

Labirinti 174



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento
Caterina Mordeglia
Università degli Studi di Trento
Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 174
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-767-9

Finito di stampare nel mese di marzo 2018

IL RACCONTO A TEATRO

DAL DRAMMA ANTICO AL *SIGLO DE ORO*
ALLA SCENA CONTEMPORANEA

a cura di
Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

SOMMARIO

<i>Premessa</i> di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci	7
--	---

RACCONTO LIRICO E RACCONTO TRAGICO

FERNANDO GARCÍA ROMERO, Racconto drammatico e racconto lirico. L'ironia tragica nell'Epinicio 5 di Bacchilide	13
ANDREA RODIGHIERO, Raccontare cantando nella tragedia greca: due casi da <i>Agamennone</i> e <i>Troiane</i>	37

MESSAGGERI E NARRATORI NEL DRAMMA ANTICO

CARMEN LEAL SOARES, I messaggeri di Euripide, come narratori di orrori	77
MARIA DO CÉU FIALHO, Il racconto del messaggero nell' <i>Edipo a Colono</i> di Sofocle	89
MARIA TERESA GALLI, Il discorso del <i>nuntius</i> nella <i>Medea</i> di Osidio Geta	103

IL RACCONTO NEL TEATRO IBERICO

VERONICA ORAZI, Dalla narrativa alla scena: José Sanchis Sinisterra e la riscrittura teatrale	119
DANIELE CRIVELLARI, Scoprire narrando, narrare scoprendo: il <i>Barlaán y Josafat</i> di Lope de Vega	137
ELSA RITA DOS SANTOS, Il mito di Pedro e Inês tra storiografia e mitologia nella tragedia <i>Castro</i> di António Ferreira	151

VERONICA ORAZI, Lo sperimentalismo narrativo nel teatro di José Manuel Mora	173
MERCEDES ARRIAGA, Racconto e riscrittura nella <i>Medea en Camariñas</i> di Andrés Pociña	189

IL RACCONTO NEL DRAMMA MUSICALE

MARGHERITA RUBINO, Tra i Greci e Verdi	201
LUIGI BELLONI, 'Racconto' e 'Non-Racconto' in <i>Ariadne auf Naxos</i> . Testimonianze di una poetica	211

METTERE IN SCENA IL RACCONTO: PROSPETTIVE CONTEMPORANEE

CLAUDIO LONGHI, 'Descrivendo' il lungo viaggio sulle onde dell'Ain: prospettive postdrammatiche del dramma-paesaggio	239
MARTINA TREU, L'arte di Emilio Isgrò tra <i>epos</i> e teatro: dall' <i>Orestea</i> di Gibellina all' <i>Odissea cancellata</i>	279

TESTIMONIANZE

EMILIO ISGRÒ, L' <i>Orestea</i> di Gibellina e l' <i>Odissea cancellata</i>	309
SERGIO MAIFREDI, Raccontare l' <i>Odissea</i> in scena	325
ELISABETTA POZZI, Il mio viaggio nel racconto a teatro	331

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ

RACCONTO E RISCrittURA NELLA *MEDEA EN CAMARIÑAS*
DI ANDRÉS POCIÑA

Come ha sottolineato Aurora López,¹ *Medea en Camariñas* di Andrés Pociña è un monologo drammatico che deriva da un racconto breve dello stesso autore.

La sua origine narrativa ci offre perciò alcuni spunti per affrontare il tema del racconto a teatro.

Ma c'è di più, il mito di Medea è sottoposto a una riscrittura che utilizza la verosimiglianza per costruire un racconto diverso rispetto a quello che conosciamo dalla tradizione. Infatti, in questo monologo, Medea invoca continuamente questo elemento per scartare altre versioni precedenti del suo mito, apostrofandole come «fantastiche»:

Avete dato per scontato che questo è certo, senza rendervi conto che in realtà tutto è stato frutto di fantasie, oppure minimizzato, mistificato e mitificato [...] Che immaginazione hanno i greci e che cattiveria! Per dimostrare che tutto ciò è falso, basta e avanza col dire che mio padre non ebbe mai navi, come sa bene la gente della Colchide. I greci sono molto svegli per alcune cose, ma in molte altre la loro immaginazione prende il sopravvento.²

Medea en Camariñas non nasconde di essere una riscrittura anti-mitica, basata sulla versione di Euripide e di Seneca, come sottolinea l'autore nella didascalia iniziale, dove si sente anche il *pathos* della sua relazione con Medea, dal momento che Andrés Pociña sceglie come scenario la sua Galizia natale, cioè un

¹ Lopez 2002.

