

FRANCESCO PUCCIO

MEDEA SULLA SCENA MODERNA. LA TRAGEDIA  
DI ERNEST LEGOUVÉ NELL'ALLESTIMENTO PARIGINO  
DI ADELAIDE RISTORI

1. La 'Medea' di Legouvé: genesi di uno spettacolo

Prima che la *Medea* di Ernest Legouvé,<sup>1</sup> già autore di due opere di successo, la *Luise de Lignerolles* e la *Adriana Lecouvreur*, scritta con Eugène Scribe, destinate all'interpretazione della celebre Rachel,<sup>2</sup> diventasse per Adelaide Ristori un vero e proprio «cavallo di battaglia»,<sup>3</sup> e quasi un passaggio obbligato all'interno di un repertorio vastissimo e ricco di successi, occorre seguire un percorso piuttosto tortuoso e non privo di colpi di scena. La vicenda aveva avuto inizio già nel 1852, quando il testo era stato sottoposto alla lettura e al giudizio della Comédie-Française che ne aveva richiesto la riduzione da tre a due atti, ottenendo dall'autore un rimaneggiamento e una sistemazione del terzo atto, ma non una sua completa eliminazione. Nel febbraio del 1853 la tragedia ricevette una seconda lettura e fu finalmente approvata. Legouvé, pertanto, potette procedere, desideroso di accontentare la Rachel che, tuttavia, non sembrò mostrare un'accoglienza positiva,<sup>4</sup> tanto che alla nona prova interrup-

1. Della tragedia di Legouvé si sono conservati nel *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (di qui in avanti MBA, *Fondo Ristori*) «un copione a stampa 'per suggerire', con traduzione francese a fronte (Michel Lévy Frères éditeur, Paris) recante molti tagli e alcune correzioni; altro copione recante come date di edizione in copertina l'anno 1859 e a pag. 2 e 3 il 1856; un terzo copione con traduzione tedesca a fronte (Mosca, 1862); un copione a stampa (New York, 1875); [...] parte levata di *Medea* con aggiunte, probabilmente in un secondo tempo, a inchiostro rosso le battute d'attacco in lingua inglese» (T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 129 [n. 1]).

2. Sulla Rachel cfr. J. JANIN, *Rachel et la tragédie*, Paris, Amyot, 1859; S. CHEVALLEY, *Rachel: 'j'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu...'.*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

3. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici* (1889), a cura di A. VALOROSO, Roma, Audino, 2005, p. 185.

4. Cfr. E. LEGOUVÉ, *La tragédie de Médée*, in ID., *Conférences parisiennes*, Paris, Hetzel, 1885.

pe definitivamente la sua partecipazione. Così, quando nel maggio del 1855 la Ristori arrivò a Parigi, «*Medea* portava ancora l'impronta della Rachel, anche se era ormai certo che essa non l'avrebbe mai recitata». <sup>5</sup> Non dovette allora trascorrere molto tempo prima che Legouvé, in pena per le sorti del suo testo, divenisse un appassionato ammiratore dell'attrice italiana. <sup>6</sup>

L'opera, pur inserendosi in una diffusa operazione di ricezione del mito classico sulla scena moderna, <sup>7</sup> subisce talune variazioni rispetto al modello della tragedia euripidea. La trama, infatti, vede arrivare a Corinto la protagonista quando è stata abbandonata da Giasone ormai da sei anni e senza una nutrice che la accompagni. Insieme con lei, i due figli, Melanto e Licaone. <sup>8</sup> Giunta in città, Medea viene a sapere per caso che il marito sposerà la principessa Creusa, figlia di Creonte, e che i bambini dovranno essere affidati alla nuova coppia. Travolta dalla gelosia e dall'odio verso il fedifrago, la donna verrà condannata all'esilio dal sovrano e, in mancanza di un re Egeo che stavolta sia disposto ad accoglierla ad Atene, <sup>9</sup> finirà con il compiere l'atto estremo dell'infanticidio, in una scena conclusiva convulsa e densa di *pathos*. <sup>10</sup>

5. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 130.

6. Una copia della tragedia, recapitata all'indirizzo parigino della Ristori, era stata ritirata da Clementina Gramaglia, la quale così scriveva: «secondo me la Medea non è tanto odiosa come carattere, giacché tutti i suoi delitti anno per origine un amore immenso, e amore non più corrisposto. Son sicura che se tu farai quella parte le darai certo tutt'altra tinta che la Rachel e compagnia, il pubblico sortendo dalla Rachel doveva imprecare contro quella donna capace di tanti delitti, sortendo te, dovrebbe certo compiangere in parte quell'infelice Medea, trascinata a tanta infamia per eccesso d'amore sdegnato. Ci vuole un'anima Italiana per pingere le torture della gelosia, e tutto quello che da questa può derivare» (lettera di Clementina Gramaglia ad Adelaide Ristori, Parigi, 13 ottobre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 14).

7. Solo nel primo ventennio del secolo si contavano altre tre celebri riscritture: la *Medea* del 1814 di Cesare Della Valle, intrepreata da Carlotta Marchionni e Carolina Tafani Internari; quella di Giovan Battista Niccolini, composta l'anno successivo, adatta a una lettura più che a una vera e propria messa in scena; e quella di Franz Grillparzer che, nel 1821, portava in scena al Burgtheater di Vienna un'intera trilogia dedicata a questo nucleo mitico dal titolo *Das goldene Vließ* (Il vello d'oro), e suddivisa in tre parti: *Der Gastfreund* (L'ospite), *Die Argonauten* (Gli Argonauti) e *Medea*.

