



La barbarie di *Medea*: itinerari novecenteschi di un mito

Medea nel Novecento.

Fra il dramma greco e la letteratura del Novecento si stabilisce un rapporto intertestuale particolarmente profondo, proprio a causa della grande distanza e dell'alterità fra i due sistemi culturali. Sparita ormai del tutto ogni ipotesi classicistica e quindi ogni atteggiamento imitativo (almeno da Hölderlin in poi), si crea una dialettica complessa fra testo e modello (o, per dirla con Genette, fra ipertesto e ipotesto)¹: una dialettica che si arricchisce ulteriormente grazie all'interferenza con altre scienze che reinterpretano l'antico (la psicanalisi, l'antropologia) e con altri generi artistici (il cinema).

Bisogna inoltre distinguere fra il rapporto con il mito *tout court*, e il rapporto con il testo primario che lo rappresenta (nel caso di *Medea* prima a lungo Seneca, e poi di nuovo Euripide). Data la sua illimitata libertà creativa, l'artista novecentesco tende spesso a riplasmare direttamente il mito, scavalcando il testo antico, o istituendo comunque con quest'ultimo un dialogo del tutto alla pari. Il mito diventa così equivalente a un tema letterario; e come ci insegna la critica tematica oggi di nuovo tornata in auge, ogni tema può essere oggetto di differenti tematizzazioni, che attivano differenti nuclei semantici². Per mettere a fuoco i vari nuclei del mito di cui ci occupiamo possiamo ricorrere a un lavoro di Albrecht Dihle (modificandone un po' liberamente le posizioni), il quale ha individuato tre elementi base attraverso cui i vari artisti che hanno narrato e rinarrato la storia di Medea hanno motivato l'atto abnorme dell'infanticidio: la Medea innamorata, e quindi lo spossessamento del sé creato da eros; la Medea demonica, e quindi il carattere sovranaturale legato alla magia; e infine la Medea barbara, e quindi la sua condizione di straniera³. Eros, magia e barbarie (tre forme diverse di alterità) sono dunque i tre nuclei tematici basilari del mito, che possono essere dosati con diverse dominanti e che corrispondono comunque ai tre momenti principali nella storia della sua ricezione: il prototipo di Euripide, in cui l'eros è come sempre implicito e allusivo (diventerà esplicito nei rifacimenti del melodramma); Seneca e con lui la tradizione rinascimentale e barocca affascinata da magia e stregoneria; e infine l'Otto-Novecento (da Grillparzer in poi). La vera e propria esplosione di nuove Medee che si è avuta nel Novecento e che si protrae ai giorni nostri, investendo anche il cinema e il teatro musicale (basta pensare alle opere di Xenakis, Liebermann, Guarnieri, Strasnoy)⁴ sembra incentrarsi infatti sul nucleo tematico della barbarie, che si incrocia con

1 Faccio riferimento ovviamente a quella sorta di bibbia dell'intertestualità che è Palimpsestes: cfr. G. GENETTE, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil (trad. it. Einaudi, Torino 1998).

2 Per un orientamento e una bibliografia su questo nuovo (o rinato) indirizzo critico cfr. W. SOLLORS (a cura di), 1993, *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge (Mass.) - London: Harvard University Press.; e la bella discussione critica in D. GIGLIOLI, *Tema*, La nuova Italia, Firenze 2000.

3 Cfr. A. DIHLE, 1976, *Euripides' Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama*, «Antike und Abendland», 22: 175-184, in particolare pp.176-178; l'ordine in cui vengono enumerate le tre categorie è diverso, dato che è diversa la distribuzione e l'articolazione storica: Dihle considera infatti «Leidenschaftstragödien» sia Seneca che Corneille, e si concentra soprattutto sulla motivazione dell'infanticidio, mentre qui ne abbiamo estrapolato un modello interpretativo per le intere tragedie.

4 Il primo ha composto in realtà una *suite*, il secondo un'opera vera e propria, tratta da *Freispruch für Medea* di Ursula Haas, in cui il mito subisce una rivisitazione omosessuale; il terzo ha scritto un'opera-video andata in scena al Palafenice di Venezia nel 2002: cfr. A. GUARNIERI, *Medea: opera video*, in P. BRIA - M. FUSILLO (a cura di), *Edipo e Medea: Musica, mito, psicanalisi*, Atti del Convegno 2007, Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 2008, pp. 60-64; il quarto ha composto un'opera partendo da un libretto di Irina Possamai che poi ha avuto anche altre realizzazioni: cfr. I. POSSAMAI, *Midea, Medea, Médée: il viaggio teatrale di Medea*, ibidem, pp. 67-70; su Medea nell'opera cfr. M. MCDONALD, *Sing Sorrow and Triumph: Medea in Opera*, Institut for Studies in Classical Tradition, Fourth Meeting, 1998.

alcuni momenti fondamentali della cultura contemporanea; e cioè soprattutto il contrasto fra etnocentrismo e relativismo culturale, e il recente dibattito postcoloniale.

Nel teatro di Euripide, pur essendovi parecchie espressioni ellenocentriche (soprattutto contro il servilismo orientale), Greci e barbari sono fundamentalmente equiparati, e spesso addirittura accomunati in una solidarietà universalistica⁵. Questo atteggiamento antirazzistico culmina nella *Troiane*, tragedia corale di identificazione con le donne barbare sconfitte, soprattutto nell'esclamazione di Ecuba «O greci, che ci chiamate barbari e inventate mali barbari» (v. 764)⁶; e poi nelle *Baccanti*, nel confronto fra il sovrano convinto della superiorità dei greci e il dio straniero per eccellenza che enuncia il principio del relativismo culturale (vv. 483-484). Nella *Medea* mancano tutti i tratti tradizionalmente barbarici: il servilismo, la credulità, e la stessa magia, relegata sullo sfondo a differenza che in Seneca⁷. Anche la passionalità smisurata si esplica solo nello spazio intrascenico, mentre sulla scena appare sempre controllata dal *logos*, secondo un procedimento costante nella tragedia greca. Euripide giunge perfino ad attribuire a Medea una digressione autobiografica sulla diversità dell'intellettuale, con un clamoroso rovesciamento di sesso e di etnia: è una donna barbara a incarnare la voce dell'autore⁸. L'unica, isolata, nota razzistica si avverte alla fine del *plot*, quando Giasone afferma che nessuna donna greca avrebbe compiuto un atto così feroce come l'infanticidio.