² Pociña 2015, 14 e 23.

luogo vicino al suo cuore. Questa riscrittura decostruisce alcuni dei passaggi narrativi che fondano il mito di Medea: negazione dei motivi eroici, negazione del suo innamoramento, negazione dei suoi crimini. Ovviamente sono conservati alcuni tratti del mito che sono atemporali e che, pertanto, possono contribuire a quella verisimilitudine, tanto chiamata in causa, di una Medea non classica, ma contemporanea, una Medea che si trova in Spagna, e non in Grecia, una Medea matura, che ricorda la sua giovinezza da una lontananza temporale e spaziale. Questi elementi sono:

- 1) La sua capacità retorica
- 2) Il suo essere straniera
- 3) Il suo essere donna in una società dove le leggi sono fatte dagli uomini

Altri tratti che caratterizzano il mito sono completamente abbandonati: in primo luogo, le capacità magiche di Medea:

Se fossi una strega come dicono, se avessi tanti poteri e tanta sapienza come immaginano, io mi sarei sistemata in qualche altro modo a Camariñas, e farei in modo di non dover vivere in questa povera capanna.³

In secondo luogo, la sua discendenza divina e regale, che vengono cancellate dall'umore tragico, con il quale lei stessa racconta la sua infanzia e adolescenza nella Colchide:

In una nazione così vivevo io, figuratevi in che modo: un bel popò di figlia del re, certo, ma del re di un popolo di caprai.⁴

Questa ironia causa un grande effetto emotivo nel pubblico, che conosce già la storia di Medea. Luisa Picklesimer⁵ parla dell'opera di Pociña come di un ditirambo arcaico. Difatti, assistiamo a una semplificazione estrema, che si traduce anche nella caratterizzazione di Medea: nessuna conoscenza magica, nessun intrigo, nessuna manipolazione. Si tratta di una Medea di grande essenzialità, spogliata dell'abito misogino di donna per-

³ Ivi, 20.

⁴ Ivi, 15

⁵ Picklesimer 2010.

versa, complicata e diversa, per diventare semplicemente una popolana, ed essere collocata in un contesto di donne di paese, donne semplici, che fanno un mestiere umile, quello di lavare i panni.⁶ Medea è una di loro, anche lei lava, la sua diversità, consiste soltanto nell'essere straniera e nel fatto di avere alle spalle una storia terribile. Pociña ricolloca la donna magamostro-Medea, nella dimensione dell'essere donna e dell'essere madre. Questi elementi la accomunano alle altre lavandaie che poco a poco la accettano e ne comprendono il calvario. Nell'ultima scena, dopo aver ricordato con lei tutti gli episodi dolorosi della sua vita, fino alla morte dei figli, anche loro si sentono, in parte, Medea.

Silva parla di solidarietà⁷ delle donne del lavatoio, ma possiamo anche aggiungere sorellanza:

Resta immobile l'immagine di Medea, un volto di una pena indescrivibile, lo sguardo inchiodato nell'infinito. Intorno a lei le donne di Camariñas formano un retablo tragico presso il lavatoio, con gli sguardi perduti, partecipi del dolore della protagonista.⁸

Come è stato già sottolineato, le donne che accompagnano Medea e a cui lei si rivolge, costituiscono una specie di coro, che agisce collettivamente:

Ve lo chiedo per favore, donne di Camariñas, non mettetevi a guardare da un'altra parte, tutte d'accordo, tutte come se foste una sola.⁹

La capacità retorica di Medea, il suo grande potere di persuasione, che nella versione Euripidea e altre riletture del mito, serve per forgiare il suo carattere manipolatore, in quest'opera è in funzione di tre diversi schemi narrativi:

Il primo è quello della caratterizzazione del personaggio:

⁶ Avendo un tratto in comune con la *Medea* di Alvaro (1966).

⁷ Silva 2010, 396.

⁸ Pociña 2015, 12.

⁹ Ivi, 28.