8. Nella prima apparizione in scena, la Ristori «si presentava al pubblico con un bambino in collo e l'altro appoggiato al braccio sinistro: una posa che dava una spiacevole idea di parzialità se non addirittura di ingiustizia (i figli della Medea di Legouvé, infatti, sono gemelli)» (G. TELLINI, *Storie di Medea*, Firenze, Le Lettere, 2012, p. 26).

9. Si legga, a tale riguardo, EURIPIDE, *Medea*, vv. 663-758. Per l'edizione di riferimento della tragedia, cfr. J. DIGGLE, *Euripidis fabulae*, Oxford, Clarendon Press, 1984, vol. I, pp. 93-155.

10. Giova rilevare come proprio il finale della tragedia di Legouvé si differenzi profondamente da quello euripideo; se il drammaturgo del V sec. a.C., infatti, rispettando i canoni del genere tragico attico, che non prevedeva la rappresentazione di scene truculente come le uccisioni, aveva immaginato il compimento dell'infanticidio dentro la *skéné*, così da lasciare che gli spettatori udissero l'orrore senza assistervi con lo sguardo, l'autore ottocentesco aveva, invece, lasciato

Al di là della qualità del testo, in alcuni passaggi più incline a un certo sentimentalismo che all'indagine approfondita dei personaggi, la composizione dell'intreccio drammaturgico sarebbe in ogni caso scivolata in secondo piano rispetto alla centralità dell'interprete. Ciononostante, la Ristori non sembrava ancora decisa ad accettare,<sup>11</sup> sia perché aveva in animo di interpretare una precedente *Medea* del Duca di Ventignano – nei confronti della quale aveva espresso forti riserve Carolina Internari, a cui la Ristori aveva chiesto un parere –,<sup>12</sup> sia perché aveva appreso dal critico Jules Lecomte che la Rachel avrebbe rimesso mano al testo di Legouvé una volta rientrata a Parigi.<sup>13</sup> Una notizia prontamente smentita da Legouvé che aveva ribadito all'attrice la sua ferma volontà di affidare a lei un ruolo così importante.<sup>14</sup>

Una volta risolta la questione principale e rassicurata, dunque, la Ristori che non vi sarebbe stato alcun fraintendimento con la Rachel, andava affrontato il problema della traduzione. La Ristori aveva suggerito di affidarla a Francesco Dall'Ongaro, che si era già occupato per lei della *Fedra* e che, a proposito della tragedia dell'autore francese, si era espresso con favore.<sup>15</sup> Questi iniziò a lavo-

che la morte avvenisse in scena, ma con la collocazione intermedia della folla ne aveva 'ammorbidito' in parte l'impatto, costruendo una sequenza che risparmiasse al pubblico la visione diretta dell'accaduto. Legouvé sembra quasi sfumare «la concretezza dell'omicidio, anche se la gravità del delitto di Medea, a questo punto della vicenda, appare già ridimensionata dalla sua immagine di donna indifesa, sfortunata, sottoposta all'umiliazione del ripudio e ad ogni specie di pressione psicologica, che in un attimo di smarrimento concepisce il progetto tremendo dell'infanticidio, ma subito lo accantona» (E. ADRIANI, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore*, in *Il teatro dei ruoli in Europa*, a cura di U. ARTIOLI, Padova, Esedra, 2000, p. 185).

11. È la stessa Ristori, del resto, a dichiarare di avere nutrito sempre alcune resistenze nei confronti di un personaggio come Medea: «avendomi la natura dotata al più alto grado di sentimenti materni, rifuggiva dall'idea che una madre di sua mano e con proposito preconcetto potesse uccidere i propri figli! Né ammettevo tale mostruosità neppure sulla scena. E per quanto vive fossero le preghiere che mi venivano fatte dai miei capo-comici, nulla valse a distogliermi da una tale istintiva avversione» (RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 169).

12. «Di tutte le mie tragedie è quella che mi ha dato più fama eppure che ho sempre fatta di peggior voglia dopo i primi anni. [...]. Azioni di molto effetto io non facevo altro che al fine dell'Atto Quarto quando mando via la Confidente, cavavo il pugnale dal fianco, e lo contemplavo con gioia feroce, poi temendo che me lo vedessero lo nascondevo di nuovo e partivo guardinga, e nell'ultimo Atto un forte contrasto in mezzo ai due figli che ora per ribrezzo li respingevo ed ora li riavvicinavo a me [...]. Ma ti replico, non è un bello studio, a te riuscirà come riesce tutto quello che vuoi fare, ma se fossi in te sarebbe l'ultima tragedia che studierei» (lettera di Carolina Internari ad Adelaide Ristori, Adria, 4 dicembre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 14).

13. Cfr. Minuta di lettera di Adelaide Ristori a Ernest Legouvé, Milano, 29 novembre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 14.