A differenza di quello che farà Seneca, in cui Medea incarna il *furor* allo stato puro, Euripide grecizza dunque la donna barbara, assimilandone l'alterità. Dopo secoli di Medea feroce e demonica, il Novecento pratica la strada opposta, del tutto speculare alla soluzione euripidea (anche se ha in comune con essa la messa in rilievo positiva dell'eroina): l'identificazione con la barbarie e con l'alterità dello straniero, che può giungere fino alla sua esaltazione e che comunque ha sempre un valore anticolonialista, antimodernista e antioccidentale. La crisi del *logos* che caratterizza buona parte della cultura moderna postilluminista trova con la storia della donna barbara stravolta dall'incontro con l'eroe greco una forte consonanza. Per dare un quadro esaustivo di questa fioritura contemporanea di nuove Medee ci vorrebbe tutt'altro spazio: ci limiteremo quindi a delineare alcuni modelli pregnanti di riscrittura del mito di Medea alla luce della sua diversità etnica.

La riscrittura dionisiaca.

La *Medea* di Hans Henny Jahnn (1924 in prosa; 1926 in versi) introduce una variante che verrà ripresa più volte, dal dramma *Medea la straniera* (*Medea Från Mbongo*, 1967) del finlandese Willy Kyrklund all'*African Medea* (1968) di Jim Magnuson fino al romanzo di Perceval Everett *For Her Dark Skin* (1990): Medea è una donna di colore. Una variante introdotta sia per le sue implicazioni sociali (l'autore dichiarò che oggi Medea potrebbe essere o negra o cinese), sia per le sue implicazioni simboliche che rimandano al legame con la Terra e con le civiltà più arcaiche⁹. Alla fine domina questo secondo versante, anche

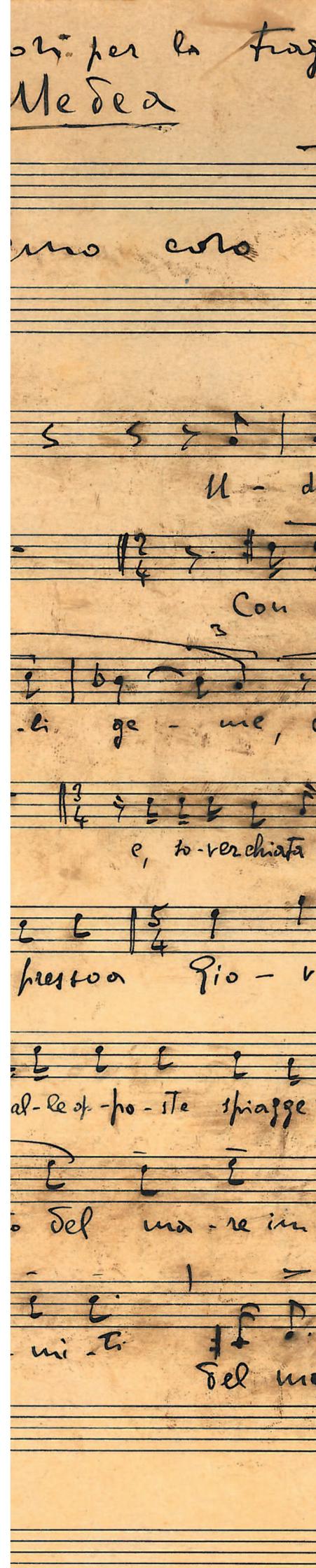
5 Cfr. H. H. BACON, *Barbarians in Greek Tragedy*, Yale University Press, New Haven 1961; c'è comunque una differenza fra il primo Euripide, più impegnato ideologicamente, e l'ultimo, in cui dominano le connotazioni negative attribuite ai popoli barbari: cfr. V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino, 1971: pp. 217-219, che spiega il cambiamento tramite l'alleanza fra Sparta e i Persiani del 412 a.C. (ne parla Tuciddide: 8.18).

6 La traduzione un po' libera cerca di rendere il paradosso del verso.

7 G. PADUANO, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti, Medea*, Nistri-Lischi, Pisa 1968, cap. 2.

8 G. PADUANO 1968, *op. cit.*, cap. 2.

9 In una serie di testi pubblicati intorno al 1927 l'autore insiste sul rapporto fra il mito di Medea e le saghe egiziane di Iside ed Osiride, contrapponendosi a ogni forma di nazionalismo basato sul colore della pelle e propugnando il bastardismo come forma culturale del futuro; i testi sono ripubblicati nell'edizione dei drammi a cura di Ulrich Bitz: cfr. *Es wird ein Stück von mir in meiner Vaterstadt gespielt*, in particolare p. 941 e p. 956.





se l'aspetto sociale resta sempre incisivo: Medea appare una forza vitale arcaica, anteriore a ogni forma di civiltà, per dirla con Lacan presimbolica; la sua barbarie viene esaltata con un estremismo tipicamente espressionista e con una violenza anarcoide e dionisiaca. Al polo opposto non troviamo comunque un Giasone razionalista, ma una figura narcisista, legata a un'idea di desiderio illimitato e polimorfo, ben visualizzata dalla giovinezza eterna ottenuta grazie alla magia di Medea¹⁰. Jahn sottopone il modello euripideo a una notevole *amplificazione*, aggiungendovi materiale tematico inedito¹¹; i figli di Medea ottengono così lo statuto di personaggi autonomi: vi compaiono infatti in veste di efebi, legati fra di loro e con il loro padre da un rapporto incestuoso, a cui si aggiunge la classica rivalità amorosa fra Giasone e il più grande dei due figli, anche lui innamorato di Creusa. Questo sovrapporsi labirintico di triangolazioni erotiche (si potrebbe dire degne di un Almodóvar...) culmina nel finale, in cui l'infanticidio è compiuto mentre i due ragazzi sono avvinti in un abbraccio ricco di sensualità e di morte: «Piacere e rantolo di morte non più scindibili»¹². Le immagini di danza sorridente che ricorrono in questo macabro trionfo di Medea ricordano il dionisismo della scena con cui si chiude l'*Elektra* di Hofmannsthal-Strauss¹³.

L'attualizzazione politica.

