali cretese*, o *Potnia*¹, raffigurata come una donna (non sappiamo se una dea o una sacerdotessa) che impugna verso l'alto due serpenti, probabili simboli di potere e di immortalità, ma anche di morte. Nelle culture antiche, infatti, prima di divenire allegoria del peccato cristiano, il serpente appare collegato allo scorrere del tempo e al succedersi delle generazioni, grazie alla sua capacità di mutare pelle, dando così l'impressione di rinascere ogni volta. La *Potnia* e Medusa, tuttavia, sembrano avere in comune soltanto il legame con questi animali, tra l'altro collegati, nei due casi, a diverse simbologie; per il resto, le due figure ebbero un'origine e delle funzioni totalmente differenti, e dunque incomparabili. Per quanto riguarda il processo di sviluppo ed evoluzione della 'maschera' di Medusa, quest'ultima, nei suoi tratti deformati, grotteschi, non deve essere esclusivamente considerata come un frutto della volontà dei Greci di creare un volto terribile e perciò con funzionalità apotropaica, in virtù del principio secondo cui l'orrido scaccia l'orrido. Infatti, è possibile individuare nel suo volto elementi che ci permettono di ricostruirne sia la genesi e l'identità mitologica, sia le qualità che a quegli elementi sono collegate. In primo luogo, Medusa appartiene alla stirpe di Pontos, il quale rappresenta il mare nel suo essere altro rispetto all'universo umano, nel suo essere anti-cosmico, privo di ordine, e dunque mostruose. I tratti orribili del viso della Gorgone sarebbero dunque manifestazione della sua anti-cosmicità. Anche i serpenti che, sul suo capo, occupano il posto dei capelli, sembrerebbero ribadire il suo legame con il mondo marino: essi sono spesso definiti dalle fonti antiche *hydrae* o *drakontes*, cioè, appunto, serpenti d'acqua. Il secondo termine è inoltre da collegarsi al verbo *dérkomai*, 'vedere', in riferimento al potere distruttivo dello sguardo di Medusa, caratteristica propria, questa, anche del basilisco. È perciò evidente che le modalità di rappresentazione della maschera della Gorgone siano dipese non solo dalla sua funzione apotropaica, ma anche da caratteristiche peculiari della cultura ellenica.²

Risale alla fine del VII secolo a.C. il primo *gorgoneion*³. Oggetto con funzione apotropaica, rappresenta la testa di una Medusa, con lo sguardo feroce, la bocca aperta, la lingua di fuori e le serpi tra i capelli, e ha trovato un massiccio uso nel tempo, attraversando il Rinascimento e giungendo sino ai nostri giorni. Esso era impresso su scudi, piatti, vasi, monete e soprattutto antefisse; da citare, in ambiente italico, quelle del tempio di Portonaccio a Veio e quelle di Taranto. La funzione del *gorgoneion* era in origine quella di dissuadere qualcuno dall'entrare in un luogo, tramite l'uso della paura, suscitata dal volto terribile della gorgone che con i suoi poteri doveva pietrificare l'incauto che osava avvicinarsi. Relativamente alla sua esistenza, possiamo avanzare due ipotesi. La prima considera la Gorgone come il risultato dell'evoluzione di un precedente culto cretese o addirittura neolitico (quello della *Potnia*), il

¹ W. Burkert, *La religione greca*, a cura di G. Arrigoni, Milano 2013, 288 [tr. it. di *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-Köln 1877], 92.

² I. Baglioni, 'La maschera di Medusa, considerazioni sull'iconografia arcaica di Gorgo', in *Storia delle religioni e archeologia. Discipline a confronto*, a cura di I. Baglioni, Roma 2010, 65-69.

