

Medea allo specchio. Un mito della contemporaneità.

Alessandra De Martino - Università di Warwick,

Il presente saggio può considerarsi, usando un'espressione inglese divenuta di uso comune, un «work in progress», una riflessione in corso d'opera, su due icone teatrali le quali, sebbene in epoche e con caratteristiche diverse, rappresentano la madre-moglie-amante: Medea e Filumena Marturano. Per motivi di spazio, l'esame di queste due figure¹ si soffermerà solo su alcuni elementi che accomunano le due eroine, attraverso un'analisi testuale della commedia di Eduardo De Filippo e della tragedia di Euripide. Le mie osservazioni verteranno necessariamente anche sulle tematiche presenti sia in *Filumena Marturano* che in *Medea*, tra cui la famiglia, la maternità, l'alterità e l'uguaglianza sociale. Vedremo come questi temi, nonostante portino conseguenze diametralmente opposte nelle due opere, rendano entrambe le figure degli archetipi. È doveroso precisare che, non essendo un'esperta grecista né di tragedia greca, la disamina non affronterà l'esegesi del testo greco, e a questo fine mi affiderò alla traduzione di Ester Cerbo². Per ciò che riguarda *Filumena Marturano*, invece, mi avvarrò della conoscenza specifica del teatro di Eduardo De Filippo, oltre che di quella del dialetto napoletano. Create a circa duemila anni di distanza, le due protagoniste presentano un sorprendente numero di somiglianze, nonostante la diversità di fondo faccia dell'una il simbolo della follia infanticida e dell'altra dell'amore materno. Vedremo più avanti come *Filumena Marturano* presenti, dal punto di vista strutturale, molti elementi riconducibili all'impianto tragico di *Medea* e, attraverso la lettura parallela delle due opere, cercherò di evidenziare quegli aspetti che, per la loro

¹ Maurizio GRANDE precisa che la «distinzione tra «figura» e «personaggio» è di ordine modale e funzionale: indica l'intervallo fra il virtuale e l'attuale, fra il prototipo e il tipo» in *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 9.

² EURIPIDE, *Medea*. Introduzione e premessa di Vincenzo DI BENEDETTO. Traduzione e appendice metrica di E. CERBO, Milano BUR Rizzoli, 1997.

universalità, permettono di collocare Filumena tra le figure mitiche del teatro italiano, facendo di essa un mito della contemporaneità, così come Medea viene considerata un mito della classicità.

Vorrei, prima di tutto, fornire qualche informazione sulle origini e sulla trama della commedia e della tragedia. *Filumena Marturano* fu scritta nel 1946, dopo *Napoli milionaria!*, e fa parte dalla *Cantata dei giorni dispari* che decretò la fine del Teatro Uморistico e l'inizio della fase più disincantata della produzione drammatica di Eduardo. Il testo fu concepito per la sorella Titina che si era sentita sottovalutata nelle commedie precedenti con parti secondarie. È l'unica commedia a recare nel titolo il nome di una donna e la prima commedia che esplora l'universo psicologico femminile mettendo in luce aspetti quali la vendetta, la passione e l'inganno³. Il debutto avvenne il 7 Novembre 1946 al *Teatro Politeama*, a Napoli, e successivamente fu portata in tournée in tutta l'Italia con reazioni da parte del pubblico e della critica non sempre univoche date le tematiche affrontate, nonostante finanche la Democrazia Cristiana, attraverso «*Il Popolo*», il suo organo di stampa, avesse cercato di sfruttarla, sottolineandone i valori cristiani⁴. La commedia fu rappresentata nei teatri di tutto il mondo e ancora oggi riscuote il consenso incondizionato del pubblico. Nel 1986 Eduardo scelse Valeria Moriconi per la parte di Filumena, mentre nel 2007 la regista Gloria Paris mise in scena una versione in francese, su traduzione di Fabrice Melquiot, al Mercadante di Napoli. Nel 2010 Massimo Ranieri, nei panni di Domenico ha riproposto la versione televisiva in italiano, affiancato da Mariangela Melato nella parte di Filumena. In Inghilterra, l'ultima versione è quella di Tanya Ronder per la regia di Michael Attenborough rappresentata all'Almeida Theatre, di Londra nel 2012⁵.

Filumena Marturano è la storia di un'ex-prostituta che ha vissuto per venticinque anni come amante/amministratrice al fianco di Domenico, un vitellone pasticciere, ricco e viziato, che l'aveva

³ N. DE BLASI, P. QUARENGHI, «Nota storico-teatrale», in *Eduardo De Filippo. Teatro, Volume secondo, Cantata dei giorni dispari, Tomo primo*, edizione critica e commento a cura di Nicola DE BLASI e Paola QUARENGHI, *I Meridiani*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 487-527.

⁴ N. DE BLASI, P. QUARENGHI, «Nota storico-teatrale», *op. cit.* p. 512.