Il mito di Medea è stato più volte trasposto in età contemporanea, ricorrendo a quella tecnica ipertestuale che Genette chiama «trasformazione eterodiegetica», cioè l'ambientazione in una diversa cornice spaziotemporale¹⁴, molto frequente oggi nelle messinscene teatrali e nelle versioni cinematografiche, come *A Dream of Passion* (USA 1978), *Der Schlaf der Vernunft* di Ula Stöckl (Germania 1984), *Asi es la vida* di Arturo Ripstein (Messico 2001) e *Médée Miracle* (Francia 2008) di Tonino De Bernardi¹⁵. Grazie a questa attualizzazione, che comporta il cambiamento di marche importanti di identificazione come i nomi, il mito diventa strumento politico di denuncia del colonialismo. Il drammaturgo freudiano Henri-René Lenormand ambienta la sua *Asie* (1931) in Indocina, incentrandola completamente sullo scontro fra culture: ai figli di Medea – che qui è la principessa Katha Naham Moun – viene ad esempio cambiato nome e data un'educazione occidentale, basata sul rifiuto della 'superstizione' materna. Il personaggio corrispondente a Giasone, De Mezzana, ha la consueta caratterizzazione negativa, in questo caso improntata alla più superficiale attrazione per l'esotico (è quasi più parente di Pinkerton che di Giasone), mentre l'equivalente di Creonte, De Listrac, appare bonariamente paternalistico (per lui l'Indocina è appena uscita dalla «barbarie»). Il tratto più innovativo introdotto da Lenormand, e destinato a notevoli sviluppi nel macrotesto delle *Medee*, è l'opposizione maschile/femminile ("decostruita" nella messinscena euripidea di Luca Ronconi, in cui la parte della protagonista era affidata ad un attore, Franco Branciaroli); la rivale di Medea non solo ottiene un nuovo rilie-

¹⁰ Sui temi della sessualità e dell'invecchiamento cfr. R. F. BELL, *A Woman Scorned: The "Medea" Plays of Euripides*, Hans Henry Jahn, and Jean Anouilh, «Classic and Modern Literature», 1981, 1, pp. 177-186, che mette in parallelo il dramma di Jahn con la *Medea* di Anouilh.

¹¹ Su questo procedimento basilare delle pratiche ipertestuali cfr. GENETTE 1982, *op. cit.*, pp. 306-313 (trad. it. 1998: 316-324), che ne individua due sottoprocedimenti, l'estensione tematica (è il nostro caso) e l'espansione stilistica.

¹² Inserisco fra parentesi e in corsivo il numero di pagina del passo corrispondente nella versione manoscritta in prosa, ricca di varianti interessanti ma piuttosto tormentata. La traduzione italiana è di Loretta Monti, ed è comparsa nella collana *I Greci nostri contemporanei* delle edizioni Aletheia (Firenze 2000).

¹³ Cfr. p. 845 (v. 649) = vv. 2524-2539.

¹⁴ GENETTE 1982, *op. cit.*, pp. 343-345 «transformation hétérodiégétique»; trad. it. 1998, pp. 355-357.

¹⁵ Mi occupo di questi film in M. FUSILLO, *Sognare il mito. La barbarie di Medea sullo schermo*, in *Metamorfosi del mito classico sullo schermo*, Istituto Veneto di Scienze e di Arti, in corso di pubblicazione.

vo, grazie a un procedimento di *valorizzazione secondaria*¹⁶ riscontrabile già nella *Medea* di Corneille, ma assume anche una caratterizzazione insolitamente positiva: si identifica infatti con la principessa orientale, difendendone la condizione di vittima¹⁷. Il pragmatismo razionalista e l'aggressione colonialista qui presi di mira sono dunque un prodotto squisitamente maschile. Questa innovazione conduce anche a una modifica sostanziale dell'intreccio topico (una *trasformazione pragmatica* secondo la categorizzazione di Genette¹⁸): la vendetta di Medea-Katha Naham Moun consiste solo nell'infanticidio e non nell'eliminazione della rivale¹⁹. Per rafforzare l'empatia nei confronti della protagonista lo stesso infanticidio – perpetrato per vendicare il padre, il fratello e tutto il suo popolo vittima del "progresso" – ha il carattere di un rituale calmo e materno, come sarà anche nel *film* di Pasolini: un avvelenamento tramite marmellata di manghi, agli antipodi della violenza parossistica appena riscontrata nella tragedia dionisiaca di Jahn. L'ultima trasformazione dell'intreccio riguarda l'esito finale e coinvolge buona parte degli artisti novecenteschi che hanno affrontato il mito: la salvezza dell'eroina euripidea viene accantonata non tanto per problemi morali, quanto per rendere più ineluttabilmente tragica la sua storia e il conflitto di culture che rappresenta. In Asia il suicidio di Medea, che tornerà anche nella *Medea* di Anouilh, si accompagna a un delirio in cui la protagonista vede i dragoni che nel mito l'avrebbero salvata, esempio pregnante di come i modelli antichi vengano nel Novecento interiorizzati, e ridotti a una traccia mnemonica del tutto secolarizzata.

Sempre basato su di un'ambientazione moderna (l'inverno del 1800 per la precisione), il dramma *The Wingless Victory* (1936) dell'americano Maxwell Anderson (autore anche di un dramma su Giovanna d'Arco, altra eroina vittima del potere) ha un'impronta più antirazzista che anticolonialista: tratta infatti della difficile integrazione di una principessa malese, Oparre, all'interno di una piccola città americana, Salem. In questo caso al conflitto etnico di base non si sovrappone l'opposizione maschile/femminile, come in Lenormand, ma un'opposizione altrettanto topica fra la coppia di amanti da un lato, e dall'altro l'universo circostante oppressivo e persecutorio. Nel dramma di Anderson infatti il personaggio equivalente a Giasone, Nathaniel, è caratterizzato in modo eccezionalmente positivo, e mostra un coinvolgimento amoroso totale nei confronti della protagonista (il rapporto con il mito diventa quindi qui più elastico: manca del tutto la figura fondamentale della rivale). L'alterità di Oparre, di cui si dice spesso che ha un volto «barbarico», viene inizialmente attenuata dalla sua conversione al cristianesimo, salutata da lei stessa come un andare verso la luce; ma anche questa forma di integrazione è destinata al fallimento (atto II).

Anche Oparre morirà suicida, dopo aver avvelenato i figli di fronte l'immagine di un dio pagano. Nathaniel la raggiunge, troppo tardi e inutilmente pentito, sulla nave *The Wingless Victory* con cui sono giunti negli Stati Uniti, deciso a lasciare definitivamente la sua patria assieme a suo fratello Ruel, unica voce dissonante nel compatto universo razzistico di Salem. È fin troppo chiaro il rovesciamento delle categorie dominanti: la vera barbarie è quella dell'Occidente chiuso ed etnocentrico, che costringe all'autodistruzione una Medea

¹⁶ È una categoria che si deve sempre ai *Palinsesti* di Genette (1982, *op. cit.*, pp. 393-399 «valorisation secondaire»; trad. it. 1998, pp. 407-414), dove rappresenta un caso particolare della più generale «transvalorizzazione», operazione di ordine assiologico che consiste nel dare un ruolo più importante e simpatetico a un personaggio del modello.