Questa Medea si tratteggia attraverso le sue parole. Non è più giovane, ma continua ad essere sempre Medea, con la stessa personalità, la stessa forza, la stessa bellezza di sempre.¹⁰

Quindi, gli spettatori riconoscono Medea dalla maniera in cui parla, dalla sua sicurezza, dalla sua sfrontatezza. Come la Medea di Christa Wolf,¹¹ procede nel suo discorso attraverso l'interrogazione retorica:

Ora dico, non so che demonio inventò la storia del vello d'oro. Se ci pensate bene fate, la storia è bella, però chi può credere ad una simile fantasia? [...]
Ditemi donne, come avrei potuto tagliare io, o qualsiasi altra persona sana di mente, un fratello a pezzi?¹²

In qualche modo Pociña estende il monologo iniziale di Euripide, la tirata contro gli uomini, a tutta la sua opera, tracciando una linea continua fra i greci del V secolo a.C. e gli uomini contemporanei, nella cornice immobile del patriarcato:

Che strano modo di pensare hanno gli uomini, anche quelli di qui. [...]
Già si vede che sono invenzioni di uomini, che gli piace immaginare donne completamente sprovviste di senso comune. [...]
Quando venne in Colchide, la sua ragione era quella che spinge quasi sempre gli uomini a viaggiare: per commercio o per far la guerra. A noi donne, ci muovono ragioni più importanti. La principale penso sia la curiosità, l'aspirazione di vedere, di scoprire, di conoscere cose nuove, con la speranza che risultino differenti.¹³

Medea dedica ampio spazio a decostruire la patina di leggenda del marito, a banalizzarne i motivi, a cancellarne l'eroismo, e persino la mascolinità. Alla fine Giasone diventa l'uomo più banale del mondo, un uomo comune:

Giasone, non voglio dire che venne lì per guerreggiare con mio padre. Mai fu un uomo molto coraggioso. No, no, codardo non era, non era mia intenzione dire questo, amiche, ma nemmeno un guerriero. Aveva

¹⁰ Ivi, 11

¹¹ Wolf 1998.

¹² Pociña 2015, 15 e 23.

¹³ Pociña 2015.

sempre bisogno di essere trascinato, spinto e gli piaceva lasciarsi portare.¹⁴

Suo padre è presentato come un re il cui «più grande orgoglio era una razza di pecore». Gli argonauti sono descritti come «grassi maiali da tanto si erano ingozzati», «eccitati come dei cani in calore dietro le serve». Il punto di vista di Andrés Pociña è chiaramente e marcatamente femminista, seguendo le riletture che di Medea fanno Christine de Pizan (1405),¹⁵ e Christa Wolf:

La cosa curiosa è che furono sempre uomini quelli che inventarono tutte queste scempiaggini, e molte altre su cui taccio. Una donna che raccontasse la mia storia certamente non racconterebbe le stesse cose, pero è chiaro, già si sa, che le donne non contiamo mai nulla¹⁶.

Il secondo schema è quello del genere letterario denominato «domestica conversazione», iniziato con Modesta del Pozzo, nel 1600,¹⁷ dove un gruppo di donne senza uomini, si raduna per parlare dei propri sentimenti, in una ambiente domestico: un giardino, un convento, una casa. Andrés Pociña sceglie un gruppo di donne che si raduna per lavare i panni, un luogo pubblico, ma che, in realtà, è un prolungamento dell'ambiente domestico, frequentato soltanto da donne per sbrigare faccende da donne.

Anche se Medea è l'unica a parlare, le altre donne sono coinvolte nel suo discorso, che mette in primo piano i propri sentimenti e la propria versione dei fatti. Ciò che conta qui è l'epopea del cuore, il dispiacere dell'incomprensione, il peso della solitudine. Il suo modo di parlare è spogliato di qualsiasi pomposità o solennità, per abbassarsi ai toni colloquiali, ai modi di dire popolari, alle metafore colorite. Un parlare, in definitiva, per essere capita, segnando una specie di tri-dialogo: con il pubblico in sala, con le donne che la ascoltano e con gli autori che hanno scritto in precedenza su di lei. È come se l'azione avesse inizio nella giornata in cui è Medea a dover parlare. Il

¹⁴ Ivi, 19ss.

¹⁵ De Pizan 1999.

¹⁶ Pociña 2015, 26.

¹⁷ Moderata Fonte 1600.

suo discorso adopera lo schema linguistico del vocativo e dell'interlocuzione,¹⁸ rivolti alle altre donne presenti, invocate sempre come 'amiche':

Tacete ora che mi avvicino e tu, Marica, smetti di cantare, e tu Rosina, resta muta e smetti di farci ridere con quelle fantasie di quello che fai con il tuo fidanzato nel fienile. Per tanto oggi parlo io. Ascoltate, un po' amiche e dopo parleremo di verità e menzogne.¹⁹

Il terzo schema è quello della confessione: per Medea ristabilire la verità dei fatti significa difendere se stessa e, allo stesso tempo, accusare gli autori che lungo i secoli l'hanno dipinta come un mostro. Medea, come annunciato in precedenza, parlerà della sua 'verità', e delle 'menzogne' altrui.