⁵ Rimangono proverbiali le interpretazioni di Joan Plowright nel 1977 e quella di Judi Dench nel 1998.

conosciuta in un bordello, da lui regolarmente frequentato, ed in seguito l'aveva accolta in casa sua. Egli è ignaro dell'esistenza dei tre figli segreti di Filumena, e di essere il padre di uno di essi, motivo per cui Filumena inscena una malattia mortale al fine di essere sposata *in extremis* sul letto di morte e divenire a tutti gli effetti la signora Soriano, e quindi trasmettere il cognome ai figli. Dopo una serie di colpi di scena, Domenico accetterà di sposare Filumena e riconoscerà tutti e tre i figli a cui trasmetterà il proprio cognome.

Venendo ora a *Medea*, la tragedia fu scritta da Euripide nel 431 a.C per le Gradi Dionisie, i festeggiamenti dedicati a Dioniso che si svolgevano ad Atene. Delle molte opere che rappresentano la figura di Medea, questa è l'unica ad essere sopravvissuta⁶. Tre tragedie vennero presentate in gara, e *Medea* si classificò al terzo posto dopo Sofocle ed Euforione⁷.

Sono innumerevoli le rappresentazioni e le interpretazioni di *Medea*, da quella di Seneca (AD 4-65), alle rappresentazioni operistiche barocche, quale *Medée* di Marc-Antoine Charpentier (1693), pre-romantiche come *Médée* di Luigi Cherubini (1797), o romantiche come la *Medea* di Mayr commissionata per il Teatro San Carlo di Napoli da Gioacchino Murat, o come la famosa *Medea* del drammaturgo austriaco Franz Grillparzer (1820)⁸; mentre in epoche recenti ricordiamo la traduzione in greco moderno di Mikis Theodorakis (1991)⁹, la rappresentazione monologante di *Medea* di Franca Rame in *Tutta casa, letto e chiesa* del 1977, *Medea* di Luca Ronconi del 1996, e le *Medee* di Valeria Moriconi del 1972 e 1996,

⁶ E. GRIFFITHS, *Medea*, London and New York, Routledge, 2006, p. 71.

⁷ *Oxford Readings in Greek Tragedy*, ed. by E. SEGAL, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 272. Cfr. anche R. BLONDELL «Medea. Introduction», in *Women on the Edge. Four Plays by Euripides*. Translated and ed. by R. BLONDELL, M. GAMEL, N. SORKIN RABINOWITZ, B. ZWEIG, New York, London, Routledge, 1999, p. 150.

⁸ M. REYNOLDS, «Performing Medea; or, Why is Medea a Woman?», in *Medea in Performance, 1500-2000*, ed. by E. HALL, F. MACINTOSH and O. TAPLIN, Legenda, European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000, p. 119-143.

⁹ Si veda M. MCDONALD, «*Medea è mobile: The Many Faces of Medea in Opera*», in *Medea in Performance, 1500-2000*, University of Oxford, Legenda, European Humanities Research Centre, 2000, p. 100-118, p. 116.

fino a quella in chiave dialettale e provocatoria di Emma Dante del 2014¹⁰.

Medea è nativa della Colchide, una regione non greca al confine con il Mar Nero, l'odierna Georgia, ed è la figlia del re Eete e la nipote di Elio, o dio Sole. Essa compare sulla scena quando Giasone arriva con gli Argonauti ad Aia, capitale della Colchide, per impadronirsi del Vello d'oro e riportarlo a Iolco, allo zio Pelia che gli ha usurpato il trono ed ha promesso di restituirlo se Giasone porterà a compimento questa missione impossibile. Medea s'innamora di Giasone, e fa uso delle sue arti magiche per superare gli ostacoli che Eete frappone a Giasone, affinché la missione non giunga a compimento. Quando, alla fine, il Vello d'oro viene conquistato Medea tradisce il padre abbandonandolo, e fugge con Giasone, dopo aver ucciso suo fratello Apsirto per liberarsi del padre che inseguiva gli amanti al fine di ricondurre a casa Medea. I fuggitivi sono accolti da Creonte, il re di Corinto, dove si stabiliscono ed hanno due figli. In seguito Giasone sposa segretamente Glauce, la figlia di Creonte, scatenando la vendetta omicida di Medea. Per questo motivo Medea uccide i bambini e fugge ad Atene su un carro trainato da draghi alati. La tragedia si svolge a Corinto.