¹⁷ Su questo punto cfr. A. CAIAZZA, *Medea: fortuna di un mito II, Dioniso*, 1990, 60, pp. 82-118, in particolare 108-109, che mette in parallelo il personaggio di Lenormand con le Creuse ottocentesche di Lamartine, Grillparzer, Legouvé.

¹⁸ GENETTE 1982 (*op. cit.*), pp. 360-365 «transformation pragmatique»; trad. it. 1998, pp. 373-379.

¹⁹ C'è in realtà una motivazione aggressiva dietro questa rinuncia al progetto di uccidere Aimée, la donna francese che de Mezzana sta per sposare: il desiderio di farla assistere al dolore infinito del protagonista per la morte dei figli; ma non è da escludere una motivazione latente dovuta all'identificazione fra le due donne.

innocente, simbolo di tutto il Terzo Mondo oppresso. Soluzioni molto simili verranno adottate anche nelle riscritture del secondo Novecento, fino ai tempi più recenti e alle guerre balcaniche degli anni Novanta²⁰.

La rilettura antropologica.

Gli ultimi due drammi appena trattati manipolano molto il mito (soprattutto il secondo, che lo rende quasi irriconoscibile) per attualizzarlo e per piegarlo a esigenze didascaliche; si tratta infatti di drammi a tesi, dominati dalla denuncia politica. Molto diversa è l'operazione alla base di *La lunga notte di Medea* (1949) di Corrado Alvaro: nessuna modernizzazione, ma una libera riscrittura del mito sulla falsariga di Euripide (con echi di Seneca e Corneille), in cui Medea incarna una cultura magica e arcaica, del tutto perdente, dietro la quale si può intravedere il mondo meridionale da cui proveniva l'autore, oggetto della sua narrativa. Alvaro conserva i nomi e i personaggi del paradigma euripideo, compreso Egeo – figura criticata da Aristotele in poi e in genere eliminata dalle Medee novecentesche (come già da Seneca) – che qui esprime solidarietà a Medea, dimostrando un atteggiamento scettico nei confronti del colonialismo greco: «Siamo entrati in rapporto coi popoli più lontani, e con la loro ricchezza abbiamo acquistato la loro barbarie. Essere duri di cuore è ormai la sola cosa che hanno in comune i popoli» (secondo tempo, scena IV). Il finale di Euripide subisce invece una trasformazione pragmatica radicale e molto significativa: la consegna dei doni di Medea a Creusa viene interrotta da Creonte, spaventato dai loro poteri magici; il

popolo di Corinto corre allora inferocito a lapidare i figli di Medea: alla vista di questo spettacolo barbaro Creusa si suicida, buttandosi dalla torre (soluzione che tornerà nel film di Pasolini)²¹, mentre Medea compie l'infanticidio solo per salvare i figli dal linciaggio. È una versione dunque che deresponsabilizza di molto Medea del suo crimine più famoso ed efferato (come vedremo fra poco, Christa Wolf proseguirà su questa strada con una soluzione radicale, recuperando una tradizione pre- euripidea forse nota ad Alvaro), mentre d'altro lato dà un nuovo rilievo al personaggio di Creusa, tramite una tecnica di valorizzazione secondaria che abbiamo appena individuato in Lenormand. Sulla falsariga dell'opposizione maschile/femminile, Creusa diventa qui un'altra donna vittima del potere, una giovane squassata dai sensi di colpa e incapace di sostenere il ruolo assegnatole. La barbarie di cui Medea è orgogliosa («Devo insegnarti io, barbara, il rispetto che si deve a una famiglia? E che si è posta sotto la tua tutela? Sacra ospite della tua città?»): così esclama nel dialogo con Creonte nel primo Tempo, scena X) è la depositaria dei valori positivi, mentre le connotazioni negative abitualmente associate al termine sono tutte attribuite alla folla razzista di Corinto, che urla contro la straniera e la barbara, dimostrandosi in questo molto simile alla comunità di Salem nella *Wingless Victory* di Anderson.

La prospettiva antropologica latente nel dramma di Alvaro diventa esplicita e centrale nel film *Medea* (1970) di Pier Paolo Pasolini, punto di arrivo di un lungo itinerario attraverso una Grecia barbarica e anticlassica²². Pasolini costruisce tutto il

20 M. RUBINO – C. DE GREGORI, *Medea contemporanea* (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici), parte 2, Università di Genova, Genova 2000.

21 Cfr. D. MIMOSO-RUIZ, *Figures du miroir: confrontation de la Creuse de Corrado Alvaro ("Lunga notte di Medea") et de Glauce dans "Medea" de Pier Paolo Pasolini*, *Revue des études italiennes*, 1981, 27, pp. 214-232.

suo film attorno a una polarità culturale: da una parte Medea è metafora della civiltà agraria, magica sacrale e avvolta in una temporalità ciclica, fedelmente ricostruita attraverso Frazer ed Eliade; dall'altra Giasone rappresenta il pragmatismo borghese e razionalista, visto comunque nel suo formarsi graduale e nel suo passare dalla sacralità alla secolarizzazione. È una polarità evidente già nell'*incipit*, che contrappone in un lungo sintagma parallelo l'educazione di Giasone da parte di Chirone, tutta basata sulla parola e sulla sconsecrazione, e il sacrificio umano officiato da Medea, tutto calato in un silenzio sacrale – il *film* è permeato da una vera e propria sfiducia nel *logos* – contrappuntato solo da una musica "barbarica"²³. Ed è ancor più evidente nella peculiarità più vistosa e straniante del *film*: la ripetizione leggermente variata di una lunga porzione della storia, in cui si narra la vendetta di Medea. Si affiancano così due versioni: quella magica ed arcaica, in cui attraverso una visione onirica di Medea assistiamo all'eliminazione di Creusa tramite il fuoco scaturito dai doni avvelenati; e quella moderna e borghese, che culmina nel suicidio di Creusa e di Creonte²⁴. L'utopia propugnata da Pasolini era la sintesi fra le due culture che si fronteggiano nel *film*,

visualizzate dai due Centauri che compaiono in una scena programmatica (quasi un «proemio al mezzo»)²⁵. La modernizzazione selvaggia degli anni Sessanta, che ha prodotto in Italia una «mutazione antropologica» (concetto centrale negli scritti politici di Pasolini), ha dissolto del tutto la possibilità stessa di questa sintesi: la frase urlata nel finale da Medea avvolta dal fuoco, «Niente è più possibile, ormai», assume un forte valore simbolico. Se è vero dunque che Pasolini condivide con Jahnns un'attrazione dionisiaca per la barbarie («la parola al mondo che amo di più»²⁶) come elemento presociale e anomico²⁷, è anche vero che nella sua opera questo tema assume una maggiore complessità: la barbarie di Medea è un modello antropologico perdente, una forma di vita che andrebbe assimilata e sublimata dalla modernità (come le Erinni trasformate in Eumenidi), e che invece è stata irrimediabilmente distrutta dalla tecnologia neocapitalista.

