

Titolo || "Vieni fuori, Euripide!". La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame

Autore || Eva Marinai

Pubblicato || Anna Barsotti e Eva Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

"Vieni fuori, Euripide!". La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame¹

di Eva Marinai

La classicità per Dario Fo è un serbatoio inesauribile di spunti, idee, immagini, cui attingere costantemente per la produzione pittorica e teatrale. Nutre e sostanzia il suo immaginario e si mischia ad altri elementi provenienti da differenti culture con un *modus operandi* ormai consolidato dall'artista fatto di creazioni di reti, di montaggi, di rivisitazioni ed attualizzazioni. Le scritture - scenica e pittorica - di Dario Fo hanno il dono di vivificare il passato, di intrecciare costanti relazioni con il presente, di parlare un linguaggio vivo, di avvicinare ciò che sembra distante. Anche trattando del teatro greco, e in particolare del drammaturgo ateniese vissuto nel V secolo a.C. cui si deve la tragedia *Medea*, Fo nel *Manuale minimo dell'attore* si esprime in termini quotidiani, guardando Euripide con gli occhi di Aristofane, il commediografo che era solito dileggiare molte personalità ragguardevoli a lui contemporanee o di poco anteriori. Ecco cosa dice in proposito, nel breve paragrafo dal titolo *Vieni fuori, Euripide!*:

Nel teatro di Euripide pare si fosse arrivati ad abusare delle macchine. Non c'era personaggio ormai che entrasse in scena sui propri piedi. Montato su macchine il protagonista appariva trasportato di peso, e allo stesso modo gli altri personaggi minori. Aristofane non si lasciò sfuggire l'occasione di sfottere questo eccesso, così che nelle *Donne a parlamento* fra i personaggi della commedia inserisce anche Euripide in persona. Con una battuta molto azzecata, l'interprete buffo della commedia va a invitare Euripide perché esca sulla piazza. Il protagonista comico si pone davanti allo spezzato che imita la casa del grande drammaturgo e grida: «Euripide, esci!» E insiste: «ti sto aspettando! Ti decidi ad uscire da solo, o vuoi che ti mandi a prendere con la macchina?»: la macchina è quella scenica, s'intende, ma sembra quasi la battuta di una commedia dei nostri giorni...²

Il gioco comico, basato sulla differenza di significato tra macchina come "macchina scenica", "marchingegno teatrale" e macchina come "veicolo a motore" è possibile grazie allo spostamento semantico che si verifica nei due diversi piani temporali, l'allora e l'oggi. Inevitabilmente, ascoltando la battuta di Aristofane così come è comunicata da Fo, verrà in mente l'immagine di Euripide trasportato su di un'auto e scatterà automaticamente la risata. La citazione, che permette di entrare subito nella dimensione scrittoria dell'artista, è utile ad introdurre il discorso sulla *Medea* di Fo, il quale riscrive la tragedia di Euripide in forma nuova e molto diversa, attualizzata ma non necessariamente ed esclusivamente in senso comico (figg. 1-3).

La Medea di Dario Fo e Franca Rame³ è l'ultimo monologo a comporre lo spettacolo di voci femminili contemporanee *Tutta casa, letto e chiesa* (1977)⁴ formato da *Una donna sola*, *Il risveglio*, *La mamma fricchettone*, *Abbiamo tutte la stessa storia* e, appunto, *La Medea*. I primi quattro testi trattano di "donne moderne" usando questo termine in senso non storico ma estetico. L'ultimo testo, invece, *La Medea*, si distingue dagli altri per una dissonanza di stile, di genere e di lingua. Dario Fo, autore dell'opera, e Franca Rame, coautrice ed interprete, attingono al mito perché le figure della contemporaneità, seppure adeguate alle istanze ideologiche e politiche più urgenti, sembrano insufficienti ad animare profondamente l'immaginario⁵ del pubblico. La questione viene risolta introducendo una figura archetipica. Nel mio intervento affronterò l'analisi di questo processo e di questo testo, sviluppando cinque aspetti:

¹ Questa relazione rielabora e amplia l'intervento intitolato *Le insufficienze del contemporaneo: «La Medea» di Dario Fo e Franca Rame* che ho presentato alle Giornate Internazionali di Studio dell'Université d'été européenne Paris III Arts et Médias:

penser/chercher/écrire le contemporain svoltesi a Firenze, Villa Finaly, nel giugno del 2008. L'intervento è stato recentemente pubblicato in *Qu'est-ce que le contemporain* vol. I, sous la direction de Catherine Naugrette; coordination Anne-Laetitia Garda et Johan Girard Paris, L'Harmattan, 2011, collection Arts & Médias, pp. 103-112.