³ G. Dorfles – M. Ragazzi, *Civiltà d'arte*, Bergamo 2016, 119.

quale sarebbe stato assorbito dai Greci solo come episodio mitico e non più destinatario di una qualche venerazione. La seconda ipotesi, di carattere puramente antropologico, individua in questa figura la conseguenza sul piano mitico dell'incontro-scontro tra l'uomo e la natura⁴. L'uomo greco nel suo vivere quotidiano e nel suo esplorare e colonizzare il territorio, trovandosi spesso di fronte al mistero dei mari, dei boschi e dei monti, provava una naturale paura verso l'ignoto, paura che nel più semplice meccanismo mentale assunse l'aspetto della Gorgone. L'incapacità di muovere un solo passo in avanti, il 'pietrificarsi', era una normale conseguenza di un qualcosa di così terribile da combattere come puro sentimento, che ha dovuto obbligatoriamente assumere una forma materiale. Non a caso, caratteristiche della Gorgone sono l'aspetto mostruoso e la capacità di pietrificare col solo sguardo. Da questo punto di vista, troverebbe spiegazione anche l'uccisione del mostro da parte di Perseo, che, in quanto eroe, simboleggia la vittoria della civilizzazione e della ragione sul selvaggio e sull'irrazionale. A partire da V secolo a.C., la figura della Gorgone si umanizza: perde l'espressione truce, le zanne da cinghiale, e acquista la fisionomia di un'affascinante giovinetta vestita di un sottile chitone, con una capigliatura di serpenti e lo sguardo pietrificante. Tale cambiamento è documentato dalla *Medusa Rondanini*, conservata nel museo di Monaco di Baviera, e probabilmente copia tardo ellenistica o augustea di un'originale greca di età classica o ellenistica andato perduto. Come si può ben notare, il volto della Gorgone ha perso ogni connotazione orrida, per divenire quello morbido e perfetto di una fanciulla; la presenza inoltre delle ali che spuntano dal groviglio sinuoso delle serpi è una novità che diventerà da questo momento in poi caratteristica nelle rappresentazioni delle Gorgoni.



Figura 1. Medusa Rondanini

Durante il periodo ellenistico, si diffonde anche il modello cosiddetto patetico, che prevede la raffigurazione di Medusa di solito di tre quarti, col volto contratto dal dolore e le ciocche di capelli scomposte. Questi ultimi due tipi convivono con quello più antico sino alla tarda antichità, adoperati come motivi decorativi in fregi, mensole, chiavi di archi, scudi, armature, specchi, gemme. Nel mondo romano, Medusa compare, col volto addolcito dal progressivo processo di umanizzazione, in grandi mosaici pavimentali e in splendidi affreschi (in particolare in quelli campani), spesso accompagnata dall'eroe, e suo assassino, Perseo.

Durante il Medioevo, la figura della Gorgone, insieme a quelle di molti altri personaggi appartenenti al mondo pagano, viene in gran parte obliata, per rifiorire nella prima metà del XVI secolo, con l'opera di Baldassarre Peruzzi, che affresca la volta della loggia di Galatea con la rappresentazione dell'uccisione di Medusa. La volta si presenta come una vera e propria carta del cielo, in cui la posizione dei pianeti e

⁴ W. Burkert, *La religione*, op. cit., 92.