Il ribaltamento femminista.

Per la cultura femminista la figura di Medea è sempre stata problematica: adatta semmai a un primo femminismo di emancipazione, è più spesso apparsa una violenta virago frutto di proiezioni tipica-

22 In generale sul rapporto tra Pasolini e il mondo antico cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La nuova Italia, Firenze 1996; Carocci, Roma 2007; e U. TODINI (a cura di), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, ESI, Napoli 1995; e di O. BOHLER (a cura di), *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*, Institut de l'Image, Aix en Provence 1997.

23 Sulla dialettica fra silenzio sacrale, parola e musica cfr. D. MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Ophrys, Paris 1980, pp. 108-109; le musiche di Medea furono scelte in collaborazione con Elsa Morante, da cui Pasolini aveva mutuato una vera e propria poetica della barbarie: cfr. M. FUSILLO, *Credo nelle chiacchiere dei barbari, Il tema della barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, in C. D'ANGELI E G. MAGRINI (a cura di), *Vent'anni dopo "La storia". Omaggio a Elsa Morante*, «Studi novecenteschi» 47/48, Giardini, Pisa 1995, pp. 97-129, in particolare pp. 126-129; in generale sulla musica nei film di Pasolini cfr. H. K. JUNGHEINRICH, *Überhöhung und Zurücknahme. Musik in den Filmen Pasolinis*, in AA. VV., *Pier Paolo Pasolini*, Hanser, München 1985, pp. 35-48.; G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattroventi, Urbino 1998; R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone 1999.

24 Su questa bipolarità cfr. R. CARASCO, *Médée et la double vision*, «Revue d'Esthétique», 3, pp. 65-74; M. COVIN, *Médée, la violence et le symbole*, «Revue d'Esthétique», 1982, 3, pp. 59-64; M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La nuova Italia Firenze 1996; poi Carocci, Roma 2007, pp. 139-156.

25 Riprendo la categoria individuata da Conte per la poesia latina, che ben si adatta per questa scena che taglia in due il film, dividendo la prima parte dell'antefatto euripideo dalla seconda parte corinzia (G. B. CONTE, *Proemi al mezzo*, in *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia virgiliana*, Stampatori, Torino 1980, cap. 5).

26 «La parola barbarie è – lo confesso – la parola al mondo che amo di più» rispondeva nel 1969 a una domanda di Jean Duflot sul rifiuto del mondo tecnologico e industriale; si tratta di una lunga intervista pubblicata postuma nel 1981, e in italiano nel 1983 (J. DUFLLOT, *Les dernières paroles d'un impie*, Belfond, Paris 1983, (trad. it. P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 86-87).

27 Per un parallelismo fra le due Medee cfr. F. KRÖHNKE, *Pasolinis "Medea" – Hans Henry Jahnns "Medea"*, in AA. VV., *Homosexualität und Kultur*, Die blaue Eule, Essen, pp. 90-101; l'ossessione comune per lo *sparagmos* viene analizzata da Mimoso-Ruiz 1980 (*op. cit.*), pp. 97-105.

GRÆCO
AZIONI CLASSIKHΣ



DI SOFOCLE
TO NAZIONALE D

DI SIRAC
11-29 GIUGN



MEDEA

EL DRAMMA ANT

mente maschili e/o omosessuali (le *Medee* scritte da donne sembrano confermare questo disagio, con l'eccezione di *Freispruch für Medea* di Ursula Haas, da cui Rolf Liebermann ha tratto la sua opera in chiave omosessuale, con Creusa sostituita da un ragazzo)²⁸. La situazione è cambiata completamente quando è stata pubblicata *Medea. Voci* (1996) di Christa Wolf, secondo incontro della scrittrice tedesca con il mito greco dopo la fortunata *Cassandra*. Si tratta di un romanzo che ribalta del tutto l'immagine tradizionale dell'eroina colchica: Medea non è più fratricida, né infanticida, e non è più nemmeno paradigma di una gelosia distruttiva e monomaniaca, dato che le viene attribuita una relazione con uno scultore cretese, Oistros²⁹. Wolf recupera così una tradizione preeuripidea ampiamente attestata³⁰, secondo la quale i figli di Medea furono lapidati dagli abitanti di Corinto (Euripide avrebbe ricevuto addirittura un compenso per la sua versione che scagionava gli alleati di Atene): una tradizione che abbiamo visto adombrata nella *Lunga notte di Medea* di Alvaro (per una singolare coincidenza l'infanticidio è eliminato in un'altra *Medea* apparsa nello stesso anno di quella di Wolf, una «tragedia alla maniera attica» dello scrittore cubano Reinaldo Montero, ricca di echi politici e di giochi metaletterari)³¹. Si tratta certo di un'operazione 'rivoluzionaria', presentata un po' troppo però come il ristabilimento di una verità originaria del mito che certo non esiste. Alla fine il risultato inevitabile è comunque un indebolimento della tensione tragica, fortissima invece nelle versioni contemporanee in cui l'infanticidio assume un rilievo particolarmente violento (il *film* di Lars von Trier, l'opera di Tony Harrison, in cui è messo in parallelo con quello di Eracle, o lo spettacolo di Bob Wilson *Deafman Glance*, in cui l'atto muto è ripetuto all'infinito)³².