² D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 230-232.

³ Le citazioni sono tratte dalla pubblicazione più recente: D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna. Le commedie VIII*, Torino, Einaudi, 1989, contenente i monologhi della prima versione dello spettacolo (*Una donna sola*, *Il risveglio*, *La mamma fricchettone*, *Abbiamo tutte la stessa storia*, *La Medea*), con l'aggiunta di *Contrasto per una sola voce*. Esistono altre due pubblicazioni a stampa di *Tutta casa, letto e chiesa* che testimoniano la continua riscrittura e ristrutturazione degli spettacoli da parte di Dario Fo. Si tratta di F. Rame, D. Fo, *Tutta casa, letto e chiesa*, Verona, Bertani, 1978, contenente i monologhi dal titolo *Il risveglio*, *Una donna sola*, *La mamma fricchettone*, *Abbiamo tutte la stessa storia*, *La Medea*, *Monologo della puttana in manicomio*, *Io, Ulrike, grido...*, *Accadde domani*, *Alice nel paese senza meraviglie*, a cui si aggiungono altri testi tratti da vari spettacoli della coppia; F. Rame, D. Fo, *Tutta casa, letto e chiesa*, Milano, Edizioni La Comune, 1981, a cura di F. Rame, S. Martin e W. Valeri, contenente i seguenti monologhi: *Una donna sola*, *La mamma fricchettone*, *Il risveglio*, *Abbiamo tutte la stessa storia*, *Contrasto per una sola voce*, *La Medea*, *Monologo della puttana in manicomio*, *Alice nel paese senza meraviglie*, poi *Michele Lu Lanzone* (da *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 per questo lui è il padrone*), *Io, Ulrike, grido...*, *Accadde domani*. *La Medea* è stata inserita anche in una delle numerose versioni rappresentate di *Mistero buffo*. Il video dello spettacolo è pubblicato da Fabbri Editori, 2006 (Registrazione effettuata al Teatro Odeon di Milano).

⁴ Il debutto è avvenuto il 20 novembre 1977 alla Palazzina Liberty di Milano, nei giorni dell'approvazione della legge sulla parità di trattamento tra uomini e donne in materia di lavoro.

⁵ Un immaginario popolare che, parafrasando Mircea Eliade, trattiene nella memoria più le «categorie» che gli «avvenimenti», più gli «archetipi» che i «personaggi»; M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione*, Milano, Rusconi, 1974, p. 49.

Titolo || "Vieni fuori, Euripide!". La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame

Autore || Eva Marinai

Pubblicato || Anna Barsotti e Eva Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

1. come si colloca l'operazione di Fo-Rame nel panorama delle riscritture novecentesche del mito;
2. come dialogano tra loro le due diverse prospettive del messaggio espresse nel prologo comico (demitizzante) e nel monologo tragico (mitizzante);
3. quale è la rete di relazioni che questo testo intreccia con altri, colti e popolari, dal punto di vista tematico e linguistico;
4. quali variazioni la scrittura contemporanea esercita sugli aspetti stilistici e simbolici dei modelli;
5. che cosa significa, in questo specifico caso, vivificare la "parola parlata".

Ho scelto di indagare questo testo per vari motivi. La riscrittura drammaturgica si colloca all'interno di un quadro di ampie proporzioni sulle riformulazioni (non solo riscritture e non solo contemporanee) del mito. Gli archetipi classici, infatti, costituiscono un serbatoio cui gli artisti di ogni epoca hanno attinto pur ricreandone i caratteri e caricandoli di significati che li trascendono. La riproposizione del mito di Medea raggiunge il suo apice nel Novecento con un panorama denso e variegato di produzioni (dal teatro al cinema, dalla letteratura alle arti figurative) che inevitabilmente dialogano con il mondo contemporaneo. Il testo di Fo costituisce una declinazione *sui generis* del mito di Medea, con specifiche valenze intertestuali. Fo, pur facendo leva sul nucleo mitico della Medea di Euripide, lo usa come pre-testo (secondo la linea teorica di Roland Barthes⁶), in quanto opera una riscrittura⁷ all'interno dell'orizzonte storico prescelto dal discorso: gli anni della contestazione e del femminismo⁸.