14. Cfr. Lettera di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, Parigi, 5 dicembre 1855, ivi.

15. Cfr. Lettera di Francesco Dall'Ongaro ad Adelaide Ristori, Bruxelles, 26 dicembre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 15.

rare al testo, sebbene Legouvé si fosse rivolto anche a Giuseppe Montanelli, un letterato e patriota toscano che, insieme con la moglie Lauretta Parra, faceva parte degli amici della Ristori e che godeva a Parigi di una certa simpatia per le sue posizioni politiche. La faccenda divenne dunque piuttosto delicata fino a quando non fu la stessa attrice, ormai definitivamente convintasi a rappresentare la tragedia, a optare per la traduzione di Montanelli,<sup>16</sup> il quale, in seguito, consapevole di non aver intrapreso la strada più semplice della parafrasi, avrebbe definito quel lavoro, in cui aveva «poetizzato il pensiero di Legouvé, anche quando non era poetico, rendendo fedelmente le sue idee», un successo «derivato dall'essere stata trovata una vera traduzione».<sup>17</sup> Legouvé, grazie a un buon indennizzo, aveva intanto risolto il problema con Dall'Ongaro, e dopo aver garantito a Montanelli «un compenso di 1000 franchi per tutti i diritti della traduzione»,<sup>18</sup> si occupò della preparazione dello spettacolo. Era ormai tutto pronto perché la macchina teatrale della Ristori, che nel frattempo aveva lasciato Vienna per fare ritorno a Parigi, si mettesse in moto, e così «la Compagnia Drammatica Italiana iniziò il 5 marzo con *Mirra*, che replicò, a cui seguirono due rappresentazioni di *Maria Stuarda*. Il 19 fu la volta di *Rosmunda*, tragedia di 'genere crudo', che a detta dell'attrice doveva preparare il pubblico alla sua interpretazione della barbara principessa».<sup>19</sup> Per il disegno del suo costume<sup>20</sup> l'attrice potette contare sulla maestria del noto pittore Ary Scheffer<sup>21</sup>

16. «Grazie alla rapida sequenza degli scambi epistolari fra i protagonisti [...], possiamo seguire nei dettagli, e a livello di cronaca la composizione dei testi drammatici di Montanelli. [...]. *Medea*, teneva a puntualizzare Lauretta il 21 gennaio del 1856, “non è una traduzione comune come Montanelli potrebbe farla in otto giorni, è una traduzione che sin ora è al di sopra dell'originale”» (*In esilio e sulla scena. Lettere di Lauretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, a cura di C. DEL VIVO, con un saggio di A. MANCINI, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 36).

17. Lettera di Giuseppe Montanelli ad Adelaide Ristori, Parigi, 23 febbraio 1857, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 18.

18. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 137.

19. Ivi, pp. 137-138. La Ristori stessa, nello scrivere a Carlo Balboni (Parigi, 19 marzo 1856, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 16), assicurava: «quella sarà una rappresentazione straordinaria! Non si parla che di quella, non si aspetta che quella. Quasi tutto il teatro è venduto per quella sera. In questi giorni ne ho provata una metà, e l'autore n'è rimasto sbalordito! Speriamo bene. Però essa non avrà luogo che prima del 10 venturo aprile».

20. «Venne in mio aiuto il rinomato pittore Ary Scheffer. [...] Egli disegnò ne' suoi più minuti particolari il costume che riuscì veramente ammirabile; solo lo imbarazzava il manto, la cui soverchia ampiezza era necessaria alla mia prima entrata in scena [...]. Con un movimento semplice o naturale dovevo far ricadere le larghe pieghe artisticamente disposte dietro le mie spalle; riuscire a tale scopo fu mia cura» (RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 172).

21. «Ils ont rappelé vingt fois la Ristori, vêtue à ravir dans cette pourpre et dans cet habit retrouvé par Ary Scheffer sur les murailles d'Herculanum et de Pompéi» (J. JANIN, *La semaine*

e si premurò di passare in rassegna ogni dettaglio con la cura scrupolosa che la contraddistingueva. Si preoccupò, inoltre, di preparare le quaranta comparse previste, e così «durante 11 giorni non si fece che provare con un ardore, un'attività nervosa, per affrettare la comparsa in scena di questa tragedia».<sup>22</sup>

## 2. *Il grande debutto parigino al Théâtre des Italiens*

La tragedia debuttò dunque a Parigi l'8 aprile 1856 e riscosse, fin dal principio, un successo straordinario, come si evince dalle stesse memorie della Ristori.<sup>23</sup> Del resto, anche la stampa parigina, in fervida attesa di una prima che tanto clamore aveva suscitato per via della 'questione Rachel', aveva espresso giudizi estremamente positivi. Théophile Gautier non aveva esitato a definire la Ristori:

Sublime d'un bout à l'autre de son rôle; elle a exprimé avec une supériorité égale l'humanité de la suppliante, la tristesse de l'épouse abandonnée, la fureur de la femme trahie, l'angoisse de la mère qui sent ses enfants se détacher de son cœur, et elle a jeté dans le monosyllabe<sup>24</sup> par lequel se termine la pièce la justification de tous ses crimes.<sup>25</sup>

Naturalmente l'interpretazione non fu convincente solo per le intenzioni che aveva saputo trasferire nelle azioni della sua Medea, ma anche per l'uso sapiente ed estremamente modulato della voce, impiegata con maestria in fun-

*dramatique*, «Feuilleton du Journal des Débats», 14 Avril 1856, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k450868k/f3.item.r=JANIN%20Adelaide%20Ristori%20> [ultima consultazione: 25 maggio 2023]).

22. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 172.

23. Ivi, p. 173. Complessivamente la tragedia fu rappresentata 395 volte, 94 delle quali in Italia. «L'attrice rappresentò per l'ultima volta la tragedia a San Francisco il 22 aprile 1885, in un'edizione bilingue nella quale essa recitava in italiano e il resto della Compagnia in inglese» (VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 143).