Medea secondo Christa Wolf incarna un sapere magico legato alla terra e al corpo; è un vero e proprio "soggetto postcoloniale", quindi ibrido e partecipe di entrambe le culture³³, la greca e la colchica, che in entrambi i contesti ha la capacità di smascherare la sopraffazione del potere maschile e di smontarne i meccanismi. Scopriamo così che il fratello Apsirto è stato fatto uccidere dal padre Eeta per un intrigo di corte; simmetricamente, anche il regno di Corinto si basa su di un delitto nascosto: l'uccisione della figlia di Creonte, Ifinoe, eliminata per evitare un ritorno al matriarcato, delitto che Medea scopre seguendo le piste della madre di Ifinoe e della sorella Glauce. La barbarie di Medea significa quindi una condizione di purezza, non inquinata dalla violenza maschile: significa provenire da una cultura in cui la violenza viene esorcizzata nel rito. Il mondo della Colchide è infatti più volte evocato nel testo con ampie analessi, ricorrendo spesso al materiale narrativo

28 Rimando alle pagine scritte a riguardo da Mimoso-Ruiz (1980, *op. cit.*, pp. 165-171), che analizza varie *Medee* femminili fra fine Ottocento e inizi Novecento (Holmes, Arnaud, Porquerol, Andresen, Soriano, Valle, Albee), e cita anche alcune prese di posizioni teoriche (Cixous, Beauvoir); il suo libro è stato scritto prima comunque dei romanzi di Haas e soprattutto di Wolf (che Mimoso-Ruiz sembra quasi profetizzare, quando parla della versione di Alvaro come la più vicina al sentire femminile).

29 Un'infedeltà di Medea era comunque presente nella *Medea* di Anouilh e nel rifacimento di Robinson Jeffers.

30 Dallo scolio al v. 264 della *Medea* di Euripide, che la attribuisce a Parmenisco, allievo di Aristarco autore di un commento a Euripide; e poi da Apollodoro, *Biblioteca*, 1.9.28; Pausania 2.3.6; Eliano, *Varia Historia*, 5.21. Se ne possono rinvenire echi nella *Medea* di Euripide, nei passi in cui la protagonista afferma di non voler lasciare i suoi figli all'oltraggio dei nemici (vv. 1060-1061, e poi soprattutto 1238-1239). La tradizione è stata ripresa da Robert Graves nel suo romanzo *Il vello d'oro* (Appendice). Sul rapporto tra Wolf e le fonti, e sul suo vezzo di voler ristabilire la verità, cfr. M. RUBINO - C. DE GREGORI 2000, pp. 90-95.

31 Ne conosco purtroppo solo una traduzione italiana (Petrilli, L'Aquila 1998; l'originale è indicato come *Medea*, L'Avana 1996), da cui si deduce uno stile volutamente basso. Medea inganna Giasone, facendogli vedere dei resti di agnelli sgozzati e dicendogli che sono i resti dei suoi figli, che invece ha risparmiato. Il tono metaletterario, comune anche a Anouilh, è evidente nella battuta del Pedagogo nel finale, a proposito del carro del sole: «Così lo racconteranno Euripide ed Erodoto. Ovidio lo darà per certo nelle sue *Metamorfosi*, non ci sarà ombra di dubbio in Seneca e Corneille, e sarà commovente nell'opera di Cherubini»: per un'analisi approfondita cfr. A. RODIGHERO, *La "Medea" del cubano Reinaldo Montero*, in F. DE MARTONIO (a cura di), *Medea: teatro e comunicazione*, KLEOS, 2006, 11, pp. 569-589. L'infanticidio è eliminato anche nella bella *Medeja* di Darko Lukic, direttamente influenzata però da Wolf: se ne può leggere la traduzione italiana in M. RUBINO - C. DE GREGORI 2000, *op. cit.*, pp. 191-222.

32 Su *Medea. A Sex War Opera* di Tony Harrison cfr. MAC DONALD 1999, cap. VII (al cap. VIII un'intervista con l'autore). Sullo spettacolo di Wilson, poi diventato *film*, cfr. M. RUBINO - C. DE GREGORI 2000, *op. cit.*, pp. 21-22.

33 Per una buona introduzione critica agli studi postcoloniali, che si fanno risalire a *Orientalism* di Said, cfr. H.K. BHABHA, *Postcolonial Criticism*, in S. GREENBLATT e G. GUNN (a cura di), *Redrawing the Boundaries*, The Modern Language Association of America, New York 1992.

ed etnografico di Apollonio Rodio; leggiamo ad esempio il brano in cui Giasone rievoca l'immagine di Medea che officia un sacrificio³⁴.

Se, come nel *film* di Pasolini, la cultura magica e femminile di Medea canalizza la violenza nel sacro, l'universo maschile di Corinto ha invece bisogno di un capro espiatorio per calmare le proprie tensioni laceranti: dopo averle lapidato i figli, i Corinzi si preoccupano di tramandare ai posteri Medea come responsabile del crimine, così come l'avevano prima ingiustamente accusata della morte del fratello. Si sente qui molto chiara l'eco delle teorie di Girard, più volte citato in sede paratestuale nelle varie epigrafi che introducono i capitoli; così come è altrettanto chiara l'eco delle vicende biografiche di Christa Wolf, vittima di una campagna aggressiva molto violenta dopo la riunificazione della Germania.

Tutto ciò potrebbe far pensare a un'esaltazione ingenua del matriarcato. L'autrice ha smentito con forza questa lettura, affermando che il matriarcato puro è probabilmente un'invenzione mitica, e che comunque la sua posizione è orientata verso uno sguardo binoculare, in cui si stemperino i due poli del maschile e del femminile³⁵. Quel che più conta è che a smentire ogni visione manichea c'è lo stesso testo con il suo dinamismo, basato su una collana di monologhi e su una polifonia di prospettive diversificate. Come molti scrittori del Novecento, Wolf mostra una forte predilezione per la forma monologica (*Cassandra* ne è un esempio pregnante), che quasi condensa la difficoltà dell'interazione discorsiva. Si alternano undici monologhi di sette personaggi, che permettono al lettore un'identificazione piena nelle varie facce della storia. Anche un altro grande scrittore dell'ex DDR, Heiner Müller, ha dedicato a Medea una splendida breve trilogia, che trae grande forza dal monologare furente ed espressionistico dell'eroina: un capolavoro di riscrittura sperimentale e "post-drammatica", privo degli eccessi di programma ideologico che si avvertono talvolta in Wolf³⁶. Nel romanzo emergono comunque con forza anche altre voci non autrici di monologhi, soprattutto Oistros, esempio pregnante di personaggio maschile pienamente positivo: diverso e lontano dal potere in quanto artista, proveniente da un'isola come Creta, che porta tracce di un passato matriarcale, è quindi pienamente adatto a corrispondere l'*eros* della barbara Medea. La sua figura scaturisce da quella vena mitopoietica della scrittura wolfiana così chiara nella *Cassandra*, e rappresenta l'unico tratto utopico all'interno di un'opera particolarmente cupa, che esprime una sfiducia piena nelle dinamiche politiche delle relazioni umane.