1. *Tra mitografia e mitopoiesi*

La creatività di Dario Fo si traduce in una *inventio* di tipo sia testuale sia grafico; per questo ho usato il termine "mitografia" ad accompagnare quello di invenzione poetico-narrativa, proprio perché il termine, forzandone un po' il significato, permette di abbracciare la dimensione duplice del "segno", inteso come traccia di un'espressione orale e come traccia grafica. Fo, infatti, crea la figura di Medea sul piano testuale e pittorico partendo dal mito classico, ma attuando una traslazione dei segni in una dimensione *altra*.

Procedo per gradi.

Le più conosciute riscritture novecentesche del mito di Medea sono quelle di Jean Anouilh (*Médée*, 1946), Corrado Alvaro (*Lunga notte di Medea*, 1949), Pier Paolo Pasolini (*Medea*, 1970), Christa Wolf (*Medea. Voci*, 1995), ma ne esistono molte di più in tutto il mondo (a tal proposito è utile lo studio di Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne*⁹). È, infatti, la figura archetipica che più ha colpito la fantasia degli autori, sia per le implicazioni antropologiche e psicoanalitiche, sia per le possibilità interpretative che il personaggio offre già nelle varianti mitografiche greche: Medea la straniera, la maga, la guaritrice, la madre assassina, la folle, la ribelle. Fo ne offre una declinazione politica. Si tratta, come recita il prologo, «di un pezzo assai diverso dagli altri, non è comico. Anzi è profondamente drammatico e col più alto contenuto politico femminista di tutto lo spettacolo. [...] è una Medea popolare che ricalca la tragedia scritta da Euripide, ma le motivazioni per l'uccisione dei figli sono ben diverse. Non è il dramma della gelosia e della rabbia, ma della presa di coscienza»¹⁰ (fig. 4).

Nell'operazione mitopoietica di Fo, il monologo tragico di Medea «donna nuova» appartiene alla cultura popolare dell'Italia centrale. L'attore-autore, secondo un procedimento già sperimentato, finge di aver ritrovato il testo e di proporlo al pubblico «tale e quale», preceduto da un prologo (luogo semantico di attualizzazione del mito) che spiega l'«allegoria». Questa Medea popolare, infatti, nel breve arco dello spettacolo, compie un percorso di conoscenza: da vittima degli stereotipi di una società maschilista [a] diviene capace di rompere con la tradizione patriarcale che ha stabilito leggi per la subalternità della donna [b], attraverso l'uccisione dei figli [c] definiti «basto di legno duro alla vacca»¹¹ impostale dagli uomini per meglio poterla soggiogare.

[a] È lo naturale: l'ommo dura più lungo a invecchiare ... lui, l'ommo, col tempo staggiona, noi si appassisce. Noi femmene si gonfia, s'avvizisce ... lui, l'ommo, matura e s'insavisce. Noi potere si perde e lui n'acquisisce. Da sempre, è la legge de lu monno.

⁶ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.

⁷ Anche questa drammaturgia, come tutte quelle di Fo, è un "testo mobile", secondo la definizione di Anna Barsotti (ora in *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007); un testo che nel corso delle repliche subisce continue mutazioni di cui le innumerevoli versioni dattiloscritte e manoscritte pubblicate nell'Archivio Digitale sono una testimonianza; cfr. <http://www.archivio.francarama.it/scheda.asp?id=OO 1507 &from=1 &descrizione= TUCA>.

⁸ Il testo, inoltre, non è frequentato dalla critica, se non marginalmente. È dunque un argomento interessante come caso di studio a sé stante, oltre che come traduzione dialettica del mito, in costante confronto con le figure demitizzate della contemporaneità

⁹ D. Mimoso-Ruiz, *Medée antique et moderne: aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, Orphys, 1982; si veda anche la voce "Medea" in E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di E. Teramo, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

¹⁰ D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, ci t., p. 67.

¹¹ Ivi, p. 74

Titolo || "Vieni fuori, Euripide!". La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame

Autore || Eva Marinai

Pubblicato || Anna Barsotti e Eva Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

[b] I:ommini, l'ommini ... l'ommini, contro de noialtre femmene l'hanno penzata 'sta legge, e segnata e sacrata ... e sacra fatta per scrittura dello re!

