

‘Arrivano i *mostri*: il mostruoso e l’ibrido tra antico e moderno’. Un’esperienza didattica*

GIULIO COPPOLA

1. Il lessico del mostruoso nelle lingue classiche

Come è noto, l’immaginario antico è popolato di figure mostruose, di ibridi, che in un certo qual modo hanno influenzato anche le paure e le fantasie dei moderni. Senza alcuna pretesa di sviluppare in maniera esaustiva il tema, le pagine che seguono intendono presentare alcune flessioni nella considerazione che abbozzare un confronto tra il mostruoso antico e quello moderno possa contribuire a illuminare alcuni aspetti sia delle età più lontane che di quelle più vicine a noi. Punto di partenza, comunque, non può che essere una definizione di ‘mostro’.

Figura mitologica che si presenta con caratteristiche estranee al consueto ordine naturale, in quanto per lo più formata di membra e di parti eterogenee, appartenenti a generi e specie differenti, con aspetto deforme e dimensioni anormali sì da indurre stupore e paura¹.

Da questa lettura emergono alcuni aspetti meritevoli di essere attentamente esaminati in quanto individuano caratteri essenziali dell’oggetto in questione: 1) il mostro appare estraneo «al consueto ordine naturale»; 2) si compone di «parti e membra eterogenee, appartenenti a generi e specie differenti»; 3) per questa sua natura composita è in grado di suscitare «stupore e paura». Eccezionalità, eterogeneità e visibilità (in positivo ma soprattutto in negativo) marcano dunque la natura del ‘mostruoso’. C’è da chiedersi allora se queste caratteristiche siano valide in termini assoluti (e cioè se l’uomo nel corso del tempo ha sempre individuato in questi aspetti la ‘fisionomia’ dell’ ‘altro da sé’ qual è il mostro – ed allora saremmo di fronte a degli assoluti –) oppure se questa altro non è se non una definizione di valore ‘storico’, specifica di una data età e di una data cultura e quindi suscettibile di essere (in parte o totalmente) smentita da altre visioni elaborate nel tempo da altre comunità². È evidente che in questa seconda ipotesi il concetto di mostruoso diventa la ‘cartina di tornasole’ tramite cui far risaltare aspetti che differenziano un’epoca da un’altra, una cultura da un’altra. Ed è proprio in questa direzione che si volgerà la nostra seppur parziale analisi.

Quali sono i termini che la lingua greca e latina conosce per indicare il mostruoso? Al greco appartengono (per menzionare solo i più importanti) i seguenti vocaboli: τέρας, κῆτος, θῆρ, πέλωρ³; al latino: *monstrum*, *ostentum*, *portentum*, *omen*, *prodigium*, *miraculum* e *signum*⁴. Essendo nostro

* Il presente contributo è la rielaborazione di tre incontri da me svolti sia nell’ambito dei lavori di preparazione alla *Notte del Liceo Classico* del 12/1/2018 al Liceo ‘F. Quercia’, sia all’interno delle attività di orientamento tra scuola secondaria di primo grado e scuola secondaria di secondo grado. Desidero ringraziare tutti gli studenti sia della scuola superiore che delle scuole medie che hanno preso parte agli eventi e che con i loro interventi hanno contribuito non poco a plasmare queste pagine. Di un doveroso quanto gradito ringraziamento sono debitore alla Dirigente Scolastica e ai colleghi della S.M.S. ‘Massimo Stanzione’ di Orta d’Atella (CE) per l’accoglienza sempre calorosa dimostratami. Data la natura divulgativa di questo scritto i riferimenti bibliografici sono ridotti all’essenziale.

¹ *Enciclopedia Treccani* online s.v. ‘mostro’.

² Sulla necessità di ‘storicizzare’ il concetto di mostruoso facendone un prodotto culturale soggetto inevitabilmente a ‘mutazioni semantiche’ insiste giustamente I. Baglioni, *Echidna e i suoi discendenti. Studio sulle entità mostruose della Teogonia esiodea*, Roma 2017, 29-38 con bibliografia precedente.

³ I. Baglioni, *Echidna*, op. cit., 13-21 con bibliografia precedente.

obiettivo individuare le caratteristiche del ‘mostruoso’ antico che più di altre segnano la differenza rispetto alla nostra concezione, non riteniamo necessario passare in rassegna tutte le occorrenze dei termini citati: ci basterà pertanto esaminare alcuni casi particolarmente significativi.

1. 1. Il mostruoso in Omero

Ogni ricerca lessicale nella lingua greca non può che partire da Omero. Vediamo allora cosa è possibile dire circa il termine τέρας nei poemi omerici. Si tratta di un lemma attestato ben diciassette volte nei due poemi⁵ ed a noi interessano i seguenti passi: *Od.* XII 394 e ss.; *Il.* V 741 e ss.; *Od.* XI 631 e ss.

Od. XII 394 e ss.

τοῖσιν δ' αὐτίκ' ἔπειτα θεοὶ τέραα προὔφαινον·
εἶρπον μὲν ῥινοί, κρέα δ' ἄμφ' ὀβελοῖσ' ἐμεμύκει,
ὀπταλέα τε καὶ ὠμά· βοῶν δ' ὥς γίνεται φωνή.
- ἐξήμαρ μὲν ἔπειτα ἐμοὶ ἐρήρηες ἑταῖροι
δαίνυντ' Ἥελίοιο βοῶν ἐλόωντες ἀρίστας·

Ad essi subito gli dei inviarono prodigi; a terra le pelli
camminavano; intorno agli spiedi muggivano le carni,
cotte e crude; e arrivava una voce come fosse bovina.
Sei giorni poi banchettarono i miei fidati compagni
che portarono via le vacche migliori di Helios

[tr. di V. Di Benedetto]

Siamo nel dodicesimo libro dell'*Odissea*; Ulisse e i suoi uomini sono bloccati nell'isola di Trinachia dove pascolano le vacche sacre al dio Helios. Malgrado gli avvisi di Circe, i compagni (ma non Ulisse) sotto i morsi della fame macellano questi animali firmando così la loro condanna a morte (Omero dice che per questo Helios «tolse loro il giorno del ritorno», αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἡμᾶρ, *Od.* I 9). In seguito a questa infrazione, gli dei inviano loro un prodigio (τέραα), un segnale della loro collera; gli animali uccisi si comportano come se fossero vivi: le loro pelli si muovono e continuano a far risuonare muggiti. Confrontando quest'episodio con la definizione sopra riportata di mostruoso, è facile individuare le corrispondenze: siamo di fronte ad un evento *extra ordinem* (con caratteristiche estranee al consueto ordine naturale) tale determinare *stupore e paura* in cui ne è spettatore. Torneremo tra breve sul particolare (certo di non poco conto) che il prodigio in questione è qualcosa che proviene dagli dei (τοῖσιν δ' αὐτίκ' ἔπειτα θεοὶ τέραα προὔφαινον).

Il. V 738 e ss.

ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν
δεινὴν, ἣν περὶ μὲν πάντη Φόβος ἐστεφάνωται,
ἐν δ' Ἔρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δὲ κρυόεσσα Ἰωκή,
ἐν δέ τε Γοργεῖη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου
δεινὴ τε σμερδνὴ τε, Διὸς τέρας αἰγιόχοιο.

Sulle spalle (Atena) si mise l'egida ornata di nastri

⁴ A. Maiuri, 'Il lessico latino del mostruoso', in Monstra. *Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, II, a cura di I. Baglioni, Roma 2013, 165-175.