«La *Medea* di Pier Paolo Pasolini è il punto di arrivo di un lungo itinerario attraverso una Grecia barbarica e anticlassica»

34 Cfr. pp. 58-59; trad. di Anita Rho, p. 64.

35 Lo ricavo da A. CHIARLONI, *Postfazione a C. Wolf, Medea. Voci, e/o*, Roma 1996, pp. 237-243.

36 La trilogia *Riva abbandonata Materiali per Medea Paesaggio con Argonauti* (1983), è caratterizzata da una forma aperta e frammentaria, in cui citazioni e autocitazioni si sovrappongono liberamente; l'*io* dei personaggi appare come destrutturato, con la conseguente eliminazione di ogni conflittualità intersoggettiva. Nel primo testo non appare nessuna istanza di enunciazione, con una confusione fra didascalica e frammenti discorsivi; il secondo è invece dominato dal monologare ossessivo di Medea, inframezzato da brevi inserti dialogici, mentre il terzo è costituito interamente dal monologo di un *io* collettivo degli Argonauti. Medea è vista da Müller come figura di un paesaggio naturale, oggetto di aggressione colonialistica da parte della civiltà patriarcale e pragmatica impersonata da Giasone: con un aperto richiamo alla *Medea* di Jahnn, la sua barbarie è dunque esaltata in quanto forza distruttrice e nello stesso tempo rigeneratrice dell'ordine violato (Preußner 1997).





L'assolutizzazione metafisica.

La fortuna cinematografica di Medea è ricchissima (più di quella di altri miti classici), anche se è legata essenzialmente al *film* di Pasolini. Tutti sanno che Carl Theodor Dreyer è stato uno dei maestri ispiratori del cinema pasoliniano; pochi sanno però che anche il grande regista danese si era rivolto al mito di Medea, giungendo nel 1965 a scrivere una sceneggiatura (in collaborazione con Preben Thomsen) e a contattare Maria Callas (si spiega così che una copia dattiloscritta della sceneggiatura dreyeriana si trovi fra le carte di Pasolini)³⁷. Il progetto fallì a causa dello scarso interesse mostrato dai produttori: la sceneggiatura rappresenta quindi l'ultima opera di Dreyer, che morì tre anni dopo³⁸. Il testo, pubblicato solo nel 1986³⁹, ricalca nelle grandi linee il modello euripideo, ma mostra nello stesso tempo un profilo assolutamente originale. Il procedimento dominante di riscrittura è una rigorosa scarnificazione, in accordo alla poetica dreyeriana dell'essenzialità e al suo gusto arcaicizzante. Le trasformazioni più consistenti dell'intreccio riguardano anche in questo caso la rivale Glauce, che assume un rilievo autonomo: ossessionata dalla gelosia, nella prima notte di nozze (che qui hanno effettivamente luogo, a differenza che in altre Medee) si rifiuta di avere rapporti con Giasone finché Medea resta ancora a Corinto. L'eliminazione della rivale avviene tramite un vetro che attira il sole sull'abito da sposa donatole da Medea, provocandone la combustione: come avverrà anche nel finale, gli elementi soprannaturali sono totalmente eliminati, con una scelta 'realistica' dichiarata nel paratesto⁴⁰. L'altra grande manipolazione riguarda la scena a due fra Giasone e Medea, in cui vengono introdotte una tenerezza affettuosa e una nostalgia dell'innamoramento del tutto inedite: è l'unica scena che sembra aver influenzato direttamente Pier Paolo Pasolini (a parte ovviamente la scelta di Maria Callas), il quale la trasformerà comunque in un rapporto sessuale, in accordo con la fisicità di tutta la sua narrazione del mito. Dal personaggio di Medea Dreyer elimina tutti i tratti magici e demoniaci della tradizione senecana, rendendola il più possibile simpatetica⁴¹: anche l'infanticidio è compiuto in una forma "morbida" che ricorda Lenormand, e in cui l'amore materno è plasticamente percepibile: i bambini sono avvelenati con una pozione zuccherata, mentre Medea canta loro una ninna nanna (un elemento, quest'ultimo, che torna nella sceneggiatura pasoliniana, poi eliminato nella realizzazione filmica)⁴². Se da una parte è cancellata la Medea demonica, dall'altra è messo in grande rilievo il suo orgoglio di donna barbara: sono amplificati infatti tutti i passi "profemministi" di Euripide. Anche la consapevolezza della sua condizione di straniera è sottolineata, ad esempio in uno scambio di battute con la nutrice.

Questa Medea è quindi molto vicina ad altre eroine dreyeriane vittime del potere, come Giovanna d'Arco, ma con in più una nota di autoconsapevolezza combattiva che ricorda da vicino l'ultima creazione del regista danese, *Gertrud*.

Secondo Pasolini la sceneggiatura è «una struttura che vuole essere altra struttura»⁴³: un testo virtuale che è sempre orientato verso la realizzazione in un'altra opera ma che man-

37 Devo questa segnalazione a Walter Siti, che ha controllato fra la massa di inediti conservata al Gabinetto Vieusseux di Firenze.

38 Per una buona ricostruzione delle varie fasi del progetto e della sua mancata realizzazione si può consultare la biografia di M. DROUZY, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Du cerf, Paris 1982, (trad. it. Ubulibri, Milano 1986).

39 Ne aveva trattato comunque già Mimoso-Ruiz (1981, *op. cit.*), in un saggio molto pregevole per la comparazione serrata con il dramma di Euripide.

40 In una forma un po' ingenua ma efficace: «Ce scénario n'est pas une adaptation de la tragédie d'Euripide, bien qu'il soit inspiré d'elle. Le film s'efforce de retracer l'histoire réelle qui a pu inspirer le poète».

41 Cfr. M. DROUZY, *Une mère en furie*, Introduzione a C. TH. DREYER, *Médée*, in *Jésus de Nazareth – Médée*, Du Cerf, Paris 1986, pp. 241-250.

42 Cfr. n. 95 p. 537: «la madre lo culla, teneramente, e, infine, per riuscire ad addormentarlo comincia a cantare; una vecchia ninna nanna popolare»; l'eliminazione in fase di ripresa derivò dal voler evitare ogni cenno alla fama di Maria Callas come cantante, ogni presenza della sua voce divina.