[c] Necessità è, che 'sti figlioli a mia abbiano a morire perché tu, Giasone, e tue leggi infami abbiate a schiattare!¹²

Nella rappresentazione pittorica di Medea, ed in particolare del volto, elemento che Fo predilige, l'artista, come per l'operazione testuale, attua una sovrapposizione di piani tra l'allora e l'oggi e trova il volto di Medea in quello di Franca (figg. 5-8). In questi disegni, il volto di Medea è il volto intenso e vibrante di Franca Rame che alza la voce di donna per gridare il suo riscatto, sollevando le mani all'altezza del viso e compiendo un gesto che ha più valenze (fig. 9): gesto espressivo che rivela dolore; gesto ideografico di richiamo dell'attenzione dell'uditorio; gesto pratico: usa le mani come megafono, uno dei gesti strumentali più frequentati dall'attrice-Giullaressa durante le sue *performance* teatrali¹³. Nel catalogo della mostra *Pupazzi con rabbia e sentimento*¹⁴ è contenuto un ritratto di Franca eseguito da Fo in cui la compagna è raffigurata con la mano alzata all'altezza del volto come un megafono (fig. 10): si tratta di un disegno del 1992 che ricorda molto l'iconografia utilizzata per le locandine delle commedie al femminile della coppia Fo-Rame, in particolare proprio di *Medea* (fig. 11).

2. Il comico e il tragico

Nella *Medea* di Fo e della Rame coesistono due prospettive opposte: la demitizzazione e la mitizzazione. Da un lato, nel prologo, l'uso dell'italiano corrente, la riduzione parodico-favolistica del carattere della protagonista («Chi era Medea? Una giovane bellissima con poteri magici. Era una strega!»¹⁵ con parole d'ordine ideologico-politiche immediatamente riconducibili alla società degli anni Settanta («strega» era sinonimo di femminista; «Euripide è [...] *progressista*»¹⁶; «Medea non possedeva il dono della *dialettica*, non mediava»¹⁷; «Non è il dramma della gelosia o della rabbia ma della *presa di coscienza*»¹⁸) e l'utilizzo del codice comico per l'esposizione della *fabula* («Passa di lì certo Giasone, che andava per velli d'oro. Oggi si va per funghi, nell'antica Grecia tutti andavano per velli d'oro»¹⁹) servono a favorire comprensione e coinvolgimento, riportando il racconto in un'ottica demitizzante, ossia facendo «sopravvivere il Mito nel contesto intrinsecamente demitizzato del Novecento»²⁰. Nel prologo, la figura di Medea è continuamente accostata alla donna contemporanea. Si procede dunque ad un abbassamento del mito che induce le spettatrici, a qualunque ceto sociale appartengano (secondo un destino comune del sesso e non del *ghènos*), all'immedesimazione con la protagonista.

Vanno a Corinto, si sposano, hanno due figli e vivono felici e beati. Fino a quando? Ahimè, sorte comune a moltissime donne, fino a quando Medea non incomincia ad invecchiare. [...] è tremendo vedere come noi donne, a qualsiasi ceto si appartenga, risultiamo fragili nel momento in cui siamo poste in una simile situazione. [...] e poi ti viene addosso l'umiliazione di essere respinta, sostituita con un'altra più giovane e bella [...] c'è anche da considerare la rozzezza dell'uomo, che davanti ad un nuovo amore, per di più giovane, perde la testa²¹.

¹² Ivi, p. 72.

¹³ Cfr. in proposito anche L. Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009 e L. D'Arcangeli, *Franca Rame 'Giullaressa'*, in W. Valeri (a cura di), *Franca Rame. A Woman on Stage*, West Lafayette, Bordighera Press, 2000.

¹⁴ *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*, Catalogo della mostra (Pontedera (Pisa), Centro per l'Arte Otello Cirri, Fondazione Piaggio- Museo Piaggio "Giovanni Alberto Agnelli", Centrum Sete Sóis Sete Luas, 17 aprile-26 giugno 2010), a cura di C.T.F.R., Pontedera (Pisa), Edizione Festival Sete Sóis Sete Luas, 2010, p. 100.

¹⁵ D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 70.

¹⁶ Ivi, p. 67, il corsivo è mio.

¹⁷ *Ibidem*, il corsivo è mio.

¹⁸ *Ibidem*, il corsivo è mio.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ «Se è vero che il mito, o, per meglio dire, la presenza del mito nelle sue letteraturizzazioni mitografiche e mitologiche, rappresenta uno dei tratti salienti del Modernismo - tant'è che Hermann Broch, grande restauratore dei miti nel romanzo di questo secolo, definiva il Novecento 'età mitica' *tout court* - è altrettanto vero che l'esuberanza delle attivazioni mitologiche e mitografiche della letteratura modernista tende a rispondere ad un criterio paradossale di *ironia* e di *parodicità*, come stabiliscono, una volta per tutte, *Ulysses* di Joyce e *The Waste Land* di Eliot. Avviene infatti che solo l'inversione ironica, o la riduzione parodica, sono in grado di garantire la sopravvivenza del Mito in un contesto sociale antierico e intrinsecamente demitizzato come quello nato dal primo conflitto mondiale. E appunto in questo sembra consistere quel 'paradosso del mito' nel mondo moderno, di cui ha splendidamente parlato Roland Barthes ... »; C. Corti, *Joyce e la limitazione antologica del mito*, in F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati (a cura di), *Visioni e Archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, Atti del Convegno di Studi, Trento 16-19 novembre 1994, Trento, Editrice Università di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1996, p. 147.