⁵ G. Nenci, 'La concezione del miracoloso nei poemi omerici', *Atti Accademia delle Scienze di Torino*, 92, 1957-58, 283.

tremenda, tutto intorno alla quale fanno corona
 la Fuga e la Furia e la Difesa e l’Attacco agghiacciante
 e la testa Gorgonia del mostro pauroso,
 tremenda e orribile, prodigio di Zeus portatore dell’egida [tr. di G. Cerri]

Con questo passo siamo passati all’*Iliade*, il poema dell’ ‘ira’ di Achille. L’eroe, infatti, adiratosi per l’affronto di Agamennone, ha abbandonato l’esercito greco dando campo libero ai Troiani che, guidati da Ettore oltre che dal dio Ares, rischiano di incendiare le navi dei nemici. Dinanzi ad una tale situazione, Atena, su incitamento di Era, decide di intervenire al fianco dei Greci e per farlo mette da parte le sue consuete vesti per indossare l’egida, una sorta di corazza al cui centro campeggia la Γοργεῖν κεφαλῇ, espressamente definita Διὸς τέρας. È stato giustamente sottolineato⁶ che la comprensione dell’episodio in questione poggia sulla contrapposizione tra Ares e Atena. Al dio della guerra definito in versi di poco successivi «senza senno e refrattario ad ogni regola» (ἄφρονα ... ὅς οὐ τινα οἶδε θέμιστα, *Il.* V 761), si oppone Atena, la figlia di Metis e di Zeus, che per l’occasione «si spoglia dell’attributo che più di ogni altro ne qualifica la natura: il peplo *poikilon*, l’abito della *metis*, da lei stessa intessuto»⁷. L’egida dunque ha il compito di ‘portare’ la dea della misura sullo stesso della ‘dismisura’ del suo avversario Ares: la violenza brutta e folle di quest’ultimo deve essere affrontata, in altri termini, con le sue stesse armi. Per il nostro discorso è importante precisare che il τέρας in questione è rappresentato dalla testa mostruosa della Gorgone: l’eccezionalità della situazione (Atena che depone la veste consueta) e la volontà di atterrire la controparte troiana rientrano nella griglia interpretativa del mostruoso sopra riportata. Anche in questo caso ci limitiamo a segnalare (per poi riprenderlo dopo) che il mostro in questione è detto Διὸς τέρας.

Od. XI 630 e ss.

καί νύ κ' ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας, οὓς ἔθελόν περ,
 Θησέα Πειρίθοόν τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα·
 ἀλλὰ πρὶν ἐπὶ ἔθνε' ἀγείρετο μυρία νεκρῶν
 ἥχῃ θεσπεσίῃ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει,
 μή μοι Γοργεῖν κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου
 ἐξ Ἀΐδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνηϊα.

Avrei potuto vedere eroi antichi, quelli che proprio volevo,
 Teseo e Piritoo, figli illustri di dei.
 Ma prima si adunarono folle innumerevoli di morti
 con prodigioso clamore; mi prese verde paura,
 che l’insigne Persefone fuori dalla casa di Ade
 mi mandasse la testa della Gorgone, terribile mostro. [tr. di V. Di Benedetto]

Dopo il brano iliadico siamo tornati all’*Odissea*, ma a farci compagnia è sempre la testa della Gorgone. Ci troviamo nella sezione detta *nekylia*, in cui si descrive l’ ‘evocazione dei morti’ da parte di Ulisse. Seguendo le istruzioni di Circe, l’eroe è giunto nel paese dei Cimmeri, popolo che vive ai confini del mondo, sempre immerso nella nebbia e nelle tenebre, dove mai splende la luce

⁶ G.P. Viscardi, ‘L’ibrido addosso. Il marchio del mostruoso sulla ‘pelle’ del potere: l’aspetto terastico del «portatore di egida», in *Monstra. Costruzione e pervezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, II, a cura di I. Baglioni, Roma 2013, 80-81.

⁷ *Ibid.*, 80 con bibliografia precedente.

del sole⁸. Qui, scavata una buca di un cubito nel luogo che Circe aveva indicato, egli fa le sue libagioni e quindi sacrifica gli animali per poter entrare in contatto con le anime dei defunti⁹. In questo modo Ulisse ha la possibilità di colloquiare con tante anime di defunti tra cui quella della madre, morta mentre lui era impegnato nella guerra di Troia, di Tiresia, l’indovino da cui deve apprendere come ritornare in patria, di Achille, di Agamennone e tante altre. Dopo aver dialogato con Eracle (e veniamo così al passo sopra citato), l’affollarsi delle anime al sangue che ha sparso con il sacrificio gli fa temere che Persefone dall’Ade gli mandi contro la testa della Gorgone. Perché questa paura? E perché proprio la testa di Medusa? È noto che il volto della Gorgone pietrifica chi ha la sventura di incrociare il suo sguardo: è evidente allora che la paura di Ulisse è di essere come ‘risucchiato’ nel numero infinito e indistinto di ombre a causa dello sguardo del mostro, così come nell’*Inferno* dantesco le Furie-Erinni minacciano di mandare contro Dante personaggio (vivo) la testa di Medusa per impedirgli di oltrepassare le mura della città di Dite¹⁰. Alla luce di quanto detto, si comprende facilmente come il *gorgoneion* (la testa della Gorgone) abbia il compito di marcare e salvaguardare la giusta distanza che deve esserci tra il mondo dei vivi e quello dei morti: a ben vedere, infatti, Ulisse con la sua *nekyia* sta confondendo i due piani mettendoli in comunicazione e riportando in essere una situazione di *caos* primordiale. Di qui allora la paura dell’eroe che ben comprende come la messa in crisi del sistema *kosmos* da lui attuata ben presto richiederà l’intervento di Persefone¹¹. Ritornando comunque al nostro confronto tra la definizione di partenza del mostruoso e il passo omerico, non si può che rilevare che anche in questo caso il *teras* abbia i caratteri del pauroso e che venga ancora una volta legato ad una figura divina (è Persefone ad essere immaginata come colei che manda il *gorgoneion*).

Od. XXI 412 e ss.

μνηστῆρσιν δ' ἄρ' ἄχος γένετο μέγα, πᾶσι δ' ἄρα χρῶς
ἐτράπετο. Ζεὺς δὲ μεγάλ' ἔκτυπε σήματα φαίνων·
γῆθησέν τ' ἄρ' ἔπειτα πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς,
ὅττι ῥά οἱ τέρας ἦκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω.

Grande pena provarono i pretendenti, e a tutti il colore del volto
si mutò. Zeus fortemente tuonò nuovo segno mostrando.

Gioi allora il molto paziente Ulisse; era un prodigio
quello che il figlio dell’astuto Crono gli aveva inviato.

[tr. di V. Di Benedetto]

Ad essere protagonista dei versi sopra riportati è l’Ulisse che nella reggia di Itaca si nasconde sotto le spoglie di un mendicante. Siamo nel momento di massima tensione del racconto: Penelope, pressata dai Proci, ha accettato di sposare chi tra i giovani aristocratici dell’isola riuscirà a piegare l’arco di Ulisse, a scagliare la freccia e colpire un bersaglio. Nessuno dei rampolli riesce nell’impresa ed allora il falso mendicante chiede umilmente di poter partecipare alla gara con l’intento ovviamente di fare una strage; prima però di deporre gli stracci e di rivelarsi come il

⁸ Hom. *Od.* XI 14-19.