Prima di addentrarci nel vivo dell'analisi, sembra opportuno notare che, tra le commedie di Eduardo, *Filumena Marturano* è quella che maggiormente presenta i tratti della tragedia greca ed è quasi sovrapponibile, in termini di struttura, alla *Medea* di Euripide. Infatti in entrambe le opere la scena si apre quando l'evento principale è già avvenuto: il tradimento di Giasone che ha sposato Glauce, nel testo greco¹¹, e lo sventato inganno del matrimonio *in extremis* in quello napoletano. Inoltre, la scena d'apertura di *Filumena Marturano* sembra rispettare i canoni della tragedia greca, in quanto i quattro personaggi si trovano disposti sul palcoscenico quasi come maschere immobili. Lo stesso allestimento scenico, con le aperture per le continue entrate ed uscite dei personaggi, possono essere paragonati

¹⁰ Per un'analisi delle rappresentazioni femministe di Medea, si veda D. CAVALLARO, «Giving Birth to a New Woman: Italian Women Playwrights' Revisions of Medea», in *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, ed. by H. BARTEL and A. SIMON, London, Legenda, 2010, p. 195-208.

¹¹ N. DE BLASI, P. QUARENGHI, in «Nota storico-teatrale», *op. cit.* p. 489.

agli *esiodos* della tragedia: così come «Euripide ha disposto le cose in modo che si abbia un continuo andare e venire»¹², anche Eduardo adopera le aperture sulla scena per creare un continuo andirivieni dei personaggi che si alternano nella vicenda. In *Medea* abbiamo la presenza di personaggi collaterali, quali la Nutrice e il Pedagogo cui corrispondono la balia Rosalia e l'attendente Alfredo in *Filumena*. Inoltre, rispondendo sempre ai canoni della tragedia, notiamo la presenza del coro che viene rappresentata qui, come nelle altre commedie, dal pubblico, come Eduardo stesso ha affermato:

Se in una commedia vi sono due, cinque, otto personaggi, il nono per me è il pubblico: il coro. È quello a cui do maggiore importanza perché è lui, in definitiva, a darmi le vere risposte ai miei interrogativi.¹³

Analogamente, in *Medea* il coro, che rappresenta il popolo ateniese, funge da interlocutore alla protagonista che si rivolge alle donne di Corinto parlando loro da donna a donne¹⁴. Altro tratto marcatamente simile è la struttura monologante attraverso cui si esprimono le due eroine. Entrambe, a vari stadi della narrazione, pronunciano dei monologhi cruciali, sia per lo sviluppo della storia, che, fondamentale, per la enunciazione delle proprie idee che gli autori fanno per bocca dei personaggi. L'espressione più alta di questo meccanismo drammatico è data certamente dal «Grande Monologo» di Medea¹⁵ che trova il suo corrispettivo nel «monologo della Madonna d' 'e rose» di Filumena come vedremo più avanti. Anche le figure maschili presentano impressionanti somiglianze: sia Domenico che Giasone, oltre ad essere dei meschini sfruttatori delle rispettive compagne, sono dei perdenti: il primo dovrà accettare la paternità anche dei figli non suoi, il secondo invece dovrà rinunciare alla paternità stessa, ma entrambi soccomberanno alla «potenza» della

¹² V. DI BENEDETTO, «Introduzione», in EURIPIDE, *Medea*, p. 8-9.

¹³ E. DE FILIPPO, «Nota», in *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1973, p. VII-IX, p. IX.

¹⁴ Cfr. R. BLONDELL, «Introduction», in *Women on the Edge*, p. 149-169, p. 157. Cfr anche B. M. W. KNOX «The Medea of Euripides», in *Oxford Readings in Greek Tragedy*, ed. by E. SEGAL, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 272-293, p. 272.

¹⁵ V. DI BENEDETTO, «Introduzione», p. 28

rispettive compagne su cui non saranno stati in grado di esercitare il loro «potere», come sarà più avanti illustrato¹⁶. Inoltre, entrambi mostrano la loro insensibilità e la loro pochezza riducendo il loro rapporto coniugale ad una questione meramente economica, ignorando completamente l'aspetto etico e morale sottostante che, invece, è il motore dell'agire delle due donne.

GIASONE [...] Ad ogni modo, se vuoi ricevere dalle mie sostanze un aiuto per i figli e per te in vista dell'esilio, dimmelo: io sono disposto a dare con mano generosa e ad inviare dei contrassegni per gli ospiti, che ti tratteranno bene. Se non accetti questa offerta, stolta sarai, o donna. Cessa dall'ira e otterrai migliori vantaggi.
MEDEA Non ricorrerò ai tuoi ospiti, ne accetterò qualcosa da te, e tu non offrire nemmeno: dono di un uomo infame non ha utilità (vv. 610-615)¹⁷

DOMENICO [...] 'E denare! E nun te l'avarrà date? Secondo te, Domenico Soriano, figlio a Raimondo Soriano (*borioso*) uno dei più importanti e seri dolciieri di Napoli, non avarrà penzato a te mettere na casa, e a nun te fà avé cchiù bisogno 'e nisciuno?
FILUMENA [...] Ma statte zitto! Ma è possibile ca vuiate uommene nun capite maie niente?... Qua' denare, Dummi'? Astipatille cu bona salute 'e denare. È n'ata cosa che voglio 'a te... e m' 'a daie! Tengo tre figlie, Dummi! (I- p. 540)¹⁸

Infine, *Filumena* culmina, in piena coerenza con lo spirito tragico, con il momento catartico che si esprime attraverso il suo pianto liberatorio; al contrario, Medea piange continuamente durante la tragedia, e ciò nonostante commetta il suo gesto estremo che sarà anche la sua condanna all'infelicità. Qui sembra che le due opere divergano su di un elemento piuttosto sostanziale ma, come ha affermato Vincenzo Di Benedetto, *Medea* si presenta come una tragedia atipica, in quanto manca «un rasserenamento, un superamento delle passioni e delle tensioni che dominavano in

¹⁶ M. GRANDE, *Dodici donne*, p. 119-135.