Quello di Rodi è un conta frottole, che già è ubriaco appena sveglio, e non smette mai di inventare storie e raccontare fandonie. [...] La mia storia con Giasone non ha niente a che vedere con quella che immaginò il cieco di Rodi, né con quello che diffusero qui dozzine di bocche menzognere.²⁰

Medea oppone alla verità del mito la sua verità di donna in carne e ossa, attraverso la distanza linguistica segnata dal sarcasmo e dall'ironia ma, soprattutto, dagli anni trascorsi, dalla visione a posteriori di chi guarda la propria vita, come in una confessione generale, dove si espongono tutti i motivi, tutte le circostanze, si ricostruiscono tutti i fatti. Questo autografema della confessione è in funzione di:

raccontare la mia storia, quella vera, non quella che mi avete tessuto voi, i vostri genitori, i vostri nonni, i vostri sacerdoti.²¹

Medea fa la sua confessione ma, allo stesso tempo, fa la sua *peroratio, in presentia*, davanti alle donne di Camariñas e, in

¹⁸ Grazia Verasani nel suo testo *From Medea. Maternity Blues* aveva già adoperato in parte questo schema narrativo, quando le quattro detenute di una cella condividono una conversazione intorno al tema dell'infanticidio, delitto per il quale tutte e quattro erano in carcere.

¹⁹ Pociña 2015, 14.

²⁰ Ivi, 17.

²¹ Ivi, 14.

absentia, davanti al tribunale dei diversi autori, che attraverso la storia l'accusano. Si scaglia contro la loro misoginia, contro la loro cecità, contro la loro insensibilità. Quindi, il suo monologo costituisce una confessione-difesa che squalifica i suoi accusatori. Lei stessa emette un giudizio sommario, contro suo marito e contro i suoi autori, utilizzando così lo schema narrativo del personaggio che si ribella contro i suoi creatori:

Né come amante, né come marito, né come padre, né come uomo, Giasone valeva qualcosa. E alla fine ecco un mucchio di uomini a difenderlo, a occultare le sue falsità, la sua codardia, la sua insensibilità.²²

Come sostiene Silva, Pociña costruisce il curriculum²³ di Medea, ma allo stesso tempo svela in parte il mistero della sua fine, ritrovandosi altrove, dopo diversi secoli. Medea non è morta, ma come Prometeo è incatenata alla sua solitudine e condannata alla ripetizione dei suoi ricordi

Quello che mi affligge è essere arrivata fin qui, tutti questi anni, senza incontrare nessuno che abbia compreso la natura dei miei sentimenti, i motivi della mia esistenza, solamente una serie di uomini che hanno cercato di coprire di infamia una donna, ben disgraziata certamente, che ebbe la disgrazia di chiamarsi Medea.²⁴

Il «sacrum facere» che Medea mette in scena è, precisamente, questo dover ricordare. Rito propiziato dal silenzio che si impone sulla scena: «tutte vi ammutolite non appena mi vedete apparire sul sentiero». Il suo non è un ricordare, ma un rivivere:

Vedete amiche: vi racconto tutto questo come se lo stessi vivendo di nuovo.²⁵

Andrés Pociña mette in risalto il contesto matriarcale della storia di Medea attraverso diversi elementi: i personaggi tutti al femminile, il luogo domestico, anche se fuori casa, del lavatoio

²² Ivi, 26.

²³ Silva 2010, 393.

²⁴ Pociña 2015, 26.

²⁵ Ivi, 20.

ed infine il simbolo dell'acqua, elemento primordiale e matriarcale, in rapporto con il liquido amniotico, dove cresce la vita. Questo scenario è in diretta relazione con i motivi di Medea, semplificati e resi essenziali: Medea uccide i suoi figli, perché sono stati concepiti e cresciuti nelle sue acque e, quindi, le acque del lavatoio sono le acque del rivivere di nuovo il momento della loro morte:

Erano miei, donne di Camariñas. Io li avevo generati, li avevo partoriti, li avevo allattati, li avevo cresciuti e tutto con il più intenso amore di madre. Se non potevano essere miei non sarebbero stati per nessuno. E li uccisi.

L'infanticidio è assunto da Medea senza alibi e senza attenuanti, e rinvia al diritto matriarcale: il richiamo della carne, del sangue e del latte, non la vendetta, ma i motivi del cordone ombelicale, il diritto della madre che è al di sopra della legge, perché più antico. Nelle ultime battute, il coro delle lavandaie diventa corteo funebre di amiche prefiche, che accompagnano Medea nella sua morte in vita.