⁹ Hom. *Od.* XI 23-37.

¹⁰ *Inf.* IX 52-54: della vicinanza tra il passo omerico e quello dantesco si è occupato G. Cerri, *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce 2007.

¹¹ Cfr. J.P. Vernant, *La morte negli occhi*, Bologna 1987, 19-20 [tr. it. di *La mort dans les yeux*, Paris 1985] che così scrive: «Questa testa [della Gorgone, ndr], il cui sguardo tramuta in pietra, segna il limite tra morti e vivi; e vieta di superare la soglia a chi appartiene ancora al mondo della luce, dove ogni essere, avendo la sua forma propria (il suo *eidōs*), rimane se stesso finché non è precipitato nell’altro regno: luogo di tenebre, d’oblio, di confusione, che nessuna parola può esprimere».

sovrano legittimo, l’eroe invoca un segno dal cielo come buon auspicio. Ed è proprio allora che Zeus si fa sentire palesando il suo favore nei confronti di Ulisse. Va sottolineato che il tuono con cui il dio si manifesta viene indicato ora come *sema* (v. 413), ora come *teras* (v. 415): opportunamente G. Nenci spiega che lo stesso fenomeno è *sema* nella prospettiva divina (‘Zeus lancia il tuono’), *teras* in quella dell’itaceo¹². Al di là di queste precisazioni, il passo è per noi interessante perché lascia emergere un particolare nuovo: se infatti anche qui il *teras* in questione proviene dalla dimensione divina ed è tale in quanto evento *extra ordinem*, il suo apparire non genera stupore né tanto meno paura nell’eroe, ma addirittura gioia.

Possiamo allora tirare le prime conclusioni da quanto esposto ricordando che ci stiamo limitando all’analisi del lessico omerico¹³: se è vero che il mostruoso omerico veicolato dal lemma *teras* indica un qualcosa che è «estraneo al consueto ordine naturale», dalla definizione moderna data dalla *Treccani* ci si allontana sia perché il fatto in questione è indicato come espressione della potenza divina, sia perché non necessariamente esso determina sbigottimento. Trova così una prima risposta la domanda sopra formulata: ogni cultura e ogni epoca elabora un ‘proprio’ concetto di mostruoso. Non basta. Se questo è vero, ci si deve chiedere cosa ci dicono le differenze tra un determinato ‘prodotto culturale’ ed un altro. Nello specifico, il fatto che il mondo greco (e vedremo anche quello latino) immagina l’*extra ordinem* come una sorta di ‘interferenza’ tra mondo divino e mondo umano (sono infatti gli dei a rendere manifesto agli uomini il *teras*), mentre quello moderno costruisce il concetto di mostruoso in termini esclusivamente umani, questo si spiega alla luce di un lungo processo di ‘secolarizzazione’ del mondo moderno.

1. 2. Il lessico latino del mostruoso

Come abbiamo visto sopra, diversi sono i termini presenti nel vocabolario latino per indicare il mostruoso: *monstrum*, *ostentum*, *portentum*, *omen*, *prodigium*, *miraculum* e *signum*¹⁴. È stato giustamente notato¹⁵ che: 1) sono tutti termini neutri; 2) appartengono tutti al lessico della divinazione. In quanto al loro genere, la spiegazione sta nel fatto che ad essere così indicato è sempre un fenomeno *extra ordinem*, che cioè proprio in virtù della sua eccezionalità si sottrae alla possibilità di classificazione come ‘maschile’ o ‘femminile’ (si pensi alla natura spesso ibrida del ‘mostro’)¹⁶. Riguardo poi al secondo aspetto, non è difficile immaginare che per la visione antica tutto ciò che è estraneo «al consueto ordine naturale», e che quindi non è possibile spiegare in termini umani, finisca inevitabilmente per rientrare in un orizzonte divino. In altri termini, come abbiamo già visto per il mondo greco, il mostruoso in quanto tale si configura come messaggio proveniente dagli dei; se allora questo è vero, esso può essere utilizzato come strumento di comunicazione tra l’uomo e la divinità. Ecco così spiegato l’appartenenza dei termini sopra indicati al lessico della divinazione. I passi che seguono intendere confermare questo ragionamento.

Paul. 146, 32-35 L.

Monstra dicuntur naturae modum egredientia, ut serpens cum pedibus, avis cum quattuor aliis, homo duobus capitibus

¹² G. Nenci, ‘La concezione’, *art. cit.*, 285.

¹³ Per i valori del termine τέρας dopo Omero, vd. I. Baglioni, *Echidna, op. cit.*, 14-16 con bibliografia precedente.

¹⁴ Per un’analisi filologica di questi termini, vd. S. Rocca, ‘Parole e prodigi’, in *Ossequente. Il libro dei prodigi*, a cura di M. Tixi, Milano 2017, XXXV-LIII.

¹⁵ A. Maiuri, ‘Il lessico latino’, *art. cit.*, 165-166.

¹⁶ *Ibid.*, 166.

Monstra sono detti quei fenomeni che eccedono la misura naturale, come un serpente con i piedi, un uccello con quattro ali, un uomo con due teste.

Fest. 122, 8

Monstrum, ut Aelius Stilo interpretatur, a monendo dictum est, velut monestrum. Item Sennius Capito, quod monstret futurum, et moneat voluntatem deorum; quod etiam prodigium, velut praedictum et quasi praedictum, quod praedicat eadem, et portentum, quod portendat et significet.

Monstrum, come spiega Elio Stilone, si costruisce da *monere*, come *monestrum*. Allo stesso modo Sennio Capitone lo fa derivare dal fatto che mostra (*monstret*) il futuro, e avvisa (*moneat*) della volontà degli dei; e così anche *prodigium*, come *praedictum* e come *praedictum*, per il fatto che predice le medesime cose, e *portentum*, per il fatto che mette innanzi (*portendat*) e reca significato (*significet*).

Appare assai significativo che nelle parole dei due grammatici emerga chiaramente la natura del ‘mostruoso’: il suo essere *naturae modum egrediens* e la sua capacità di rivelare contemporaneamente il futuro e la volontà divina.

Sic stantibus rebus, è da chiedersi se da questo punto di vista ci siano differenze tra il *teras* greco e il *monstrum* latino. Se infatti – come più volte ripetuto – l’elemento comune è la sua ‘provenienza’ dal mondo divino, va detto anche che i *monstra* «tutti indistintamente nel loro insieme e nelle loro specifiche manifestazioni, sono intesi come presagi di sventura»¹⁷. Gli dei dunque nella concezione latina ‘avvisano’ gli uomini che per un qualche motivo rischia di andare in crisi la *pax deorum*, presupposto necessario affinché l’*ordo hominum* sia in equilibrio e in armonia con l’*ordo deorum*. Compito dell’uomo allora è quello di farsi carico di tale segnale proveniente dal piano divino e stornare da sé la minaccia della rovina. Per far questo a Roma esisteva il collegio dei *virī sacris faciundis* che, su mandato del Senato in occasione di prodigi di estrema gravità e di interesse generale, consultava i *Libri Sybillini* per trarre da essi «riti espiatori (*sacra faciunda*) con cui ripristinare la *pax deorum*»¹⁸. Se questa è una prima differenza tra mondo greco (dove come abbiamo visto, almeno in Omero, i *terata* possono anche essere provocare gioia) e mondo latino (in cui si riscontra la presenza esclusivamente di presagi negativi), ve ne è un’altra di altrettanta importanza. Nella realtà ellenica infatti il collegamento tra piano umano e quello divino su questioni di ordine pubblico può essere svolto da quella che viene definita divinazione ‘naturale’, in cui «la persona umana è direttamente ‘posseduta’ dal dio»¹⁹, diversamente da quanto accade nella divinazione ‘artificiale’ «per cui la divinità manda all’uomo un ‘segno’ bisognoso di interpretazione, e l’interprete, pur prescelto o comunque aiutato dalla divinità, arriva alla comprensione del segno grazie al sussidio di una ‘dottrina’ e con un processo almeno in parte razionale»²⁰. È facile pensare per il primo caso alla Pizia, la sacerdotessa di Apollo, che, in preda al furore divino, proprio in virtù di un contatto ‘naturale’ con il dio profetizza senza averne più memoria una volta tornata in sé. Se invece a Roma l’occorrenza di un prodigio mette in campo i

¹⁷ I. Baglioni, *Echidna*, op. cit., 15 con bibliografia precedente.