¹⁷ Il testo della tragedia contenuto nel presente saggio è stato estratto da EURIPIDE, *Medea*, *op. cit.*

¹⁸ Il testo della commedia contenuto nel presente saggio è stato estratto da *Filumena Marturano*, in *Eduardo De Filippo. Teatro, Volume secondo, Cantata dei giorni dispari, Tomo primo*, edizione critica e commento a cura di N. DE BLASI e P. QUARENGHI, *I Meridiani*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 529-598.

precedenza nell'opera »¹⁹, e «la tragedia finisce pertanto senza uno sbocco liberatorio»²⁰, come avviene invece per Filumena che, dopo tanto patire, riesce finalmente a liberarsi del suo peso e a piangere: «Dummi', sto chiagnenno... Quant'è bello a chiagnere...», dirà come ultima battuta²¹.

Per comprendere appieno il carattere di mito, che mi ripropongo di assegnare a Filumena, è necessaria una premessa, al fine di richiamare le caratteristiche che costituiscono il mito, in quanto esse andranno tenute presenti nella valutazione di questa figura drammatica. Il termine deriva dal greco *mythos* che significa racconto. Infatti la caratteristica del mito, secondo Richard Buxton è l'essere «una storia tratta dalla tradizione, trasmessa da generazione a generazione, con un forte significato sociale»²². Jenny March sostiene, inoltre, che i poeti creatori dei miti erano «grandi innovatori i quali rivestivano al meglio la loro visione artistica mediante creazioni poetiche feconde di immortalità»²³, mentre Emma Griffiths rileva che la differenza tra mito e folclore risiede nel fatto che il mito contiene un «elemento necessario di una forza o uno scopo che può mancare nel folclore»²⁴. Quel che sembra essere comunemente accettato è la rilevanza universale del mito che si distinguerebbe dal folclore in quanto riesce a generare degli «archetipi» di riferimento che «vengono adoperati per collocarci nel mondo, e per attribuirci un certo ruolo»²⁵. Inoltre, il mito per i Greci aveva una valenza maggiore di semplice racconto, in quanto si rifaceva a fatti realmente accaduti esponendoli in forma narrativa, ed è interessante notare che Eduardo dichiarò che fu ispirato a scrivere *Filumena Marturano* da un fatto di cronaca²⁶. Anche in questo caso, quindi, siamo in presenza di una «finzione» che descrive la realtà, e la propone allo spettatore in forma

¹⁹ V. DI BENEDETTO, «Introduzione», p. 40.

²⁰ *ibid.*, p. 43.

²¹ *Filumena Marturano*, *op. cit.*, p. 598.

²² Citato da J. MARCH in «Introduction», in *The Penguin Book of Classical Myths*, p. 4.

²³ *Ibid.*, p. 5.

²⁴ E. GRIFFITHS, *op. cit.*, p. 34.

²⁵ *Ibid.*, p. 4.

²⁶ N. DE BLASI, P. QUARENGHI, in «Nota storico-teatrale» *op. cit.* p. 487.

narrativa, generando un archetipo: quello della madre e moglie devota, lì dove Medea incarna l'archetipo dell'infanticida.

Passando ora alle tematiche affrontate, è importante ricordare che Euripide si rivolge al pubblico ateniese del quinto secolo a. C. che, in qualche modo, intende provocare attraverso Medea che, con la sua forza dirompente, denuncia la discriminazione subita dalle donne a causa di un impianto legislativo e culturale radicato, e «in uno sforzo estremo di autoriflessione ella arriva a vedere il suo caso come la manifestazione di un disagio che investe più generalmente la società del suo tempo»²⁷. In particolare Euripide offre una testimonianza sul trattamento discriminatorio subito dalle donne e dagli stranieri non cittadini ateniesi²⁸. Dal canto suo, Eduardo fa esattamente la stessa cosa creando un testo che denuncia l'ingiustizia perpetrata da una legge, o meglio dalla mancanza di una legge, sulla legittimità dei figli nati al di fuori del matrimonio, ed esalta la figura di una donna che appartiene da una categoria, quella delle prostitute, disprezzata dalla società. È un dato di rilievo il fatto che la commedia abbia contribuito all'impulso legislativo, in quanto il 23 Aprile 1947 l'Assemblea Costituente approvò quello che sarebbe divenuto l'Articolo 30 della Costituzione italiana promulgata nel 1948, che così recita: «È dovere e diritto dei genitori mantenere, istruire ed educare i figli, anche se nati fuori del matrimonio». Fino ad allora i figli nati al di fuori del matrimonio erano considerati cittadini di seconda classe che non avevano diritti. Con la nuova legge, sebbene i figli nati al di fuori del matrimonio godessero di minori diritti nei confronti dei cosiddetti «figli legittimi», veniva loro riconosciuto uno certo status sociale che la legge n.151 del 19-5-1975 sulla riforma del diritto di famiglia equipara a quello di legittimità. L'articolo 250 del Codice civile, modificato dalla legge del 1975, stabilisce che: «Il figlio naturale può essere riconosciuto, nei modi previsti dall'art. 254, dal padre e dalla madre, anche se già uniti in matrimonio con altra persona all'epoca del concepimento. Il riconoscimento può avvenire tanto congiuntamente quanto separatamente»²⁹.