Bibliografia

- C. Alvaro, *La lunga notte di Medea*, Milano 1966.
 F. De Martino (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari 2006.
 C. De Pizan, *La città delle dame*, Milano 1999.
 G. Ieranò, *Alvaro, De Chirico e Medea nella Calabria Metafisica*, in G. Sandrini e M. Natale (eds.), *Gli antichi dei moderni*, Venezia 2010, pp. 55-77.
 A. López, A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002.
 A. López, *Visiones de Medea en la literatura gallega*, in A. López, A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, pp. 87-130.
 J.M. Martínez Martínez, *Medea en Camariñas*, «Philologica Urcitana», 1 (2009), pp. 71-84.
 Moderata Fonte, o Modesta del Pozzo, *Il Merito delle donne*, Venezia 1600.

- M.L. Picklesimer, *El último exilio de Medea (Una relectura de Medea en Camariñas de Andrés Pociña)*, «Flor. Ilib.», 21 (2010), pp. 15-29.
- A. Pociña, *Medea a Camariña*, trad. di M. Arriaga et al., Roma 2015.
- M. d F. Silva, *Medea en Camariñas. Releitura do mito en forma de monólogo dramático*, «Humanitas», 57 (2005), pp. 549-557.
- M. d F. Silva, *Da Cólquida à Galiza: sobre Medea en Camariñas de Andrés Pociña*, «Flor. Ilib.», 21 (2010), pp. 393-403.
- M. d F. Silva, *Desde la Cólquida hasta Galicia: Andrés Pociña, Medea en Camariñas*, in E. Miranda Cancela, G. Herrera Díaz (eds.), *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas Vicentina Antuña in memoriam*, La Habana 2011, p. 355.
- G. Verasani, *From Medea. Maternity blues*, Milano 2004.
- C. Wolf, *Medea*, Madrid 1998.

Notizie relative alle rappresentazioni di *Medea en Camariñas*

- *Medea en Camariñas* (Regia Juli Leal, attrice Begoña Sánchez, musicista Pedro Acevedo, luces Pep Sanchis), Valencia, 4-V-2005, Sala Palmireno dell'Università di Valencia. (Altre rappresentazioni: Valencia, 16 e 17-XI-05), Sala Matilde Salvador, Aula di Teatro dell'Università di Valencia; Vera, Almeria, 8-III-06, Celebrazione del Giorno Internazionale della Donna, Comune di Vera, Teatro Municipale Regio; Granada, 1-X-09), Segretariato di Estensione Accademica dell'Università, Giardini della Fondazione Rodríguez Acosta; Almeria, 23-X-09, Teatro Apollo de Almeria.
- *Medea en Camariñas* (Regia Juan Cruz, attrice Mariana Lozano, direttore di scena Pablo Ramírez), Granada, 7 e 8-VII-2005), Giardini del Carmine della Vittoria.
- *Medea en Camariñas*, Gruppo Samaruc (Teatronce) della ONCE di Valencia, diretto da Begoña Sánchez, Torrent, Valencia, 1-VI-2012), Sala degli Atti del Comune di Torrent. (Altre rappresentazioni: Valencia, 8-VI-12, Sala degli Atti DT ONCE; Calpe, Alicante, 3-XI-12), Auditorio della Casa della Cultura di Calpe; Gandía, Valencia, 12-XII-12; Burriana, Ca-

stellón, 4-X-13, Teatro del Collegio Salesiani; Valencia, 26-X-13), Associazione Culturale Arrancapins; Valencia, 29 y 30-I-14), Teatro Matilde Salvador dell'Università di Valencia; Val d'Uixó, Castellón, 4-VI-14, Teatro Municipale Carmen Tur.

Bibliografía sulla rappresentazione di Juli Leal (regia) e Begoña Sánchez (protagonista)

- Programa de su estreno, con fotografía de la protagonista*, in J. V. Bañuls, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, pp. 667-669.
- J. Leal, *Notas sobre nuestra Medea en Camariñas*, in J.V. Bañuls, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, pp. 675-677.
- B. Sánchez, *Begoña en Camariñas*, in J.V. Bañuls, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, pp. 679-680.
- Studio dei costumi in C. Morenilla, *Vistiendo, mostrando, escondiendo el mito. El vestuario de los mitos en la escena valenciana*, in F. De Martino (ed.), *Abiti da mito*, Bari 2008, pp. 218, 251, 422. Foto dei costumi della rappresentazione di Juli Leal (regia), in F. De Martino (ed.), *Abiti da mito*, Bari 2008, p. 422.