24. Il riferimento è all'ultimo scambio di battute della tragedia (III 9 3-4): «GIASONE [...] Uccisi! Chi li uccise? MEDEA slanciandosi verso di lui / Tu! / Giasone resta immobile alla maledizione di Medea. Si cala il sipario» (E. LEGOUVÉ, *Médée*, trad. it. a cura di G. MONTANELLI, Paris, Lévy Frères, 1856, p. 154; MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, n. 87).

25. «Sublime da una sponda all'altra del suo ruolo; ha espresso con analogia eccezionalità l'umanità della supplente, la tristezza della moglie abbandonata, il furore della donna tradita, l'angoscia della madre che sente i figli strappati dal suo cuore, e ha gettato nel monosillabo con cui si conclude la rappresentazione la giustificazione di tutti i suoi crimini» (T. GAUTIER, *Revue Dramatique*, «Le Moniteur Universel», 14 Avril 1856, <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/14-avril-1856/149/1444213/1> [ultima consultazione: 25 maggio 2023]. Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie).

zione delle variazioni che il personaggio subiva nel corso della vicenda. Non è un caso, infatti, che Amédée Mereaux avesse posto sullo stesso piano la Medea della Ristori e quella interpretata da Giuditta Pasta nell'opera lirica *Medea in Corinto* di Giovanni Simone Mayr:

Sa musique, c'est elle même; son orchestre, c'est elle encore. Elle défie les nuances chromatiques du chant, les progressions infinitésimales de l'inharmonie, avec les mille inflexions de sa voix si juste, si suave, si finement timbrée, si puissante, si variée depuis la caresse jusqu'à la menace.<sup>26</sup>

Quanto al testo, a dire di Benoît Jouvin, «le rôle de Médée est dans les conditions les plus favorables pour passionner un public français»; tuttavia, se dal punto di vista della costruzione drammaturgica esso sembrava funzionare bene, non altrettanto convincente si rivelava sul piano della forza poetica, tanto da spingerlo ad affermare che «*Médée* traduit en italien a réussi: le moment est bien choisi pour la faire traduire en français».<sup>27</sup> Lo spettacolo era diviso in tre atti. Con il disegno di una marina a fare da orizzonte, le scene del primo atto presentavano, sulla sinistra, un monte a mo' di praticabile, brillante intuizione della Ristori che aveva voluto, in questo modo, esaltare l'ingresso del suo personaggio e colpire immediatamente lo sguardo del pubblico;<sup>28</sup> sulla destra, la parte esterna di un tempio con una gradinata anch'essa praticabile e, accanto, la statua della dea Diana cacciatrice. Una composizione che, stando alla testimonianza di Théophile Gautier dopo la prima, doveva essere risultata piuttosto efficace.<sup>29</sup> Il secondo atto, che aveva luogo nel palazzo

26. «La sua musica è lei stessa; la sua orchestra è di nuovo lei. Sfida le sfumature cromatiche del canto, le progressioni infinitesimali della disarmonia, con le mille inflessioni della sua voce, così giusta, così soave, così finemente scandita, così potente, così varia dalla carezza alla minaccia» (A. MEREUX, *La Ristori et la Musique*, «Revue et Gazette des Théâtres», 13 Juin 1858, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, vol. 10, p. 194).

27. B. JOUVIN, *La Ristori dans Médée*, «Figaro», 13 avril 1856, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k269460m/f1.item> (ultima consultazione: 25 maggio 2023).

28. Cfr. LEGOUVÉ, *La tragédie de Médée*, cit., p. 202. Ed è la stessa Ristori a ricordare: «alla fine, il momento della mia comparsa era giunto, ed io stavo già preparata sulla piattaforma del praticabile che simulava il basso della montagna, da dove fingevo di salire a stento. Portavo fra le braccia il piccolo Melanto, che appoggiava il suo biondo capo sulla mia spalla, [...]. Avevo situato l'altro mio figlio Licaone al mio lato sinistro; esso si sorreggeva al mio fianco, in atto di eccessiva stanchezza» (RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 173).

29. «La toile en se levant, découvre un de ces lieux vagues qu'aime la tragédie, mais qui au moins n'est pas le péristyle d'un palais. [...]. Le peintre, s'en tenant exactement au programme, a fourni en conscience le rien demandé aux premiers plans, mais il s'en est dédommagé sur la toile défonce, où il a représenté avec une couleur chaude et transparente les belles lignes du golfe que baigne une mer bleue empourprée par un effet de soleil couchant» (T. GAUTIER,

di Creonte, presentava l'interno della reggia con una porta nel mezzo e due porte ai lati; il terzo, il tempio di Saturno, sulla sinistra un cortinaggio con una gradinata che segnava l'ingresso alle stanze di Medea, e al centro, sopra un piano costituito da due gradini, la statua del dio nell'atto di divorare i figli, evocativo richiamo all'esito della vicenda che molto aveva impressionato il giudizio di Ernest Croset:

La mise en scène est splendide; les décors du premier acte sont peints avec un soin vraiment artistique; nous avons remarqué surtout une magnifique statue de Saturne dévorant ses enfants, divinité tutélaire, si j'ose dire, de Médée.<sup>30</sup>

### 3. *La Medea-madre di Adelaide Ristori: riflessioni sullo studio del personaggio*

La tragedia si apre con Creonte (Pasquale Tessero), Giasone (Giacomo Glech) e Orfeo (Pietro Boccomini). Con un'innovazione rispetto alla versione euripidea dalla quale il poeta cantore è assente,<sup>31</sup> Orfeo, la cui «bellissima parlata è seguita da un prolungato applauso»,<sup>32</sup> si presenta come un personaggio che intende condurre i suoi interlocutori lungo la via della ragione e del dovere, assolvendo quasi alla funzione del coro tragico. Preoccupato di difendere la condizione di sofferenza subita da Medea e non temendo di rimproverare più volte Giasone nel corso della vicenda, Orfeo contribuisce a isolare la figura

*Revue Dramatique*, «Le Moniteur Universel», 14 avril 1856, <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/14-avril-1856/149/1444213/1> [ultima consultazione: 25 maggio 2023]).