²⁷ V. DI BENEDETTO, «Introduzione», p. 15.

²⁸ R. BLONDELL, «Medea», in *Women on the Edge*, p. 149.

²⁹ La commedia ha anche il merito di aver sollevato la questione spinosa del diritto della donna all'interruzione della gravidanza. Solo trent'anni dopo, il Parlamento emanò la legge sull'Interruzione volontaria della gravidanza del 22-5-1978, n. 194,

Proseguendo nel nostro cammino parallelo tra le due opere, cominciamo ad individuare le caratteristiche che accomunano queste due figure. Innanzi tutto, esse sono spinte dal desiderio di vendetta nei confronti dell'uomo che prima le ha sedotte e poi le ha tradite. Ciò sembrerebbe, a primo acchito, il classico *feuilleton*, con tanto di sacrificio della protagonista sedotta e abbandonata, ma a ben guardare, nell'una come nell'altra, la vendetta non è motivata da ragioni di gelosia verso una contendente. Medea ordisce la peggiore delle vendette, a costo di arrecare danno prima di tutto a se stessa, per punire la mancanza di fedeltà di Giasone che aveva un obbligo giuridico da rispettare, come osserva acutamente Di Benedetto:

Ciò che conta è che nella *Medea* l'*adikia* di Giasone viene costantemente riferita a un ambito giuridico, al mancato rispetto di un patto, e non al principio del dover riamare chi ama; e proprio in questo tenere l'*adikein* di Giasone in un ambito giuridico risiede [...] la novità della *Medea*, con la conseguente attribuzione alle donne di un nuovo senso dei loro diritti.³⁰

Ecco come Medea lamenta la sua posizione di oltraggiata:

[...] solo questo, dunque, vorrei ottenere da te, se riuscirò a trovare una via, una possibilità per far pagare allo sposo il fio di questi mali: che tu taccia. Una donna, per il resto, è piena di paura e imbelletta di fronte alla forza e alla vista di un'arma; ma quando le accade di subire ingiustizia riguardo al suo letto, non vi è altro animo più sanguinario. (vv. 259-266)

il cui articolo 4 stabilisce che: «Per l'interruzione volontaria della gravidanza entro i primi novanta giorni, la donna che accusi circostanze per le quali la prosecuzione della gravidanza, il parto o la maternità comporterebbe un serio pericolo per la sua salute fisica o psichica, in relazione o al suo stato di salute, o alle sue condizioni economiche, o sociali o familiari, o alle circostanze in cui è avvenuto il concepimento, o a previsioni di anomalie o malformazioni del concepito, si rivolge ad un consultorio pubblico istituito ai sensi dell'articolo 2, lettera a), della legge 29 luglio 1975 numero 405, o a una struttura sociosanitaria a ciò abilitata dalla regione, o a un medico di sua fiducia». Nonostante la data della commedia si distanziasse notevolmente dall'emanazione di tale legge, essa anticipò il dibattito culturale che portò ad un'innovazione così cruciale per la società italiana.

³⁰ V. DI BENEDETTO, «Introduzione», p. 51. Cfr. anche R. BLONDELL, M. GAMEL, N. SORKIN RABINOWTZ e B. ZWEIG, «Preface», in *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, p. ix-xv, p. xiii.

Lo stesso discorso si ripropone per *Filumena Marturano*, che si potrebbe definire il dramma dei diritti negati: diritto alla maternità, al nome, alla famiglia, alla dignità. La sua vendetta, sopita e coltivata per venticinque anni, mira proprio al riconoscimento di tali diritti e a punire l'uomo che, con la sua «disattenzione» l'ha fatta soffrire e vorrebbe negarle quanto le spetta.