¹⁸ C. Santi, ‘*Monitus* e *omina* nella religione romana arcaica’, in *Ascoltare gli Dei / Divos Audire. Costruzione e percezione della dimensione sonora nelle religioni del Mediterraneo antico*, II, a cura di I. Baglioni, Roma 2015, 164 con bibliografia precedente. Per un esame più approfondito del collegio dei *virī sacris faciundis*, vd. Ead., ‘*I virī sacris faciundis* tra *concordia ordinum* e *pax deorum*’, in *Gli operatori culturali*. Atti del II Incontro di studio organizzato dal “Gruppo di contatto per lo studio delle religioni mediterranee”. Roma, 10-11 maggio 2005, a cura di M. Rocchi, P. Xella, J.A. Zamora, Verona 2006, 171-184.

¹⁹ S. Timpanaro, ‘Introduzione’, in *Cicerone. Della divinazione*, a cura di S. Timpanaro, Milano 2008⁷, XLV.

²⁰ *Ibid.*; lo studioso invita però a non contrapporre eccessivamente le due forme di mantica data la possibilità di connessioni tra loro nella pratica divinatoria.

virī sacris faciundis il cui compito è trovare nella consultazione dei *Libri Sybillini* la soluzione alla crisi in atto, è evidente che ci troviamo in una realtà culturale del tutto diversa in cui non c’è spazio per l’azione profetica di un operatore culturale dotato di un contatto diretto con la divinità: all’ascolto della parola ispirata si sostituisce la lettura di testi²¹.

1. Conclusioni

Dall’esame sopra condotto, è facile constatare come il ‘mostruoso’ sia un prodotto culturale ‘storico’, che mutando nel corso del tempo lascia trasparire aspetti di fondo delle realtà prese in considerazione. Nel confronto tra la concezione moderna e quella antica emerge con chiarezza come nel mondo antico il mostro non possa essere pensato senza stabilire un nesso tra mondo divino e mondo umano e questo in virtù di un sentimento di ‘insufficienza’ dell’uomo dinanzi allo strapotere di forze a lui superiori. Quel che noi chiamiamo avanzamento scientifico, ci ha permesso di conoscere molte più cose rispetto all’età antica così da ridurre drasticamente quel senso di ‘impotenza’, di ‘insufficienza’ che caratterizzava la vita dell’uomo antico e che consentiva alla dimensione divina di acquisire uno spazio molto importante. La concezione del ‘mostruoso’ tra antico e moderno, in ultima analisi, permette bene di individuare il peso della moderna secolarizzazione nel processo di riduzione di esso ad un fatto del tutto immanente. Valgano a suggello di una differenziazione tra mondo antico e moderno le suggestive parole di U. Galimberti²² secondo cui nel primo:

la tecnica si esercitava entro le mura della città, che era un enclave all’interno della natura, la cui legge incontrastata regolava per intero la vita dell’uomo. Per questo Prometeo, l’inventore delle tecniche, poteva dire: “la tecnica è di gran lunga più debole della necessità [...] Ma oggi è la città ad essersi estesa ai confini della terra, e la natura è ridotta a sua enclave, a ritaglio recintato entro le mura della città.

2. Medusa – Atena: le ragioni di un ‘incontro’

Due figure del mito antico, Medusa²³ e Atena, appaiono curiosamente intrecciare i loro destini: 1) dopo la sua decapitazione ad opera di Perseo guidato dalla dea (secondo altri, sarebbe stata la stessa Atena ad ucciderla²⁴), la testa della Gorgone finisce come egida della figlia di Zeus²⁵; 2) a stare alla versione di Ovidio²⁶, Medusa, in origine bellissima fanciulla di cui si era innamorata Poseidone, consuma i suoi amplessi con il dio del mare proprio nel tempio di Atena; 3) sempre la dea avrebbe donato al re di Tegea Cefeo un ricciolo della chioma di Medusa per renderla inespugnabile²⁷. Come mai queste convergenze? Sono solo frutto del caso oppure tutto ciò risponde ad una logica ben precisa? Per approfondire la questione, esamineremo in primo luogo alcuni aspetti della figura di Atena quali a) la sua nascita dalla testa di Zeus e b) la contesa tra Apollo e Marsia.

²¹ I. Baglioni, *Echidna*, op. cit., 16 con bibliografia precedente.

²² U. Galimberti, *Psiche e tecnica. L’uomo nell’età delle tecniche*, Milano 2004³, 36.

²³ Sull’iconografia e un inquadramento di questa figura divina, si rimanda a F. Tanganelli, ‘Gorgoni e cavalli nel mito e nelle arti figurative di età orientalizzante e arcaica’, *Archivi di Studi Indomediterranei*, 5, 2015, 1-23 con bibliografia precedente.

²⁴ Eur. *Ion* 991; Hyg. *Astr.* II 12.

²⁵ Hes. *Theog.* 280; Pind. *Pyth.* X 45-46; XII 13-16; Pherec. *FGrHist* 3 fr. 11 (= Schol. ad Apoll. Rhod. IV 1515); Aesch. *TrGF* III fr. 262 Radt (= Heratost. *Catas.* 22; Hyg. *Astr.* II 12); Apd. II 4, 2-3 (41-42); Ov. *Met.* IV 699, 783-785; Luc. IX 669-677; Lucian. *Dial. Mar.* 14, 2; Zenob. I 41.

²⁶ Ov. *Met.* IV 794-803. Cfr. anche *Myth. Vat.* II 131. Secondo Serv. *auct.* ad *Verg. Aen.* VI 289 Medusa, vantatasi di aver capelli più belli di quelli di Atena, si sarebbe attirata l’ira della dea che li avrebbe trasformati in serpenti.

²⁷ Paus. VIII 47, 5. Secondo Apd. II 7, 3 (144) a farne dono alla città sarebbe stato Eracle.

2. 1. La nascita di Atena

Già Esiodo conosce la nascita di Atena dalla testa di Zeus: il padre degli dei, unitosi a Metis e venuto a sapere che da quest'unione sarebbe nato un figlio in grado di spodestare il padre, per non correre rischi inghiotte Metis ormai incinta²⁸ e da qui il parto straordinario ἐκ κεφαλῆς²⁹. Si tratta di un tema presente anche nell'iconografia arcaica e che merita la nostra attenzione perché – come vedremo – pure Medusa è protagonista di una nascita straordinaria dalla parte superiore del corpo.