delle costellazioni ha un preciso riscontro astronomico, inteso a glorificare il signore della villa. Peruzzi attua un processo di 'mitologizzazione' dei corpi celesti, che trova la sua origine sin nei poemi omerici: ogni costellazione è connessa con un eroe del mito, per cui si realizza una fusione tra astronomia e mitologia. Nei due ottagonali allungati della volta sono raffigurate le costellazioni di Perseo e del Grande Carro. Perseo è abbigliato come un soldato romano con corazza, spada e scudo, ed è colto nell'atto di decapitare Medusa, trattenendola per la testa. Tra le nubi spuntano i busti degli uomini pietrificati dalla Gorgone, tra cui spicca quello di un cavallo, probabilmente allusivo a Pegaso, che secondo la testimonianza di Fulgenzio, nacque dal sangue di Medusa sotto forma di Fama; ed è proprio quest'ultima la figura femminile alata che, librandosi nel cielo stellato, suona la tromba, proclamando la gloria del padrone della villa. La tromba della fama è rivolta verso il piccolo ottagono centrale, dove in origine era collocato lo stemma della famiglia Chigi. Un altro artista che riprende il mito della Gorgone è Benvenuto Cellini, che tra il 1549 e il 1554 realizza la statua in bronzo di Perseo con la testa di Medusa, situata in Piazza Signoria, a Firenze. L'eroe, coi piedi poggiati sul corpo esanime della Gorgone, ne mostra con aria trionfante il capo decapitato, reggendolo per i capelli. L'unicità dell'opera è rafforzata dalla presenza di una miriade di dettagli: come vuole la mitologia, l'eroe ha con sé i sandali alati, la sacca magica per riporci la testa di Medusa e l'elmo dell'invisibilità. Il significato della scultura è politico: la Gorgone rappresenta, col groviglio dei serpenti che ha per capelli, le numerose discordie che da sempre flagellano e dissanguano la Repubblica, e Perseo è simbolo del potere e della forza del Duca, che ha represso, in parte, quei conflitti. Ma la Medusa più nota in assoluto è quella del Caravaggio, risalente al 1597, e conservata nella Galleria degli Uffizi. La prima cosa che salta all'occhio è il particolare supporto del quadro: nonostante questo fosse in origine di forma convessa, grazie ad un artificio, l'artista è riuscito ad annullare tale effetto; in poche parole, osservando l'opera, si nota che l'ombra è proiettata su un supporto concavo, dando l'illusione che la testa di Medusa stia fluttuando nell'aria. Come si può notare, non è presente alcun riferimento all'eroe greco: ad occupare lo spazio pittorico vi è solo la testa della Gorgone, col suo folto groviglio di capelli. A proposito dell'assenza di Perseo, diversi studiosi pensano che Caravaggio abbia voluto 'fondere' due miti: da una parte potrebbe trattarsi di Medusa, che si specchiò nello scudo dell'eroe, poco prima di essere uccisa; dall'altra potrebbe essere l'egida di Minerva, su cui, secondo gli antichi, vi era rappresentata Medusa⁵.



Figura 2. Caravaggio, *Scudo con testa di Medusa*

In periodo Barocco, l'artista fiammingo Pieter Paul Rubens dipinge una Medusa conservata a Vienna. Si tratta di un capolavoro straordinario, che possiede un impatto visivo davvero eccezionale. Il volto della

⁵ F. Solinas, *La Medusa del Caravaggio*, Roma 2002, 27.

Gorgone, dalla cui ferita sgorgano a fiotti sangue e minuscoli larve, tradisce tutta la disperazione e il terrore dell'essere colto di sorpresa e ucciso senza avere la benché minima possibilità di reagire. Un'ombra di incredulità sembra infatti attraversare il viso sfigurato, di un pallore già cadaverico, con la bocca appena aperta e gli occhi iniettati di sangue. La Gorgone pare voler ancora opporsi al proprio destino di morte; ma è troppo tardi. La disperazione di Medusa si trasmette ai serpenti che ne abitano il capo, i quali, come impazziti, si aggrovigliano e si attorcigliano tra di loro. Nel dipinto più che la morte è il macabro a trionfare, ad imporsi prepotentemente agli occhi dell'osservatore, al tempo stesso affascinato e disgustato, ammirato e tramortito. Rispetto a Caravaggio, Rubens coglie e mostra senza mediazioni tutto il lato orrido del mito, riconsegnandolo alla sua dimensione terrena; ed è infatti straordinariamente umana l'espressione del volto della testa decapitata⁶.

Anche il più grande rappresentante del Neoclassicismo, Canova, fu sedotto dal mito di Medusa. Conservata nei Musei Vaticani, a Roma, è la sua scultura di Perseo con la testa della Gorgone. L'eroe greco viene rappresentato con copricapo alato e con i sandali di Mercurio, al quale somiglia così tanto che potrebbe essere scambiato proprio con il dio. Mentre in una mano trattiene il capo di Medusa, nell'altra ha l'arma che gli è stata affidata per completare il suo compito, ovvero un falchetto. Canova sceglie di rappresentare il Perseo svestito, ispirandosi alla tipica nudità degli eroi greci e cercando di richiamarsi alla grandezza di queste figure, portatrici di valori eterni.