Ci sembra di sentirla, Filumena, mentre svela il suo piano:

FILUMENA (*ironica*) Quanto me faie ridere! E quanto me faie pena! Ma che me ne mporta 'e te, d' 'a figlióla che t'ha fatto perdere 'a capa, 'e tutto chello ca me dice? Ma tu te cride ovèro ca io ll'aggio fatto pe te? Ma io nun te curo, nun t'aggio maie curato. Na femmena comm'a me, ll'hê ditto tu e m' 'o stai dicenno 'a vintinc'anne, se fa 'e cunte. Me sierve... Tu me sierve! Tu te credive ca doppo vintinc'anne ch'aggio fatto 'a vaiassa vicino a te, me ne ievò accussì, cu na mano nnanze e n'ata areto? (I, 540-541)

Ma Filumena mostra anche tutto il suo coraggio, la sua parte maschile, nell'accettare la sconfitta quando si rende conto che il suo piano è fallito e che la legge le dà torto. E in effetti è soltanto un'apparente coincidenza il *nomen omen* che caratterizza le due figure: Medea, «colei che considera, valuta, ordisce»³¹, e Filumena (il cognome Marturano fu provvisoriamente Martirano³², con un possibile collegamento alla radice martirio), nome di origine greca risultante dalla combinazione di *philos*, amico e *menos*, forza, quindi amante della forza, e per traslato donna forte.

FILUMENA [...] E io manco! (A Domenico) Io nemmeno te voglio! (A Nocella) Avvoca', procedete. Nun 'o voglio nemmeno io. Nun è ovèro ca stevo mpunt' 'e morte. Vulevo fà na truffa! Me vulevo arrubbà nu cugnome! Ma cunuscevo sulo 'a legge mia: chella legge ca fa ridere, no chella ca fa chiagnere! (Grida verso il terrazzo) A vuie, venite 'a ccà! (II, 575)

In secondo luogo, vediamo che entrambe le eroine sono delle straniere, e quindi delle emarginate, l'una per motivi geografici, in

³¹ E. GRIFFITHS, *Medea*, p. 3.

³² N. DE BLASI, «Nota filologico-linguistica», in Eduardo DE FILIPPO, *Teatro*, *op. cit.*, p. 613.

quanto proviene da una regione considerata ‘barbarica’ perché non greca, e «collocata ai limiti della civiltà greca»³³; l’altra per motivi sociali, in quanto proviene da una classe sociale, il sottoproletariato, considerata ugualmente barbarica dalla società borghese benpensante. E questo sembra essere uno degli elementi più rilevanti e direi la chiave d’interpretazione di queste figure affascinanti. Il loro essere liminali, la loro estraneità le rende pericolose. Esse agiscono fuori dai parametri femminili, esercitano un potere maschile, e reclamano gli stessi diritti di tutte le altre persone, indipendentemente dalla loro estrazione o provenienza. La loro estraneità genera sospetto e repulsione allo stesso tempo, in quanto mina la sicurezza su cui riposa la società che dovrebbe accoglierle, e che le considera una minaccia ai privilegi custoditi dal mondo maschile. Paolo Puppa osserva

«come sono stati i Greci a inventare, rispetto al loro medio *Xeinós*, “un termine che con precisione abbracciava esclusivamente *tutti* coloro che non ne condividevano la loro etnicità” [...]. Ma accezione negativa vi compare solo dopo le invasioni persiane, vedi la Medea euripidea, nella sua minacciosa diversità »³⁴.

Non stupisce, pertanto, che entrambe ricevano dai rispettivi partner appellativi dettati da repulsione mista a terrore.

GIASONE [...] Poi, sposata con quest’uomo e avendomi generato dei figli, tu a causa del letto e del talamo li hai sterminati. Non c’è donna greca che avrebbe mai tanto osato, e a preferenza di esse pensai bene di sposare te, connubio per me odioso e funesto, te

³³ R. BLONDELL in *Women on the Edge*, p. 153. Sull’alterità di Medea come straniera cfr. anche Fritz GRAF, «Medea, the Enchantress from Afar. Remarks on a Well-known Myth», in *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, ed. by J. J. CLAUSS and S. ILES JOHNSTON, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 21-43, p. 38. Cfr. anche E. GRIFFITHS, *op. cit.*, p. 60.

³⁴ P. PUPPA, «La grazia/disgrazia di essere straniero a teatro», in AA.VV., «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di N. DI NUNZIO e F. RAGNI, Tomo II, Università degli studi di Perugia, Culture Territori Linguaggi – 3, Cara 2014, p. 107-122, p. 109. Dello stesso autore si veda l’interessante monologo in «neo-lingua», «Medea», in «Innumerevoli contrasti d’innesti»: *La poesia del Novecento (e altro)*, AA.VV., a cura di B. VAN DEN BOSSCHE et alii, *Miscellanea in onore di Franco Musarra*, vol. 2, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Franco Cesati, 2007, p. 819-830.

leonessa, non donna, che hai un'indole più selvaggia della tirrenia Scilla. (vv. 1336-1344)³⁵

DOMENICO E maie ca t'avesse visto sottomessa, che sacco? Comprensiva, in fondo, della situazione reale che esisteva tra me e te. Sempe cu na faccia storta, strafuttente... ca tu dice: «Ma avesse tuorto io?... Ll'avesse fatto quacche cosa?». Avesse visto maie na lagrima dint'a chill'ucchie! Maie! Quant'anne simmo state nzieme, nun ll'aggio vista maie 'e chiagnere! (I, p. 538)

[...]