2. 1. La contesa tra Apollo e Marsia

Passiamo ora ad esaminare le fonti antiche relative allo scontro musicale tra Apollo e Marsia stabilendo come testo di riferimento Pseudo-Apollodoro.

Apd. I 4, 2 (24)

ἀπέκτεινε δὲ Ἀπόλλων καὶ τὸν Ὀλύμπου παῖδα Μαρσύαν. οὗτος γὰρ εὐρὼν αὐλοῦς, οὗς ἔρριπεν Ἀθηνᾶ διὰ τὸ τὴν ὄψιν αὐτῆς ποιεῖν ἄμορφον, ἦλθεν εἰς ἔριν περὶ μουσικῆς Ἀπόλλωνι. συνθεμένων δὲ αὐτῶν ἵνα ὁ νικήσας ὁ βούλεται διαθῇ τὸν ἡττημένον, τῆς κρίσεως γινομένης τὴν κιθάραν στρέψας ἡγωνίζετο ὁ Ἀπόλλων, καὶ ταῦτο ποιεῖν ἐκέλευε τὸν Μαρσύαν· τοῦ δὲ ἀδυνατοῦντος εὐρεθεὶς κρείσσων ὁ Ἀπόλλων, κρεμάσας τὸν Μαρσύαν ἔκ τινος ὑπερτενοῦς πίτυος, ἐκτεμὼν τὸ δέρμα οὕτως διέφθειρεν.

Apollo uccise anche Marsia, figlio di Olimpo. Questi, trovato l'aulo che Atena aveva gettato perché le deformava il volto, sfidò Apollo a una gara di musica, con l'intesa che il vincitore potesse fare del vinto ciò che voleva. La gara ebbe inizio e Apollo suonava con la cetra capovolta ingiungendo a Marsia di fare altrettanto, ma Marsia non ne fu capace e allora Apollo, risultato vincitore, lo appese a un pino altissimo, gli tolse la pelle e lo fece morire in questo modo

[tr. di M.G. Ciani]

Il passo preso in esame elenca i passaggi chiave del nostro mito: Atena getta via l'*aulos* perché le deforma il volto³⁰; lo strumento viene raccolto e usato da Marsia³¹ il quale con esso osa sfidare in un *certamen* musicale addirittura Apollo venendone sconfitto e quindi scuoiato³². Rimane da capire a questo punto cosa c'entri Medusa con tutta questa vicenda; a spiegarcelo è un passo di Pindaro in cui si narra che al momento della decapitazione della Gorgone ad opera di Perseo, le sorelle immortali intonarono un lamento funebre che Atena intese imitare realizzando così il primo

²⁸ M. Detienne – J.P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari 1999, 41 e ss. [tr. it. di *Les ruses de l'intelligence. Le mètis des Grecs*, Paris 1974] spiegano che «nella struttura di miti di sovranità» (il dio che si unisce a Metis è quello che ha appena finito di combattere contro i Titani per affermare il suo regno) l'«acquisizione» di Metis è un passaggio obbligato: «Senza l'aiuto della dea, senza l'appoggio delle armi di astuzia di cui dispone la sua scienza magica, il potere supremo non potrebbe essere né conquistato, né esercitato, né conservato» (41-42).

²⁹ *Theog.* 886-900 e 924; *Hes. Fr.* 343 M.W. (= *Galen. De Placit. Hippocr.* III 8 p. 318 Muller); vd. anche *Hymn. Hom.* XXVIII 4-5.

³⁰ Cfr. anche *Ov. Ars* III 505-506; *Fast.* VI 699-702; *Plut. Mor.* 456b; *Athen.* XIV 7, 616e-f; *Hyg. Fab.* 165; *Myth. Vat.* I 122; II 138; *Fulg. Myth.* III 9; *Schol. Plat. Symp.* 215b; *Schol. Plat. Mimos* 318b.

³¹ Cfr. anche *Ov. Fast.* VI 703-705; *Hyg. Fab.* 165; *Myth. Vat.* II 138; *Fulg. Myth.* III 9.

³² Cfr. anche *Ov. Met.* VI 385-91; *Fast.* VI 707-708; *Hyg. Fab.* 165

*aulòs*³³. Ecco allora che il cerchio si chiude: la contesa tra Apollo e Marsia è la conclusione di uno scontro che vede contrapposto uno strumento a corda (destinato a prevalere) e uno a fiato (volto alla rovina), ma prende le mosse dall’invenzione di Atena al momento dell’uccisione di Medusa. In definitiva è possibile disegnare la seguente dialettica:

Strumento a fiato	VS	Strumento a corda
Medusa	VS	Atena
Marsia	VS	Apollo
χάος	VS	κόσμος

Sono le parole di Aristotele che permettono di comprendere bene la logica dell’opposizione χάος/κόσμος³⁴:

Arist. *Pol.* VIII 1341b 1-5:

εὐλόγως δ' ἔχει καὶ τὸ περὶ τῶν αὐλῶν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων μεμυθολογημένον. φασὶ γὰρ δὴ τὴν Ἀθηνᾶν εὐροῦσαν ἀποβαλεῖν τοὺς αὐλοὺς. οὐ κακῶς μὲν οὖν ἔχει φάναι καὶ διὰ τὴν ἀσχημοσύνην τοῦ προσώπου τοῦτο ποιῆσαι δυσχεράνασαν τὴν θεόν· οὐ μὲν ἀλλὰ μάλλον εἰκὸς ὅτι πρὸς τὴν διάνοιαν οὐθέν ἐστιν ἡ παιδεία τῆς αὐλήσεως, τῇ δὲ Ἀθηνᾷ τὴν ἐπιστήμην περιτίθεμεν καὶ τὴν τέχνην.

È pertinente quanto gli antichi raccontavano del flauto, e cioè che Atena, dopo averlo inventato, lo gettò via. Forse non sarebbe sbagliato dire che la divinità fece questo gesto di stizza perché il suonarlo le imbruttiva il volto; ma più probabilmente, considerato che attribuiamo ad Atena scienza e arte, il suo atto significa che lo studio del flauto non giova all’intelligenza.
[tr. di R. Radice e T. Gargiulo]

***Ibid.* 1341b 32-1342a 5:**

ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἀρμονιῶν τὴν φύσιν <τὴν> πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν, ἄλλην πρὸς ἄλλο μέλος, τιθέασι, φαμέν δ' οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως [...]) τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἄνεσιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν) [1342a] φανερόν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν

³³ Pind. *Pyth.* XII 18-21. Vd. anche Nonn. *Dion.* XXIV36-38; XL 237 e ss.; Schol. *Pind. Pyth.* XII 12a, 15a, 15b, 18, 35a, 35b Drachman. Sulla questione, I. Baglioni, ‘Dal suono del χάος all’armonia del κόσμος. Osservazioni sulla dimensione delle entità mitiche primordiali. Dal lamento delle Gorgones al canto delle Muse’, in *Ascoltare gli Dèi/ Divos Audire. Costruzione e Percezione della Dimensione Sonora nelle Religioni del Mediterraneo Antico*, II, a cura di I. Baglioni, Roma 2015, 13-21 (specie15-16) con bibliografia precedente.

³⁴ Utilizziamo tale formula ricavandola da I. Baglioni, ‘Dal suono’, *art. cit.*

αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς.