²¹ D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 68.

Titolo || "Vieni fuori, Euripide!". La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame

Autore || Eva Marinai

Pubblicato || Anna Barsotti e Eva Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Contribuisce a questo fine il costume indossato dalla Rame, diverso nelle varie messinscena, a volte classicheggiante (abito lungo nero o bianco, scialle, come in figg. 12-15) evocando l'iconografia greco-romana (fig. 16), altre contemporaneo (pantaloni, maglia come in fig. 17); un costume che rappresenta un segno-simbolo (secondo la linea teorica di Cesare Segre²²), dove il significante non è mai completamente imitativo, ma conserva tracce della sua funzione preteatrale.

Dall'altro lato, nel monologo drammatico vero e proprio, l'adozione di una lingua "altra", che suona arcaica, di epoca medioevale (Franco Quadri la definisce «una Medea sintetica nei modi dei cantastorie o delle rappresentazioni popolari del Medioevo»²³), serve a scongiurare l'effetto incantatorio e mimetico²⁴, attivando un processo di mitizzazione epica della donna. Le due prospettive allacciano un dialogo strettissimo se focalizziamo l'attenzione sul personaggio di Medea-Rame. Dal punto di vista prossemico, infatti, sebbene parli al coro delle donne di Corinto (interpretato sempre dall'attrice), la finzione dialogica è rotta perché il personaggio principale non si rivolge veramente al personaggio secondario (il coro), bensì al pubblico femminile. Si ha quindi una implicita identificazione coro-pubblico che esprime i dubbi per la condotta di quella donna "diversa". L'io-personaggio archetipico coincide con l'io-autore-attore che parla ad un tu-personaggio-spettatore in un rapporto obliquo²⁵. Il discorso mitologico si intreccia pertanto con il discorso pubblico.

3. L'intertestualità

I principali incroci intertestuali che ho potuto rilevare dall'analisi abbracciano un arco storico ampissimo e prendono spunto da riscritture tra loro molto diverse. Il testo di base è la *Medea* di Euripide (431 a. C.), alcuni elementi linguistici derivano dalla "traduzione" di Seneca (61-62 d. C.), il carattere popolare discende dal maggio drammatico toscano sette-ottocentesco²⁶. Si tratta di intersezioni e rimandi che testimoniano una stratificazione interna molto complessa, anche inconsapevole, di temi e significati profondi, che affiorano attraverso i semantemi e l'idioletto usati. È possibile infatti riconoscere in questa scrittura "la lingua di Fo"²⁷: strutture morfosintattiche di oralità bassa²⁸, personale sigla artistica dell'attore-autore, polifonia e alternanza diegetico-mimetico, attraverso sapiente dialettica tra "una condizione in oggettivo e una in obiettivo"²⁹. Un esempio è costituito dalle reiterazioni, il finale di battuta diviene *incipit* nell'affermativa che la segue: «Non vole ragionare Medea. Parlare tu che se' la più anziana, la conosco e la convenzi...»; «Sì, ce parlo io che so' la più anziana, la conosco e la convenzi»³⁰. Meno chiaro è il riferimento, come si legge nel prologo, al «maggio umbro-toscano», definizione non riconducibile ad alcun fenomeno storicamente e criticamente identificato. L'unico nesso è con il maggio drammatico toscano³¹ di area pisana (Buti)³², in particolare con *Il delitto di Medea*³³, di Pietro Frediani, poeta-pastore vissuto tra il 1775 e il 1857. Infatti, da una conversazione che ho avuto con il regista Paolo Benvenuti, che ha realizzato un cortometraggio sulla *Medea* di Frediani interpretata dai maggianti di Buti, è emerso che Fo ha conosciuto l'opera poco prima della stesura della propria *Medea*, nel 1974, proprio per mano di Benvenuti che sottopose all'attore-autore il suo film documentario. È possibile dunque che il carattere popolare, lo stile poetico e «spettacolo»³⁴, la sinteticità scenografica, la recitazione ieratica e iconica del maggio tragico abbiano influenzato stesura e messinscena della nuova drammaturgia. Mentre

²² Per il segno-simbolo si veda C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

²³ F. Quadri, *Tutta casa, letto e chiesa*, «Panorama», 17 gennaio 1978.