43 P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra struttura»*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972 (1981, II ed.); poi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. SITI e S. DE LAUDE, con una prefazione di C. SEGRE, Mondadori, Milano 1999.

tiene nello stesso tempo una propria autonomia espressiva. La sceneggiatura di Dreyer possiede una sua compiutezza drammaturgica, in quanto libera e fascinosa reinterpretazione di Euripide, ma si proietta di continuo verso il dato visivo, soprattutto nell'*incipit* e nel finale, in cui vuole ricreare le danze rituali del coro (Dreyer pensava di affidarle a Martha Graham o a Birgit Cullberg⁴⁴). Come accennavo prima, la sceneggiatura non è mai stata girata per motivi di produzione; di recente ha avuto però una realizzazione molto peculiare e molto affascinante (forse la più bella *Medea* del Novecento...) da parte di un giovane e geniale regista danese, Lars von Trier⁴⁵. Si tratta di un *film* per la TV del 1991, quindi prima che von Trier raggiungesse la notorietà internazionale con la vittoria a Cannes de *Le onde del destino*. Nella sede paratestuale dei titoli di testa il regista dichiara in gran rilievo che il suo scopo non era certo fare un *film* di Dreyer, ma solo rendere omaggio al grande maestro con una libera ricreazione della sua sceneggiatura. Si tratta a tutti gli effetti di un film di von Trier, girato con il suo stile onirico e manierista, con la macchina da presa mossa a mano e con una fotografia sgranata, color seppia (le regole del famoso *Dogma 95* non erano state comunque ancora formalizzate)⁴⁶. Dreyer avrebbe voluto fare le riprese in Grecia; qui invece il film ha un'ambientazione nordica e spettrale, in una serie di pianure desertiche e di paludi (l'elemento acquatico è presente in modo ossessivo). Lo scarto più vistoso è ancora una volta l'infanticidio: invece della scena dolce e materna immaginata da Dreyer, troviamo una delle realizzazioni più conturbanti nella storia della ricezione di questo mito: Medea trasporta a lungo su di un carro i due figli, come se stesse arando la terra (un'immagine con forse un valore metaforico nei confronti di una ritualità agraria), fino a raggiungere un albero isolato nel deserto, su cui splende una luna sinistra (è fra l'altro il logo del *film*). A quest'albero impiccherà i due bambini con la collaborazione attiva del primo, che ha capito e sembra approvare il gesto terribile della madre.

Lars von Trier estremizza la scarnificazione del progetto dreyeriano, calandolo in contesto primitivo, anzi atemporale. La barbarie di Medea diventa così una dimensione assoluta e metafisica: quasi una metafora della natura e della terra. Un senso sintetizzato molto bene dalla prima immagine del *film*, che mostra Medea distesa con gambe e braccia aperte a croce sulla riva del mare, in parte coperta dalle onde e con le mani violentemente conficcate nella sabbia: un'immagine che gira poi su se stessa, fungendo da prologo all'azione (tornerà poi nel finale, attribuita però significativamente a Giasone). Il tema della sessualità (anche von Trier aggiunge il rapporto fisico alla scena del reincontro) e del corpo contrappuntano tutta l'azione, preludendo a *Le onde del destino*, in cui la protagonista rivive la passione di Cristo attraverso la promiscuità sessuale. Il cinema profondamente antimodernista di Lars von Trier⁴⁷ trova dunque una consonanza piena con la tradizione antioccidentale e antitecnologica della Medea novecentesca, potenziata da un'ambientazione nebbiosa e acquosa, oscura e onirica.



44 Cfr. M. DROUZY 1986, *op. cit.*, pp. 250.

45 Una trascrizione dei dialoghi e un'utilissima analisi delle sequenze, con relativo commento, si può leggere in M. RUBINO – C. DE GREGORI, parte 1, *op. cit.*, che antepongono anche una bella introduzione su Medea e il cinema.

46 Si tratta di un decalogo sottoscritto da un gruppo di registi legati a von Trier, che mira a un cinema il più possibile povero e lontano dalle seduzioni commerciali (perciò colore, suono in presa diretta, luce e ambientazione naturale, niente firma del regista nei titoli, assenza di musiche di commento, ecc.); comunque, in molti prodotti che seguono queste regole - come nel (bellissimo) *Festen* di Thomas Vinterberg, che inizia addirittura con un certificato del *Dogma* - si riscontrano (per fortuna) svariate eccezioni.

47 Per un'introduzione alla sua opera cfr. F. BO, *Lars von Trier*, Audino, Roma 1998.

Funzioni tematiche della barbarie.

Il mito contiene sempre un fascio di diverse costanti, che si trasformano con il variare dei contesti culturali; ma anche i singoli nuclei tematici che lo compongono possiedono spesso una grande molteplicità di funzioni espressive. Per il mondo greco il confronto con le popolazioni altre è stato un mezzo importante con cui costruire la propria identità: la figura dello straniero è perciò fondamentale per la cultura e per il mito antico a partire dall'*epos* omerico⁴⁸. Nell'Otto-Novecento questa tematica assume un rilievo particolarmente ampio grazie al concorso di molti fattori culturali: in primis l'antropologia, e poi anche la psicanalisi, il marxismo, la critica postcoloniale. Ecco quindi che le Medee novecentesche si concentrano sul nucleo della barbarie, dandogli una nuova connotazione positiva e giungendo comunque a esiti molto diversificati, dall'exasperazione espressionista ed irrazionalistica alla denuncia anticolonialista, dalla riproposizione di una cultura alternativa femminile, magica e sacrale, all'universalizzazione simbolica. Sono modelli di riscrittura distanti e differenti, accomunati però dalla stessa operazione di base: identificarsi con l'alterità etnica di Medea, con la sua mitica barbarie, per poter ripensare criticamente la propria identità e la propria cultura.



Medea 1972. Foto G. Maiorca. Archivio INDA

48 Si vedano, all'interno di una bibliografia molto ricca, A. DIHLE, *Die Griechen und die Fremden*, Fink, München 1983; M.F. BASLEZ, *L'étranger dans la Grèce antique*, Les belles lettres, Paris 1984; E. HALL, *Inventing the Barbarians*, Oxford University Press, London 1988; una ricca serie di contributi sul tema dello straniero nelle culture e nelle letterature più varie nei due volumi a cura di M. DOMENICHELLI e P. FASANO (a cura di), *Lo straniero*, Bulzoni, Roma 1997; cfr. anche la sintesi di R. CESERANI, *Lo straniero*, Laterza, Bari 1998.