Accogliamo la classificazione delle melodie in etiche, pratiche e ispirate, proposta da alcuni filosofi, e così pure la tesi che esista una natura armonica confacente a ciascuna di esse, una diversa per ciascuna melodia. Da parte nostra, però, sosteniamo che si debba praticare la musica non in vista di un solo vantaggio, bensì di molteplici: ad esempio, con finalità pedagogiche, e per la purificazione [...] e, in terzo luogo, per lo stile di vita, il riposo e il rilassamento dalle tensioni. Ne consegue che si deve far ricorso a tutte le armonie, ma non ogni volta alla stessa maniera. Ai fini dell’educazione si sfrutteranno armonie che hanno più di tutte carattere etico; invece, ai fini dell’ascolto di musiche eseguite da altri, si potrà far uso di armonie che incitano all’azione e al rapimento estatico. [tr. di R. Radice e T. Gargiulo]

La combinazione dei due brani sopra riportati apre significativi spunti di riflessione.

- 1) Aristotele interpreta in maniera allegorica il gesto di Atena che, dopo aver inventato l’*aulòs*, lo getta via: la παιδεία τῆς αὐλήσεως non si addice (εἰκὸς) al sapere di Atena (τῇ δὲ Ἀθηνᾶ τὴν ἐπιστήμην ... τὴν τέχνην).
- 2) Dopo aver accolto la divisione tra le vari melodie in μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ’ ἐνθουσιαστικὰ, il filosofo non accetta l’esclusione operata dal maestro Platone³⁵ dalla città ideale di ἁρμονίαι che risultino μαλακαὶ τε καὶ συμποτικά (‘effeminate e conviviali’) in quanto tendenti a corrompere lo spirito dei cittadini: la musica può servire a più scopi e quindi tipi diversi di armonie possono convivere ovviamente con finalità diverse.
- 3) Se allora per la παιδεία ci si servirà di τὰ ἠθικώτατα, per la κάθαρσις³⁶ occorreranno τὰ ἐνθουσιαστικὰ.

È proprio in questa dimensione ‘entusiastica’ che si inserisce l’azione dell’*aulòs* il cui obiettivo è «abbattere ritualmente l’ ‘ordine’ esistente, stabilito e retto da Zeus, aprendo, in maniera funzionale e controllata, temporaneamente al ‘chaos’, nella prospettiva, comunque, di un ripristino del ‘corretto’ ordine cosmico [...]» oppure di «concorrere ad abbattere *totalmente* il ‘muro’ che divide l’uomo dal dio, al fine di una identificazione che permetteva al μύστης di riconoscersi nella beata condizione divina»³⁷. Non si dimentichi infatti che nella ricostruzione che fa Diodoro Siculo³⁸ il Marsia che si scontra con Apollo fa parte del seguito di Cibebe che giunge a Nisa presso Dioniso: da una parte Marsia, Cibebe e Dioniso; dall’altra Apollo. Emerge in tal modo la contrapposizione tra il mondo del χάος precedente all’ordine di Zeus, realtà dove l’ ‘alto’ e il ‘basso’, il ‘bianco’ e il ‘nero’, l’umano e il divino sono confusi e indistinti (ed è qui che opera la

³⁵ Plat. *Resp.* 398e e ss.

³⁶ «Κάθαρσις non è un termine che di per sé abbia connotazioni emozionali, morali o religiose. È usato di frequente nei trattati aristotelici di biologia per denotare l’eliminazione del flusso mestruale; designa anche, in medicina, purganti. La parola trasmette l’idea del purificare o del pulire: qualcosa di in necessario o di pesante viene espulso in modo che ciò che rimane è lasciato in uno stato migliore. In contesti religiosi il termine designa un processo rituale in cui qualcuno si purifica di un elemento portatore di contaminazione morale», R. Kraut, ‘Commento’, in *Aristotele. Politica*, II, a cura di R. Radice e T. Gargiulo, Milano 2015 [tr. it. di *Aristotle. Politics: Book VII and VIII*, ed. by R. Kraut, Oxford 1997].

³⁷ I. Baglioni, ‘Dal suono’, *art. cit.*, 16 con bibliografia precedente.

³⁸ Diod. III 59, 1-5.

generazione di divinità a cui appartiene Medusa e a cui riconduce il suono dell’*aulòs*) e il mondo del κόσμος affermatosi con il regno di Zeus la cui figlia prediletta è appunto Atena, colei che getta via l’*aulòs*, e il cui figlio è Apollo, il vincitore di Marsia³⁹.

Rimane ora da capire se il parto di Atena dalla testa di Zeus abbia qualcosa a che fare con Medusa. In effetti sappiamo che in seguito alla decapitazione di Medusa ad opera di Perseo, dal capo mozzato nacquero Pegaso, il cavallo alato, e Crisaore, padre di Gerione⁴⁰. In altri termini, ci troveremmo di nuovo dinanzi ad un parallelismo tra le sorti di Atena (nata in seguito ad una ferita dalla testa di Zeus) e quelle di Medusa (alla cui morte prendono vita e sempre dalla parte superiore del corpo Pegaso e Crisaore). A ben vedere, comunque, anche in questo caso le somiglianze sono nel senso dell’opposizione: 1) alla nascita dal *soma* di Zeus di una divinità vergine tutta nel senso del maschile⁴¹ fa da contraltare il venir fuori dal *soma* femminile di Medusa (destinata così a morire) di un cavallo alato e del padre del mostro Gerione; 2) il parto dalla testa mozzata di Medusa è stato messo in collegamento con il parto dalla bocca che nella tradizione antica veniva attribuito a diversi animali⁴² (donna⁴³, corvo⁴⁴, ibis⁴⁵, lucertola⁴⁶, pescane⁴⁷) non certo ad una figlia di Zeus.

3. Il *monstrum* di Medea.

All’interno di una seppur cursoria disamina delle figure mostruose nel patrimonio mitico degli antichi, non sembrerà strano che sia riservato un piccolo spazio sia riservato a Medea, o meglio al personaggio della omonima tragedia di Euripide. Nell’impossibilità di affrontare *in toto* l’opera euripidea così come l’intero mito a lei legato⁴⁸, la nostra attenzione sarà rivolta ad un particolare (certo non irrilevante) della vicenda narrata da Euripide, il figlicidio. È questo, infatti, a determinare il carattere ‘mostruoso’ di Medea ed ad segnare per sempre tale figura nell’immaginario occidentale.

La prima domanda da porsi è: Medea è sempre presentata nelle fonti antiche come responsabile della morte dei propri figli? La risposta è negativa: la critica infatti discute intorno alla legittimità di considerare Euripide il primo che la rende tale⁴⁹. Quel che è certo è che nel poeta arcaico di Corinto, Eumelo (VIII-VII sec. a.C.) Medea aiuta Giasone a regnare a Corinto prima che i due si separassero.

³⁹ I. Baglioni, ‘Dal suono’, *art. cit.*, 15-16 con bibliografia precedente.

⁴⁰ Hes. *Theog.* 277-281; 287; Pind. *Ol.* XIII 63-64; Apd. II 4, 2 (42); Hyg. *Fab.* 151, 2; Ov. *Met.* IV 785-786; 794-799, *Myth. Vat.* II 131.

⁴¹ Opportunamente 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 1977] commenta: «l’assenza di una madre significa rifiuto del femminile in assoluto da parte della vergine: non è entrata in contatto con nessun ventre di donna».

⁴² I. Baglioni, ‘Nascere da Medusa. Studio sul parto di Gorgo e sulle caratteristiche dei suoi figli’, *Antrocom Online Journal of Anthropology*, 6, 2010, 208 con bibliografia precedente.