²⁴ Si rafforza in tal modo l'efficacia persuasiva del discorso esegetico che, come afferma lo studioso Bart Van Den Bossche, «è in funzione della capacità del mito di incarnare una verità»: B. Van Den Bossche, *Riscrivere la storia: appunti su mito e modernità*, in F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati (a cura di), *Visioni e Archetipi*, cit., p. 49.

²⁵ Cfr. C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, Cap. I e Id., *Teatro e romanzo*, cit.

²⁶ A proposito della datazione Leopoldo Baroni scrive nella Nota su Pietro Frediani: «I tre che fanno seguito a queste pagine introduttive sono tutti e tre del pastore Pietro Frediani: *Medea*, *Sant'Alessio*, *Demofonte*. Il primo- la data di nascita del quale non ho potuto accertare, ma che, molto probabilmente, è il primo anche in ordine di età- non ha alcuna divisioni in atti e scene...»; L. Baroni, *I Maggi*, Prefazione di Eugenio Montale, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 101; testo recentemente ristampato in anastatica a cura di F. Franceschini, Pontedera (Pi), Tagete, 2008.

²⁷ A proposito di «lingua corporale» e «gestualità vocale» di Fo si veda il mio *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, ETS, 2007 e anche A. Barsotti, *Eduardo Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit.

²⁸ Cfr. P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 2000, p. 154.

²⁹ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 197.

³⁰ D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., pp. 70-71.

³¹ Per un approfondimento si veda A. Barsotti, *Il teatro dei maggi in Toscana: drammaturgia, ideologia, spettacolo nella tradizione popolare*, Roma, Lucarini, 1983.

³² In merito si veda F. Franceschini, *Maggio popolare e teatro dei signori nella comunità di Buti*, in AA.VV., *Teatro popolare e cultura moderna*. Materiali del Convegno-Rassegna *Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna*, Montepulciano, 21-24 novembre 1974, Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 188-198.

³³ P. Frediani, *Maggio: Il delitto di Medea*, Copiato da me Angiolo Bernardini di Buti l'anno 1897 (conservato presso la Biblioteca della Scuola Normale di Pisa) pubblicato in Leopoldo Baroni, *I Maggi*, cit., pp. 111-136.

³⁴ A. Barsotti, *Il teatro dei maggi in Toscana*, cit., p. 11.

Titolo || "Vieni fuori, Euripide!". La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame

Autore || Eva Marinai

Pubblicato || Anna Barsotti e Eva Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 5 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

il «linguaggio arcaico»³⁵, ricco di sonorità ed accenti espressionistici, non somiglia alla lingua letteraria del maggio toscano ma risulta un'*inventio* lessicale scaturita da una commistione di siciliano, antico umbro delle *laudi* di Iacopone da Todi e toscano. È forse da attribuire alla *laude* il legame che Fo individua con il canto teatralizzato «Umbro», in quanto, secondo la tesi (molto contestata) di Alessandro D'Ancona, sacra rappresentazione e maggio traggono la loro origine da tale fenomeno letterario³⁶. Si tratta altresì di una lingua apocrifia, fortemente drammatica.

4. Modelli e paradigmi semantici

Nonostante l'attenzione alla tradizione classica e popolare, il carattere e la psicologia della Medea di Fo sono interamente costruiti su nuovi paradigmi semantici. Innanzi tutto si esclude dalla *fabula* l'elemento che la qualifica come "barbara", straniera ed esule (aspetto principe nelle rielaborazioni di Grillparzer, Anouilh, Alvaro³⁷ e della successiva riscrittura della Wolf³⁸), mentre si mantiene la valenza magica, presente nel nome (dal greco *mèdomai* "curare"): Medea ha «poteri magici». A testimonianza del lavoro di ricerca di Fo e dell'uso di fonti originali, si rammenta il poco conosciuto episodio pre-euripideo del ringiovanimento di Giasone da parte di Medea, che si riferisce ad una versione presente in due frammenti di Simonide (545, 548)³⁹, mentre l'aneddoto riscontrabile in Ovidio, Igino, Apollodoro⁴⁰ ed Euripide è quello della bollitura nel calderone del vecchio Pelia, il re che ha inviato Giasone alla ricerca del vello d'oro. Si tratta di una pratica farmacologica antica, detta *parepsesi*, che si avvale del caldo dell'acqua per tonificare la pelle e di oli colorati atti a tingere i capelli. Il rovesciamento comico si attua nel prologo attraverso una riduzione in parodia dell'evento leggendario: «Tutte le sere, a questo punto, mi interrompo per avvertire le donne presenti: con la pentola a pressione non viene bene»⁴¹.