30. «La messa in scena è splendida; le scene del primo atto sono dipinte con vera cura artistica; abbiamo notato soprattutto una magnifica statua di Saturno che divora i suoi figli, il nume tutelare di Medea, se così si può dire» (E. CROSET, *Théâtre Impérial Italien*, in «Le Nouvelliste», Paris, 11 avril 1856, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6378515h/f1.item> [ultima consultazione: 25 maggio 2023]).

31. Figlio di Apollo e della Musa Calliope, Orfeo era un leggendario cantore e musicista della Tracia. Il suo personaggio è molto noto per via del celebre mito ovidiano della catabasi che lo vide protagonista – *Metamorfosi*, x 1-85 –, e che lo condusse nei recessi dell'Ade in cerca della moglie, morta dopo essere stata morsa da un serpente. Sconvolto dalla sua perdita, Orfeo riuscì a ottenere dal dio dei defunti la restituzione dell'amata, ma essendosi voltato prima del confine ultimo che separava l'oltretomba dalla terra dei vivi, la perse per sempre. A proposito della discesa negli inferi di Orfeo, si legga anche Virgilio, *Georgiche*, iv 453-527. «Scegliendo di affidare questa figura ad un 'amoroso', la Ristori ha inteso forse rimarcare il ruolo di Orfeo come custode della santità e dell'indissolubilità del matrimonio, come sostenitore delle ragioni dell'abbandonata Medea di fronte al suo sposo, vile traditore» (ADRIANI, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore*, cit., p. 177).

32. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 173.

della protagonista in una sorta di dolorosa eccezionalità, funzionale alla *climax* emotiva che avrebbe dovuto ridimensionare la gravità del gesto conclusivo dell'infanticidio.

Nel perimetro sentimentale di una tragedia che ha tutte le caratteristiche di esaltare gli aspetti lacrimevoli e patetici rispetto a quelli più terribili e oscuri, che avevano reso invece la protagonista euripidea o ancor più senecana, pur nelle sue contraddittorie esitazioni, una furia selvaggia e vendicativa, la Medea di Legouv   si muove come un'eroina melodrammatica che, dopo aver subito ingiusti soprusi e inaccettabili umiliazioni, fino al ripudio e alla messa in discussione dello stesso amore materno, quasi si lascia andare a un moto di incontrollato istinto, ben lontano dalla lucida pianificazione di un delitto. L'esaltazione dell'elemento commovente e penoso della vicenda, infatti, avrebbe dovuto accentuare la solitudine e la sofferenza della protagonista rendendo pi  intenso il coinvolgimento dello spettatore.

Si apprende subito che Creusa (Luigia Picchiottino), la figlia del sovrano di Corinto, sta per sposarsi, ed   proprio Creonte a salutare con gioia la presenza di Orfeo, quasi che l'arrivo del musicista possa allontanare i funesti presagi che gravano sulla citt . Al termine della scena seconda, Creonte esce insieme con i figuranti che fanno parte del suo seguito e del popolo, lasciando che Giasone e Orfeo si confrontino sulla situazione attuale in un acceso scambio di battute. Orfeo scopre, infatti, che Giasone, non pi  innamorato di Medea, l'ha abbandonata, e ora ama Creusa. Entrambi sono accomunati dalla tirannia di Venere che, come era accaduto a Orfeo che si era spinto addirittura nell'Ades per recuperare la sua Euridice, tiene avvinto ora l'Argonauta. Il confronto tra i due personaggi prosegue con Orfeo che minaccia di dissuadere Creonte dal concedere la mano della figlia a un uomo che, di fatto, non ha ancora interrotto il suo legame nuziale con la precedente moglie e che, per questo, rischia di causare terribili sciagure al re e alla sua famiglia.

La scena terza, breve raccordo che ritarda ancora di un po' l'ingresso spettacolare della protagonista, dopo l'uscita di Giasone e Orfeo, presenta il personaggio di Creusa che, come indica la didascalia iniziale, compare con la Nutrice «seguita dalle Canefore» e «fra dolce armonia, depone una ghirlanda davanti alla statua di Diana».<sup>33</sup> Con la scena quarta si giunge al tanto atteso momento dell'apparizione di Medea, con il pubblico che prorompe in un lungo applauso:

33. LEGOUV  , *Médée*, cit., p. 22.



Giunta al sommo della montagna, io m'arrestavo d'un tratto, come sfinita. Osservo che questa attitudine, come molte altre, io aveva adottata studiando gli stupendi gruppi di Niobe,<sup>34</sup> raccolti nella famosa Galleria degli Uffizi di Firenze.<sup>35</sup>

Inizia in questo modo la straordinaria avventura della Medea della Ristori, un personaggio che non smette mai di far emergere con forza la sua natura materna, un elemento intenzionalmente accentuato dall'attrice molto più di quanto la caratterizzazione tradizionale dell'eroina tragica prevedesse, e pur nella compresenza di sentimenti contrastanti, come si intuisce fin dal principio (1 4 2-3):