Anche lo svizzero Arnold Böcklin, esponente del simbolismo, si interessò alla figura di Medusa, rappresentandola in varie opere. Tra le più note, quella del 1878. Ciò che in essa è letteralmente 'gorgonico', e dunque in grado di avvincerci, di pietrificarci con lo sguardo, è la capacità, espressa da Böcklin attraverso la sua abilità pittorica, di dominare la parte dionisiaca mediante l'opposta tendenza apollinea all'autocontrollo. Poche variazioni, all'apparenza insignificanti, trasformano l'intera rappresentazione del volto di Gorgone. Nelle raffigurazioni dell'arte greca classica, gli occhi sbarrati, la bocca spalancata, la testa anguicrinata collaboravano alla creazione di un'espressione di terrore non ancora convenzionale, e dunque capace di ergere una barriera efficace contro l'esperienza annientatrice del caos; ciò non avveniva mai, tuttavia, senza il ricorso esplicito al mito. Così, sia che comparisse come testa appena mozzata tra le mani di Perseo vittorioso, sia che, donata a Atena, adornasse il suo scudo, la rappresentazione di Medusa annunciava agli uomini che il pericolo derivante dal suo potere era tenuto sotto controllo. Medusa, in questa fase, aveva la funzione di semplice attributo di Perseo, in quanto risultava indispensabile per la determinazione della complessa identità del tipo del liberatore (Perseo). La graduale liberazione di Medusa da questo ruolo coincide con la progressiva stilizzazione dell'espressione di terrore⁷.

Le gorgoni figurano anche nel 'Fregio di Beethoven', dipinto da Gustav Klimt sulle pareti del Palazzo della Secessione in occasione della quattordicesima esposizione degli artisti aderenti alla Secessione viennese. La mostra ebbe luogo nel 1902, e il suo fulcro fu la statua di Max Klinger, dedicata al grande compositore austriaco, considerato come incarnazione del genio romantico, e come celebratore dell'amore e dell'abnegazione che possono redimere l'uomo. Il fregio rappresenta il viaggio compiuto da un Cavaliere (l'artista) dagli abissi più tetri dell'animo umano, sino agli strati più alti, nei quali incontra e si ricongiunge all'amata poesia, personificata da una donna che si scorge appena, dietro il corpo possente dell'uomo, visto di spalle; secondo altre interpretazioni (in realtà più plausibili), il Cavaliere che, dopo un percorso duro e faticoso, abbraccia e bacia la sua amata, rappresenterebbe il soggiacere del 'maschio' alla forza irresistibile dell'eros femminile.

L'enorme composizione, estesa su ben tre pareti, è descritta dallo stesso Klimt come distinta in tre fasce. La prima è quella del 'desiderio della felicità': l'uomo, conscio delle sue debolezze, ma proprio per questo più forte, può mirare al bene supremo (la felicità, appunto) attraverso la forza esterna delle

⁶ M. Jaffé, *Rubens*, Milano 1989, 375.

⁷ C. Klemm, *Arnold Böcklin*, Locarno 1995, 304-305.

suppliche e quella interna della compassione e dell'ambizione. Nel suo cammino, è inevitabilmente destinato a scontrarsi con delle forze ostili, rappresentate nella seconda fascia: il gigante Tifeo, simbolo dell'ottusità mentale, raffigurato come una bestia scimmiesca dagli occhi madreperlacei, le ali blu e il corpo serpentino; la lussuria, l'impudicizia e l'incontinenza, personificate da tre donne, le prime due avventi, ma dallo sguardo subdolo, l'ultima dal ventre prominente. Distinta dal gruppo è l'angoscia che rode (dolore struggente o tormento), scheletrica e rannicchiata, con le tre figlie, le Gorgoni, ornate di serpenti e gioielli; simili, così smilze e pallide, a esseri vampireschi, sono simboli eterni e terribili della malattia, della pazzia e della morte, dalle quali l'uomo cerca perennemente di sfuggire, per trovare redenzione e conforto (come rappresenta Klimt nell'ultima fascia) nell'abbraccio dolce e inebriante dell'arte⁸.



Figura 3. *Fregio di Beethoven (particolare)*

⁸ G. Nèret, *Klimt*, Roma 2000, 37.