⁴³ Anax. 59 A 114 Diels-Kranz (= Aristot. *Gen. anim.* 756b).

⁴⁴ Plin. *N.H.* X 32.

⁴⁵ Aelian. *N.A.* X 29.

⁴⁶ Plin. X 27.

⁴⁷ Aristot. *Hist. anim.* 565b; Athen. 294e; Aelian. *V.H.* I 17; II 55; Plut. *Mor.* 982a.

⁴⁸ Sia sufficiente il rimando al recente saggio di G. Pucci, ‘Il mito di Medea’, in M. Bettini – G. Pucci, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2017, 25-267.

⁴⁹ G. Pucci, ‘Il mito’, *op. cit.*, 64 con bibliografia precedente.

Paus. II 3, 11 (= Eum. *FGrHist* 451 fr. 2 = fr. 5 Bernabè)

(*sott.* Εὐμηλος ἔφη) βασιλεύειν μὲν δὴ δι' αὐτὴν Ἰάσωνα ἐν Κορίνθῳ, Μηδεία δὲ παῖδας μὲν γίνεσθαι, τὸ δὲ αἰὲν τικτόμενον κατακρύπτειν αὐτὸ ἐς τὸ ἱερὸν φέρουσιν τῆς Ἥρας, κατακρύπτειν δὲ ἀθανάτους ἔσεσθαι νομίζουσιν· τέλος δὲ αὐτὴν τε μαθεῖν ὡς ἡμαρτήκοι τῆς ἐλπίδος καὶ ἅμα ὑπὸ τοῦ Ἰάσονος φωραθεῖσαν - οὐ γὰρ αὐτὸν ἔχειν δεομένην συγγνώμην, ἀποπλέοντα <δὲ> ἐς Ἰωλκὸν οἴχεσθαι - , τούτων δὲ ἔνεκα ἀπελθεῖν καὶ Μήδειαν παραδοῦσαν Σισύφῳ τὴν ἀρχήν.

Sempre secondo Eumelo, Giasone regnò a Corinto a causa di Medea; ma questa, ogni volta che partoriva, nascondeva sotto terra il neonato nel santuario di Era, e lo faceva perché riteneva che così i figli sarebbero stati immortali; ma alla fine comprese che le sue speranze erano vane e, anche perché era stata scoperta da Giasone (che non la volle perdonare, nonostante le sue preghiere e prese il mare per giungere a Iolco), se ne andò anche lei, dopo aver affidato il regno a Sisifo. [tr. D. Musti]

Anche se con qualche semplificazione, il periegeta Pausania (II sec. d.C.) riporta la testimonianza di Eumelo, poeta corinzio di età arcaica, secondo cui la morte dei figli sarebbe stata sì causata da Medea (di qui l'ira di Giasone che la abbandona) non altro non sarebbe che un incidente legato al troppo amore di una madre che vorrebbe rendere immortali i propri figli. A tal proposito, non va dimenticato che sempre Pausania poco prima del passo riportato ricorda che in territorio corinzio, poco lontano dalla fonte detta Glauce perché qui si sarebbe gettata la principessa nel vano tentativo di liberarsi dei veleni di Medea, c'era il monumento sepolcrale dei figli di Medea uccisi dai Corinzi adirati per la morte della principessa (II 34, 7: τὰ τέκνα Κορινθίων τὰ νήπια ὑπ' αὐτῶν ἐφθείρετο). Anche Eliano (II-III sec. d.C.) conosce la tradizione relativa alla responsabilità dei Corinzi nella morte degli infanti, ma aggiunge anche un altro particolare.

Aelian. *V.H.* V 21

Λέγει τις λόγος τὴν φήμην τὴν κατὰ τῆς Μηδείας ψευδῇ εἶναι· μὴ γὰρ αὐτὴν ἀποκτεῖναι τὰ τέκνα ἀλλὰ Κορινθίους. τὸ δὲ μυθολόγημα τοῦτο ὑπὲρ τῆς Κολχίδος καὶ τὸ δράμα Εὐριπίδην φασὶ διαπλάσαι δεηθέντων Κορινθίων, καὶ ἐπικρατῆσαι τοῦ ἀληθοῦς τὸ ψεῦδος διὰ τὴν τοῦ ποιητοῦ ἀρετὴν. ὑπὲρ δὲ τοῦ τολμήματός φασι τῶν παίδων μέχρι τοῦ νῦν ἐναγίζουσι τοῖς παισὶ Κορίνθιοι, οἷονεῖ δασμὸν τούτοις ἀποδιδόντες.

Esiste una tradizione secondo cui la fama negativa riguardante Medea è infondata: non sarebbe stata lei, infatti, a uccidere i figli, bensì i Corinzi. Si racconta appunto che Euripide abbia inventato questa leggenda sulla donna della Colchide e composto la sua tragedia dietro richiesta dei corinzi, e che la menzogna abbia finito per prevalere sulla verità grazie alla bravura del poeta. A causa di quell'atroce delitto, ancora oggi i Corinzi celebrano sacrifici in onore dei figli di Medea quasi a pagare un tributo loro dovuto. [tr. C. Bevegni]

È per noi interessante il fatto che ancora all'epoca imperiale – a stare alla testimonianza di Eliano – i Corinzi celebrassero riti di espiatione per i figli di Medea a dimostrazione di quanto radicata

fosse *in loco* la tradizione di una responsabilità corinzia in questa morte⁵⁰. *Sic stantibus rebus*, è facile affermare che la versione euripidea aveva almeno un’altra alternativa di origine corinzia che in un modo o in altro puntava a ridimensionare il ruolo ‘criminale’ di Medea. Ed ad Atene? La situazione è per noi è complicata dal fatto che secondo quanto dice il testo dell’*Argumentum I* all’opera Euripide si sarebbe ispirato alla tragedia di un tale Neofrone:

***Argumentum I* (Schwartz II p. 138, 8)**

τὸ δράμα δοκεῖ ὑποβαλέσθαι παρὰ Νεόφρονος διασκευάσας



Frammento attico a figure rosse. Siracusa, Museo Archeologico Nazionale. Da F. Caruso, *art. cit.*

Ovviamente di tale Neofrone ben poco si sa così come poco è rimasto della sua tragedia sono rimasti solo tre frammenti relativi al dialogo tra Medea ed Egeo, al dramma dell’eroina incerta se uccidere o meno i suoi figli, alla notizia sulla futura morte di Giasone⁵¹. In recente saggio, F. Caruso⁵² ha pensato di confrontare ciò che si sa della *Medea* di Neofrone con un frammento di un vaso attico ritrovato nella necropoli del Giardino di Spagna a Siracusa: si intravedono chiaramente una figura

maschile a sinistra con bastone identificato come il pedagogo, un personaggio maschile al centro che data la sua statura dovrebbe essere un ragazzo e una terza figura a destra molto mal conservata, ma

comunque interpretata come una donna nell’atto di abbattere l’arma sull’infante. Il collegamento con la vicenda di Neofrone sarebbe assicurato da due elementi: 1) la datazione del reperto al 460 a.C. (cioè trent’anni prima della omonima opera euripidea); 2) la circostanza che – a stare alla testimonianza della *Suda* – Neofrone sarebbe stato il primo a portare sulla scena la figura del pedagogo. In definitiva, emergerebbe la recenziarietà della tragedia di Euripide. Per il nostro discorso, comunque, questo è un particolare di secondaria importanza sia perché non disponiamo dell’opera integra di Neofrone, sia perché (a quel che è l’attuale nostra documentazione) Euripide è pur sempre il primo a scegliere deliberatamente di rendere Medea l’assassina dei propri figli. La tragicità della vicenda, in altri termini, per come l’ha costruita Euripide consiste proprio nell’‘assurdo’ di un gesto lucido e determinato, non certo un atto frutto di una mente obnubilata⁵³.