MEDEA Coraggio, amati figli miei, coraggio!  
 Un passo ancora, non è lunge il porto!  
 LA NUTRICE Quanta tristezza in quel semblante, e insieme  
 Qual maestà, qual leggiadria!<sup>36</sup>

Ed ecco, allora, che la declinazione del tema della maternità, a partire da questo intreccio di corpi che lega indissolubilmente una madre con i suoi due figli – tradotto poi in varie forme gestuali e vocali dalla Ristori –,<sup>37</sup> arriverà a costituire il vero filo rosso della messa in scena. Nel testo di Legouvé, e in maniera ancora più accentuata nella rappresentazione della Ristori, infatti, Medea non è solo una moglie ferita da un marito che ha smesso di amarla preferendole un'altra, o una donna abbandonata ebbra di gelosia e in cerca di vendetta, o una terribile maga costretta a vivere da straniera in una terra che non l'ha mai accolta; è, soprattutto, una madre sola e sofferente per le lunghe peregrinazioni affrontate che vive il dolore di una perdita insanabile (1 5 2-5):

MELANTO *a sua madre* Madre, son stanco!

34. Il personaggio di Niobe, cui la Ristori allude nei *Ricordi*, è uno dei più emblematici del mito greco e il riferimento è qui a un gruppo di dodici sculture conservate agli Uffizi. Figlia del re lidio Tantalò e sorella di Pelope, sposò il tebano Anfione. La sua vicenda è già nota a Omero (*Iliade*, xxiv 599-620). Molto orgogliosa dei suoi sei figli e delle altrettante figlie, se ne vantava superbamente con Latona, che ne aveva generati solo due, Apollo e Artemide. Punita per la sua *hybris*, assistette all'uccisione della sua prole e se ne disperò tanto da essere trasformata in un sasso (OVIDIO, *Metamorfosi*, vi 146-312).

35. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 174.

36. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 24.

37. «Quando cominciavo a parlare, il mio accento lamentevole doveva essere tale da dimostrare che la prostrazione del corpo proveniva non solo dagli stenti, dalle privazioni patite nel lungo e duro viaggio per valli e dirupi, ma dallo scoraggiamento che mi assaliva alla vista dei figli esausti [...]. Questo tono di affievolimento durava una gran parte dell'atto; solo allorché la piaga del cuore si riapriva pei ricordi dell'amor perduto, cessava la prostrazione, come pianta rinvivata da benefica rugiada riprende il suo vigore» (RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 174).

MEDEA *con dolore* Caro, mi spezzi il cor. Non abbiam tetto  
 Che ne ricovri. L'origliero vostro  
 Oggi fia questa ignuda rupe.  
 LICAONE Madre! Ho fame.<sup>38</sup>  
 MEDEA *con disperazione* Non poter vuotare mie vene  
 Fino all'estrema goccia, e dir – prendete,  
 Nutritevi, bevete... il sangue mio!<sup>39</sup>

Una volta giunta nella terra in cui sperava di trovare sollievo, Medea finisce invece con l'apprendere la terribile verità di cui era all'oscuro: che Giasone è vivo; che esiste una sua rivale, Creusa, la cui identità viene progressivamente svelata; e che ben presto svanirà per lei la possibilità di restare insieme con i figli, unica cura ai suoi mali. Nella breve e concitata settima scena, a chiusura del primo atto, la donna rivela la propria identità a un'intimorita Creusa, ormai sempre più consapevole di quanto sta per accadere. Per analizzare al meglio questa sequenza, viene in aiuto la stessa attrice. La Ristori, infatti, per accentuare gli effetti dolenti e tormentati della sua condizione di donna respinta e di moglie in procinto di essere sostituita, si avvale di una precisa tecnica gestuale, come lei stessa annota nei *Ricordi*:

Alla comparsa inaspettata di Orfeo, il movimento scenico si cambiava. Alla conferma che egli mi dava d'essere tuttavia Giasone in vita, una gioia convulsa faceva sfavillare il mio volto. Ma quando scopriva in Creusa la mia rivale [...], replicavo con sguardo feroce [...]. Pari a una fiera, che sa non poterle sfuggire la preda, con accento beffeggiatore dicevo: "Ei, sposo tuo? Vedremo!", ed in quell'istante stendevo la destra verso di lei, come per sfidarla, e rimanevo in questa posizione fino a tela calata.<sup>40</sup>

Richiamandosi alla forma del *tableau*, «il quadro cioè in cui gesti ed espressioni dei personaggi restano per qualche istante bloccati e fissi, a sottolineare enfaticamente emozioni e sentimenti»,<sup>41</sup> la Ristori protende plasticamente il braccio destro verso Creusa, e in quello slancio sembra condensarsi tutta l'ostilità

38. Interessante notare come, nel copione, questa frase di Licaone presenti la seguente correzione: «Abbiamo fame»; quasi a voler indicare, con l'uso della forma verbale al plurale nel passaggio dalla battuta scritta a quella da recitare, un senso di condivisione della condizione di fame e di sofferenza, senza dubbio funzionale a un *pathos* maggiore.

39. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., pp. 28 e 30.

40. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 175.