Fo ripropone i *topoi* classici della tragedia attica: la donna respinta, l'uomo traditore. L'anziana corifea, per calmare la folle Medea «che pare dalla tarantola beccata»⁴², la rassicura con queste parole: «No, che nessuno t'ha svergognata e recato offesa...»⁴³, richiamando il tema omerico del riso derisorio e della civiltà della vergogna di Apollodoro⁴⁴. Infatti, «per l'antologia greca l'essenza della persona è fondata sul giudizio che dà la società cui appartiene»⁴⁵. Medea abbandonata, come Didone e Arianna, manifesta il *pathos* compresso nell'anima prima con un pesante silenzio («Che fai Medea? Parla! Non rispondi? Apri la porta, con noi sorte a parlare ... che anche noi di toa stessa sorte n'abbiamo patito e pianto»⁴⁶), poi con il lamento alternato al rimpianto del passato («Oh, sapete, anche io ero bella e fresca quand'ero figliola de sedici anni e lo marito a mia m'ha conosciuta»⁴⁷) e all'accusa per l'ingratitude maschile (tema particolarmente sviluppato nella riscrittura di Seneca), che trasforma la donna da *puella simplex* («longhi cavelli neri tenea, bianca la pelle [...] e fianchi dolci e cussì el corpo tutto, tante che lu' marito a mia se tremava che fusse sacrilegio farne meco l'ammore!») a *spietata virago* («E, si è vero che morta songh'ui, e ognuno m'ha già uccisa e seppellita ... come pozz' io farmi morta de nova? Vivere vogg'io, ma solamente lo pozzo esser viva se morire faccio li miei figlioli ... la carne mea ... meo sangue, la vita mea...»⁴⁸). Fo usa gli appellativi «bestia feroce», «cagna rabbiosa», che corrispondono alla «*ferox*» oraziana⁴⁹ e alla «leonessa»⁵⁰ euripidea (Giasone attribuisce all'assassina dei figli un'indole ferina apostrofandola con il termine «leonessa», che echeggia l'appellativo «bipede leonessa» con cui nell'*Agamennone* di Eschilo⁵¹ Cassandra individua Clitemnestra, moglie adultera e omicida), ma che a differenza di questi ultimi non esprimono il punto di vista dell'autore bensì delle donne del coro-pubblico "ancora soggiogare".

³⁵ D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 70.

³⁶ Cfr. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, vol. II, Loescher, Torino 189 1, pp. 242-243, citato in L. Baroni, *I Maggi*, cit., pp. 30 e 33.

³⁷ Cfr. Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro, *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Milano, Marsilio, 1999.

³⁸ Cfr. U. Bohmel Fichera, "La barbara che viene dal! Est": *Medea nella riflessione di Christa Wolf*, in F. De Martino (a cura di), *Medea: teatro e comunicazione*, «Kieos»>, n. 11, anno 2006, Bari, Editori, 2006, pp. 99- 116.

³⁹ Cfr. M. Pellegrino, *Il mito di Medea nella memoria letteraria della polis del V secolo a. C.*, in F. De Martino (a cura di), *Medea: teatro e comunicazione*, cit., p. 530.

⁴⁰ Ovidio, *Metamorfosi* 7, 164-293; Igino, *Favole* 182; Apollodoro, *Bibliotheca* I, 5, 1 e I, 9, 27.

⁴¹ D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., pp. 67-68.

⁴² Ivi, p. 70.

⁴³ Ivi, p. 71.

⁴⁴ Cfr. G. Paduano, *Variazioni sul grande monologo di Medea*, in F. De Martino (a cura di), *Medea: teatro e comunicazione*, cit., pp. 502-503.

⁴⁵ G. Irmici, *Medea a scuola*, in Ivi, p. 306.

⁴⁶ D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 71.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 73.

⁴⁹ Orazio, *Ars poetica*, 123.

⁵⁰ Euripide, *Medea*, v. 1342.

⁵¹ v. 1258.