Ed è proprio questo il cuore del ‘mostruoso’: ma – è torniamo alla domanda di partenza – Medea è davvero un ‘mostro’? Nella nostra accezione più comune con questo termine noi indichiamo qualcuno/qualcosa rispetto a cui vogliamo segnare una distanza: il ‘mostro’ è il ‘diverso’ che ci serve in negativo per ribadire la nostra identità. In effetti, messa la questione in questi termini e rapportata alla realtà dell’Atene periclea, diversi aspetti di Medea sono coerenti con questo quadro. La nipote di Helios, infatti, è contemporaneamente: donna, barbara, maga. In società come quella ateniese appare evidente che una tale caratterizzazione equivale ad una triplice esclusione dalla ‘civiltà’ e quindi dalla ‘normalità’ in quanto donna (rispetto al polo maschile),

⁵⁰ Già Parmenisco (II-I sec. a.C.) conosce sia la tradizione relativa alla manipolazione ‘filocorinzia’ operata da Euripide (*Schol. Med.* 9 Schwartz) sia l’espiazione rituale per i figli di Medea (*Schol. Med.* 264 Schwartz).

⁵¹ Su tutto questo, vd. G. Pucci, ‘Il mito’, *op. cit.*, 64-65 con bibliografia precedente.

⁵² F. Caruso, ‘Medea senza Euripide: un frammento attico da Siracusa e la questione della *Medea* di Neofrone, in *Megalai Nesoi. Studi in onore di Giovanni Rizza per il suo ottantesimo compleanno*, Catania 2005, 341-354.

⁵³ G. Pucci, ‘Il mito’, *op. cit.*, 66.

barbara (rispetto all’*ethnos* greco), maga (rispetto all’orizzonte di *technai* possedute). Come è stato notato⁵⁴, però, la costruzione che del personaggio fa Euripide porta ad escludere questa dinamica e vediamo dunque perché:

1. È vero che Medea è una donna, ma in realtà di comporta non solo da uomo, ma anche da uomo di valore: dinanzi al coro ci tiene a che il suo *kleos* sia rispettato e a tal fine si dichiara βαρεῖα ἐχθροῖς καὶ φίλοις εὐμενῇ (valore propriamente maschile)⁵⁵; nell’*agon* dialettico con Giasone la sua abilità retorica (altra dote non esattamente femminile) surclassa quella del rivale⁵⁶.
2. Se poi è indubitabile la natura straniera della donna, ciò non significa che sia per lei accettabile il figlicidio: nel mito sono donne greche (non barbare) a compiere questo terribile delitto⁵⁷.
3. Se infine è vero che Medea provoca la morte di Creusa e del padre Creonte grazie al veleno, è pur vero che nella vicenda la donna non si serve di filtri che le avrebbero potuto far recuperare l’amore di Giasone, a dimostrazione di come Euripide voglia quasi ‘normalizzare’ la sua figura⁵⁸.

In definitiva, la natura di barbara, donna e maga così come emergono dalla tragedia non sono enfattizzate dal poeta al punto da ‘legittimare’ in qualche modo il suo gesto: in altri termini, il figlicidio non si spiega per il fatto che Medea è donna, barbara o maga. Medea appare insomma semplicemente come una donna abbandonata e senza mezzi ed è proprio per questo che il coro delle donne è dalla sua parte (almeno fino a quando non scaglia le armi contro i figli). Si tratta, a ben vedere, di una scelta ben precisa che risponde ad una logica drammaturgica: accentuare la «valenza tragica della protagonista»⁵⁹: è solo avvicinando il personaggio alla sensibilità e alla benevolenza del coro (e dunque del pubblico) che sarebbe ‘esploso’ lo scandalo del suo gesto e il problema della sua ‘gestione’⁶⁰.

Rimane da chiarire, infatti, la dimensione ‘mostruosa’ di Medea. Per intendere bene quest’aspetto è opportuno partire dal finale dell’opera. Dopo l’uccisione dei figli, la protagonista appare in alto su un carro alato mandatole dal suo avo Helios mentre interloquisce con Giasone non a caso prostrato in basso. La direttrice alto (Medea) – basso (Giasone) non è priva di significato: la nipote di Helios, ormai irrimediabilmente separata dallo spazio umano del marito, si trova ad occupare una posizione in genere riservata nei drammi di Euripide al *deus ex machina*; conseguentemente, si è parlato di una vera e propria apoteosi del personaggio⁶¹. La dinamica di tutto ciò risulta ben chiara: la decisione di Giasone di prendere in moglie Creusa abbandonando

⁵⁴ B.W.W. Knox, ‘La Medea di Euripide’, in *Euripide. Medea*, a cura di L. Correale, Milano 1995, 27 e ss. [tr. it. dell’articolo ‘The Medea of Euripides’, *Yale Classical Studies*, 28, 1977, 193-255]. Cfr. anche G. Pucci, ‘Il mito’, *op. cit.*, 55-57 con ulteriore bibliografia.

⁵⁵ Eur. *Med.* 809. È appena il caso di ricordare che si tratta di una formula ben attestata negli autori precedenti, vd. G. Pucci, ‘Il mito’, *op. cit.*, 84 n. 58 con bibliografia.

⁵⁶ *Ibid.*, 52-55.

⁵⁷ *Ibid.*, 57.

⁵⁸ B.W.W. Knox, ‘La Medea’, *art. cit.*, 30-31 e G. Pucci, ‘Il mito’, *op. cit.*, 55-57.

⁵⁹ G. Pucci, ‘Il mito’, *op. cit.*, 57.

⁶⁰ Cfr. le acute osservazioni di D. Lanza, ‘Come leggere oggi la Poetica’, in *Aristotele. Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano 1987, 71-72 a commento del passo aristotelico *Poet.* 1453a che ben si adattano al caso nostro: «Il personaggio tragico è stato scelto come il più possibile simile allo spettatore per sortire il doppio effetto necessario: lo spettatore ha pietà perché chi cade in disgrazia non lo merita (gli è affine e ciascuno si ritiene immeritevole di grave sventura) e ha paura perché gli somiglia. Tuttavia proprio a motivo di questa forte identificazione c’è un pericolo di coinvolgimento eccessivo, troppo violento. L’errore del personaggio segna in qualche modo il limite del processo di identificazione dello spettatore, perché morale o intellettuale che sia, l’errore è un elemento comunque soggettivo, individuale, la sua responsabilità ricade su chi l’ha commesso, lo differenzia dagli altri».

⁶¹ G. Pucci, ‘Il mito’, *op. cit.*, 78-80.

Medea ha messo in moto il meccanismo che ha trasformato la figlia di Eeta, da irreprensibile consorte e madre, in un mostro distruttore. È bene ribadire che Medea non ‘nasce’ mostro (ecco perché il poeta non calca la mano sugli aspetti avrebbero potuto costituire fattori di emarginazione e quindi di condanna), ma lo ‘diventa’ come reazione all’ingiustizia subita. La dimensione tragica del personaggio, allora, sta nell’impossibilità di attribuirle in modo definitivo il ruolo di vittima o al contrario di carnefice: è entrambe le cose.