DOMENICO [...] Un'anima in pena, senza pace, amie. Una donna che non piange, non mangia, non dorme. T'avesse visto maie 'e durmì. N'anema dannata, chesto si'. (I, p. 539)

e ancora

DOMENICO (*suggestionato dalle parole di Filumena, come uscendo di senno*) Che ato staie penzanno?... Strega che si'! Ma io nun te temo! Nun me faie paura! (I, p. 552)

È evidente che, in entrambi gli uomini, la loro reazione violenta è generata dal senso di impotenza e dal timore di essere sopraffatti dalle rispettive donne di cui si rendono conto di non comprendere l'animo, ed è per questo che inveiscono contro di loro sperando di esorcizzare la propria paura. *Filumena* è stata vista da Maurizio Grande come la «commedia della castrazione», nel senso che dal potere materiale esercitato da Domenico

resta escluso il segno maggiore: la paternità. È da questo segno che Domenico è inadempiente e vulnerabile. La vittoria di Filumena consisterà nel ricondurre l'uomo alla realtà, insidiandone l'illusoria onnipotenza e facendogli accettare la resa prima della disfatta. Il trofeo di Filumena sarà la castrazione del maître giunto "a fine corsa", con il ribaltamento delle iniziali posizioni di potere. Il trionfo di Filumena Marturano sarà costituito dalla riunione della famiglia, sposo compreso, sotto l'egida del principio materno.³⁶

³⁵ Qui si fa riferimento a Scilla, il mostro marino che dominava le acque dello Stretto di Messina.

³⁶ M. GRANDE, *Dodici donne*, op. cit., p. 120. Per una critica a tale interpretazione si veda B. DE MIRO D'AJETTA, *La figura della donna nel teatro di Eduardo De Filippo*, Napoli, Liguori Editore, 2002.

Possiamo riscontrare una castrazione anche in Giasone al quale, addirittura, viene sottratta la paternità. A lui viene impedita la perpetuazione della specie, elemento fondamentale della mascolinità, e Medea vola via sul carro trainato da draghi alla volta di Atene, portandosi dietro i corpi dei figli a cui Giasone non può nemmeno dare sepoltura. Avendo privato Giasone dei propri discendenti, sia uccidendo Glauce che i due figli, Medea lo ha reso inetto secondo i parametri sociali dell'epoca che consideravano la riproduzione uno degli elementi fondamentali della vita civile, giacché «la riproduzione, un'attività generalmente ritenuta "privata", veniva considerata un servizio prestato alla città»³⁷. Se è vero che ciò riguardava le donne in primo luogo, cui era deputato il compito di fornire cittadini alla *polis*, rappresentava anche un requisito di «mascolinità» richiesto al buon cittadino maschio³⁸. Ma c'è dell'altro, i due personaggi maschili sono chiaramente dei perdenti e capitoleranno entrambi, accettando l'uno la paternità di figli non suoi e l'altro il diniego di dare sepoltura ai propri figli.

Attraverso il loro comportamento, sebbene con modi ed effetti diversi, come le storie delle due eroine raccontano, sia Medea che Filumena mettono, quindi, profondamente in crisi, scardinandone gli stereotipi e smascherandone i pregiudizi, la famiglia patriarcale³⁹ che rappresentava l'unità primaria della società del tempo, tanto Ateniese quanto Italiana⁴⁰. La figura della moglie/compagna remissiva e pronta ad accettare il tradimento, anche ripetuto, del maschio di casa è, in questi casi, non solo rigettata, ma addirittura viene esaltato il suo contrario, la donna ribelle, conferendo alle due donne qualità ritenute maschili, quali il coraggio, la determinazione e, per certi versi, la crudeltà. Ma i due autori spingono oltre questa mascolinizzazione,

³⁷ R. BLONDELL, M. GAMEL, N. SORKIN RABINOWITZ, B. ZWEIG, «Introduction», in *Women on the Edge*, op. cit., p. 53.

³⁸ *Ibid.*, p. 50.

³⁹ Cfr. D. FISCHER, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*. London, Legenda, 2007, e Mario LANDOLFI, *La famiglia nel teatro di Eduardo*, Avellino, Edizioni Laceno, 2005.