Titolo || "Vieni fuori, Euripide!". La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame

Autore || Eva Marinai

Pubblicato || Anna Barsotti e Eva Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 6 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

L'uomo, dall'altro lato, è visto come un cacciatore di donne-preda («a noi donne n'è lo destinato che cussi se risolve: che l'orno nostro de nova carne zovane e fresca se ne vada a cerca. Da sempre, è la legge de lu monno!»⁵²), profanatore del *foedus amoris*, come Enea, traditore del rapporto privato, ma per un fine più elevato, questi del destino di Roma, quegli della «legge». Una legge che le donne del coro designano come «di natura», mentre Medea la definisce «dello re» e aggiunge «sacra fatta per scrittura», riproponendo in forme nuove quel conflitto patito da Antigone tra *kràtos*, potere maschile dello Stato espresso nella forma della legge scritta, e *nomos àghaphos*, legge non scritta della natura (*phìsis*); ma anche, per citare un esempio più recente, dalla Filumena di Eduardo De Filippo, altra vittima della legge vergata sulla carta.

5. Mito e contemporaneità

L'atto dell'infanticidio, che in Euripide e in quasi tutta la tradizione successiva rappresenta la conseguenza di una passione individuale, diviene in Fo gesto sociale, che fonda una nuova logica. Quella della Medea di Fo non è la furia dionisiaca che Ovidio le attribuisce nelle *Metamorfosi* (7, 257), né il *furor* di una natura selvaggia di cui la tradizione dal colto al popolare, da Seneca a Frediani, la dotano fin dall'inizio del dramma⁵³, ma è *nova ratio*. Medea prende coscienza- per usare le parole di Fo/Rame- della necessità di compiere un'azione estrema ma esemplare in grado di provocare una società rinnovata, attraverso il rinnovamento della donna (archetipo della madre-terra). Si tratta dunque di un gesto che acquista valore simbolico per l'intera comunità. Il finale corrisponde al momento chiave dell'intreccio in cui si compie la trasgressione⁵⁴, nel senso etimologico di "andare oltre" (*trans-gredior*), ossia l'elemento rivoluzionario⁵⁵, che in questo caso è rappresentato dall'infanticidio. È l'atto folle, poiché perturbante, di colei che, tragicamente, afferma la volontà di ringoiare i figli, di ricondurli al ventre terrigno che li ha generati per interrompere il ciclo e rifondare la legge, al grido di «Mori! Mori! Pe' fa' nascere 'na donna nova!»⁵⁶. Questa Medea "controcorrente", arcaica, primitiva, ma anche fortemente contemporanea, per rinascere deve mettere in atto un *regressum ad uterum*⁵⁷ che inverta il senso delle cose.

La Medea di Fo è una testimonianza paradigmatica di attualizzazione del modello mitico e di vivificazione della "parola parlata" in funzione *altra*. Una sorta di «mito secondo»⁵⁸ che riattiva e rivitalizza il mito primo per via di paradosso⁵⁹, ossia in una forma distorta, ma attiva, adatta al presente. D'altra parte, come afferma la Wolf, per elaborare i problemi della contemporaneità nella loro virulenza, c'è bisogno di parli a distanza dalla realtà e osservarli con maggior distacco possibile. Il mito è un modello sufficientemente aperto per guardare noi stessi, nel nostro tempo, con altri occhi⁶⁰. «La tragedia antica - rammenta lo studioso Dario Del Corno - è per l'uomo moderno un percorso fondamentale verso la consapevolezza delle ragioni del proprio esistere» (fig. 18).

⁵² D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 71.

⁵³ Nella *Medea* di Seneca e nel *Delitto di Medea* di Frediani, la protagonista è considerata rea prima ancora che commetta il delitto; ma già Euripide, come detto sopra, la definisce «leonessa, non donna», aggiungendo «con un'indole più selvaggia della tirrenica Scilla» (vv. 1342-1343).

⁵⁴ Cfr. J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, trad. it. di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972.

⁵⁵ Su Fo-Rame rivoluzionari *jesters* si veda in particolare J. Farrell, *Dario Fo & Franca Rame- Harlequins of the Revolution*, Londra, Methuen, 2001.

⁵⁶ D. Fo, F. Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 75.

⁵⁷ Cfr. M. Eliade, *Mito e realtà*, trad. it. di G. Cantoni, Milano, Rusconi, 1974, p. 93 e seg.

⁵⁸ B. V an Den Bossche, *Riscrivere la storia: appunti su mito e modernità*, in *ivi*, p. 52.

⁵⁹ C. Corti, *Joyce e la limitazione antologica del mito*, in F. Baroli, R. Dalmonte, C. Donati (a cura di), *Visioni e Archetipi*, cit., p. 149.

⁶⁰ C. Wolfen U. Bohmel Fichera, *Medea nelle riflessioni di Christa Wolf*, in *ivi*, pp. 103-104.