41. ADRIANI, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore*, cit., p. 195. Sulla Ristori tragica, in una prospettiva di comparazione con altre due celebri attrici, cfr. M.R. BOOTH, J. STOKES, S. BASSNETT, *Three Tragic Actresses: Siddons, Rachel, Ristori*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

che nutre verso la rivale, una condizione che deve perdurare fino a quando il sipario non sarà stato abbassato del tutto.

Con l'avvio del secondo atto, che «abbonda di situazioni e di effetti scenici meravigliosi, offrendo pure all'attrice un largo campo di far valere le sue capacità drammatiche»,<sup>42</sup> cambia l'ambientazione. Come è indicato nella didascalia iniziale, ci troviamo al cospetto di una sala del palazzo di Creonte. All'apertura del sipario, oltre al sovrano seduto, che cerca di convincere la figlia a nascondere il pianto, ritroviamo anche Orfeo, fino all'arrivo di Giasone all'inizio della scena seconda. La sequenza è concitata, Giasone procede per frasi spezzate, e lentamente si rende conto che qualcosa di grave è accaduto. La rivelazione della presenza di Medea – la quale in II 2 10 accorre «ebbra d'amore furibondo e, ad alte / grida, Giunone, e Temide invocando, / Tua legittima sposa! [...]»,<sup>43</sup> – segna l'inevitabile svolta della vicenda.

Giasone, secondo una definizione piuttosto consueta a partire dalla caratterizzazione euripidea,<sup>44</sup> si presenta come un uomo egoista e mediocre – per quanto abile nel parlare e nel sostenere le proprie argomentazioni –, che preferisce mantenersi in una sorta di spazio rassicurante che gli permetta, non senza una buona dose di cinico opportunismo, di regolare i vari aspetti della vita, con metodo e al riparo dagli imprevisti. Tuttavia, segnando un ulteriore distacco dal testo euripideo, Legouvé delinea un personaggio con tratti più marcatamente negativi. L'eroe, concentrato quasi del tutto sulle imprese guerresche che ha compiuto e di cui è sfacciatamente orgoglioso, sembra rimpicciolirsi dinanzi alla statuaria grandiosità di Medea. Egli non intende mostrare alcun pentimento per quello che ha fatto, né conosce moti d'animo diversi dall'ira – arrivando addirittura a minacciare Creonte di rapire la figlia, qualora questi decida di infrangere la promessa delle nozze –, o dalla subdola e misera menzogna, quando lusinga i figli con stucchevoli attenzioni per raggiungere lo scopo che ha in mente.

Ne è una prova ulteriore la manifesta ipocrisia, esibita nel rimproverare a sé stesso «d'aver procurato involontariamente ai figli una vita di stenti, di privazioni»,<sup>45</sup> ma di avere la soluzione per porvi rimedio, se solo Medea accettasse di rompere il legame che li unisce, così da riversare su di lei il peso della

42. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 176.

43. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 66.

44. Si veda, a tale riguardo, uno dei momenti cruciali della contrapposizione che Euripide costruisce tra Medea e Giasone. Siamo nel secondo episodio della tragedia (*Medea*, vv. 446-626), Giasone entra in scena senza che il suo arrivo venga annunciato, con il proposito di attaccare subito Medea, evitando di rivolgerle un saluto o di chiamarla per nome, a sottolineare il profondo disprezzo che nutre nei suoi confronti.

45. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 176.

scelta e le conseguenze di un'ostinata intransigenza. Medea, consapevole che non potrà mai fare ritorno nella propria terra per i terribili delitti di cui si è resa responsabile, comprende la vera finalità del piano di Giasone, una macchinazione ordita con spregiudicata lucidità che rischia di mettere in discussione anche il suo ruolo di madre.

Il terzo atto segna il momento più significativo della vicenda, ed è quello in cui il lavoro sulla drammaturgia d'attore compiuto dalla Ristori raggiunge il più alto compimento, complice naturalmente l'epilogo della tragedia con la scena dell'infanticidio. La protagonista riappare nella scena terza e, come la didascalia essenziale suggerisce, «dal lato sinistro, e aprendo la cortina».<sup>46</sup> Si tratta di un'indicazione testuale piuttosto generica, che non dà conto della condizione emotiva del personaggio. A fornire uno strumento di lettura prezioso sono, ancora una volta, le stesse memorie della Ristori:

All'alzarsi della tela, Giasone ascolta impaziente gli ammonimenti di Orfeo. Creusa sopraggiunge tenendo per mano i figli dello sposo, beandosi delle loro carezze. Gruppo domestico, scena d'espansione, di teneri sentimenti verso i fanciulli, che Creusa ambisce di adottare quali suoi propri. Fra queste liete speranze, Giasone si allontana, seguito dagli esseri a lui cari, e dietro a loro il mesto Orfeo. A questo punto io mi affacciavo sul limitare della mia stanza, scendevo d'un piede il primo gradino e, sollevando con la mano destra la larga tenda, rimanevo nella penombra, fredda osservatrice della nuova prova del tradimento di Giasone.<sup>47</sup>

Una descrizione che non si limita solo a offrire un contesto spaziale o una sintesi delle sequenze, ma che aiuta a comprendere lo studio compiuto dall'attrice sul suo personaggio: la tenda, infatti, lentamente spostata dalla mano di Medea, non è un neutro arredo domestico, ma l'elemento di separazione e di esclusione che allontana in modo graduale e irrimediabile la madre dai propri figli, l'oggetto scenico in grado di accrescere il senso di isolamento della protagonista e di acuire in lei il rancore e la volontà di vendetta. La situazione è ormai compromessa: Medea attende il favore delle tenebre per fuggire insieme con i figli, consapevole del fatto che essi siano ben disposti nei confronti della novella sposa del padre. Nel frattempo, il ritorno di Orfeo latore di un ordine di Creonte a seguito del quale Medea avrebbe dovuto lasciare la città senza i figli, fa precipitare ulteriormente le cose. La donna si lancia in un ultimo, disperato, per quanto vano, tentativo di supplica nei confronti di Creusa e di Giasone. La solitudine della moglie si somma a quella della madre e il dolore appare insopportabile, come rivela l'attacco del lungo monologo (III 6 1):

46. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 124.

47. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 180.

MEDEA Sola! Sola nel mondo! Non più padre!  
 Non più lo sposo! Non più figli! Nulla!  
*Si ferma, poi dopo lungo silenzio*  
 Tu piangi... tu!  
*Con amarezza, e ironia*  
 E Giasone? Egli trionfa!<sup>48</sup>

Da questo momento in poi, la corsa verso il terribile epilogo è inarrestabile. Vengono ricondotti in scena Melanto e Licaone accompagnati dalla Nutrice, mentre riemerge in Medea l'afflato materno:

Davo a divedere il risveglio in me del sentimento materno, e con scoppio di pianto e di ebbrezza gridavo: "No! Non basto a tanto strazio! / Lungi da me, funerei disegni! / Ho ritrovato i figli miei".<sup>49</sup>

Un'ancella irrompe sulla scena gridando che Creusa è morta divorata dalle fiamme di una veste avvelenata, mentre le urla della folla annunciano che per Medea non c'è più scampo. Ed è proprio la convulsa sequenza finale, così problematica nella sua resa fin dalla rappresentazione di Euripide,<sup>50</sup> a offrire alla Ristori un ulteriore margine di intervento. Nella didascalìa che chiude la scena ottava, infatti, quella in cui i due bambini vengono uccisi, si legge che quando il popolo si scosta, si vede «Medea sola, tremante, smarrita, con un coltello insanguinato in mano, i figli stesi a terra restano nascosti al pubblico». <sup>51</sup> Ma, ancora una volta, la Ristori propone una più articolata ricostruzione:

Rifugge il popolo a tale spettacolo e, indietreggiando, lascia scorgere al pubblico Medea coi trucidati figli ai piedi, coll'occhio torvo, lo sguardo impietrito, e raggruppata in se medesima nell'attitudine che converrebbe alla statua del rimorso.<sup>52</sup>

È ipotizzabile che la resa dell'attrice fosse finalizzata a rendere più spettacolare il finale della tragedia, in una *climax* che aveva il precipuo scopo di condurre lo spettatore lungo il più alto crinale della commozione grazie a un vero e proprio colpo di scena. Questi, pur nell'attenuazione di un'immagine esecrabile, come l'uccisione di due bambini per mano di chi li aveva generati, e proibita

48. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 140.

49. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 183.

50. EURIPIDE, *Medea*, vv. 1270-1280. Sull'uso e le funzioni dello spazio scenico nella tragedia greca, cfr. V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002.

51. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 152.

52. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 184.

da un codice che regolava ciò che poteva o meno essere rappresentato, finiva così con l'essere partecipe, quasi in prima persona e in tempo reale, del dramma della protagonista: una donna, che prima di diventare madre, era stata complice e moglie di un uomo che con spregiudicatezza l'aveva ingannata e poi abbandonata, e che era addirittura giunto a pretendere che dimenticasse per sempre i propri figli, in una terra straniera e a lei ostile. Se la questione della giustificazione drammaturgica e, dunque scenica, dell'infanticidio, dalla rappresentazione euripidea ad Atene nel 431 a.C. in poi, ha sempre costituito un nodo di complessa risoluzione per tutti coloro i quali si sono confrontati con tale mito, è indubbio che la prospettiva scelta dalla Ristori per la 'sua Medea' abbia inciso in modo significativo sulla fortuna del personaggio nelle successive ricezioni.<sup>53</sup> La modernità della sua recitazione, attraverso un uso esperto della voce e del gesto e, al contempo, la scala cromatica percorsa, in grado di dare conto con eguale forza della tripla condizione del personaggio – donna, moglie e madre –, hanno saputo rendere al meglio, infatti, la conflittualità permanente e insanabile che sostanzia il concetto stesso di tragico, nucleo tematico fortissimo che, proprio nella vicenda di Medea, trova una delle sue più compiute realizzazioni.<sup>54</sup>

53. Per una lettura complessiva del mito di Medea, dalle origini del personaggio fino alla sua successiva evoluzione e ricezione nei vari linguaggi artistici, cfr. M. BETTINI, P. PUCCI, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2017. Sulle principali riletture contemporanee, cfr. F. LA MANTIA, S. FERLITA, A. RABBITO, *Il dramma della straniera. Medea e le variazioni novecentesche del mito*, Milano, Franco Angeli, 2012.

54. Degli innumerevoli studi sul concetto di 'tragico', dalla sua formulazione nel contesto teatrale attico del V secolo a.C. alle successive evoluzioni, cfr. K. JASPERS, *Del tragico* (1947), Milano, SE, 1987; P. SZONDI, *Saggio sul tragico* (1961), Torino, Einaudi, 1996; *Das Tragische*, a cura di C. MORENILLA, B. ZIMMERMANN, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000; *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, a cura di E. CSAPO e M.C. MILLER, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; C. GENTILI, G. GARELLI, *Il tragico*, Bologna, il Mulino, 2010.