⁴⁰ Cfr. R. BLONDELL, «Medea. Introduction», in *Women on the Edge*, op. cit., p. 154; cfr. anche M. McDonald «Medea As Politician And Diva. Riding The Dragon Into The Future», in *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, op. cit., p. 297-323, p. 303.

assegnando alle due protagoniste qualità divine: Medea, figlia di Elios, uscirà di scena come *deus ex machina*; Filumena sarà la portavoce nientemeno che della Madonna in persona, che le si manifesterà attraverso la faticosa frase «'e figlie so' figlie», entrata nel linguaggio comune italiano. Queste parole sono cariche di un grosso significato extra-testuale, in quanto riassumono un'intera filosofia di vita: bisogno d'amore, dignità, uguaglianza, rispetto, diritti umani, e non è casuale che siano pronunciate in dialetto. Una donna emarginata e ignorante, un'esclusa, ha prevalso su un uomo che credeva di averla in pugno, ma, come dirà Filumena a Domenico: «'E figlie nun se pàvano».

Come acutamente osservato da Umberto Eco, «[q]uando lo stato è troppo potente, la poesia tace. Quando lo stato è in piena crisi, come era in Italia nel dopoguerra, allora l'arte è libera di dire quello che deve dire»⁴¹. Interpretando questo stato di crisi di valori, derivante dagli eventi bellici della seconda guerra mondiale, Eduardo ha lanciato la sua sfida alla società, facendo di una plebea emarginata un'eroina che vince la sua battaglia per la rivendicazione del suo diritto alla maternità e all'uguaglianza. Una critica alla società, per certi versi simile a quella attuata da Eduardo, proviene da Euripide che propone un'altra straniera a cui dà la parola per criticare il maschilismo imperante nella società ateniese del tempo e «mette[re] in discussione l'esistente, apri[re] un contenzioso con esso, e lascia[re] intravedere nuove possibilità»⁴².

Tornando agli elementi di contatto tra le due figure, entrambe svolgono la funzione di «aiutante»⁴³, altra caratteristica delle eroine mitologiche. Medea adopera le sue arti magiche per favorire Giasone nella conquista del Vello d'oro e nella eliminazione di Pelia

⁴¹ U. ECO, J.-C. CARRIÈRE, *Non sperate di liberarvi dei libri*, a cura di J.-Ph. DE TONNAC, Milano, Edizioni Mondolibri, 2009, p. 95.

⁴² V. DI BENEDETTO, «Introduzione», *op. cit.*, p. 62. Ruby Blondell rileva che *Medea* fu scritta in un clima di forti tensioni politiche, prodromiche della guerra del Peloponneso che avrebbe portato morte e distruzione, esponendo la visione antimilitarista di Euripide. In «Medea. Introduction», in *Women on the Edge, op. cit.*, p. 149.

⁴³ Emma Griffiths descrive Medea come «helper-maiden», in *Medea, op. cit.*, p. 35. Si veda anche Sarah Iles Johnston, la quale riscontra questo attributo nelle favole e nei miti di quasi ogni cultura. «Introduction», in *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art, op. cit.*, p. 5.

l'usurpatore. Filumena si occupa per venticinque anni della casa di Domenico e soprattutto dei suoi affari, gestendo le numerose pasticcerie mentre egli gira il mondo seguendo le gare dei suoi cavalli e tradendola con altre donne. Entrambe le donne si dedicano anima e corpo ai propri uomini con abnegazione e dedizione, ricevendo in risposta un trattamento ingiusto che provocherà la loro ira. Inoltre, entrambe agiscono con piena consapevolezza. Medea mette in atto il suo piano con la determinazione a lasciare Giasone privo di eredi e così distruggerne la discendenza, sebbene sia consapevole dell'enorme dolore che il suo agire le procurerà. Ma ella considera l'infanticidio un gesto inevitabile per proteggere i figli dall'uccisione per mano Corinzia, o quantomeno dalla loro espulsione dalla città, per cui preferisce ucciderli essa stessa e sottrarli così ad una fine indegna. Analogamente, Filumena attua il suo piano spinta dalla necessità di proteggere il futuro dei propri figli. Ella «sente» che ciò è la cosa giusta da fare, e, sebbene si accorga che il suo piano non avrà nessun effetto se non l'abbandono della propria casa, prosegue imperterrita con estrema lucidità.

Scandagliando il personaggio di Medea Vincenzo Di Benedetto osserva che

La grande invenzione di Euripide è che egli interiorizza il contrasto, mettendo in evidenza la resistenza che nel suo interno l'animo di Medea oppone al progetto dell'infanticidio, un progetto pur necessario perché la punizione di Giasone – è questo quello che Medea vuole – fosse, dal suo punto di vista, completa.

Lo strumento formale di questo contrasto interiorizzato non poteva essere che il monologo o forme espressive paramonologiche⁴⁴.

Analogamente, il dilemma di Filumena, se tenere o meno il figlio, non solo rivela il suo conflitto interno, ma è anche una denuncia. In pieno stile tragico, quindi, le due eroine esprimono i loro sentimenti in forma monologante, e vedremo più avanti come i monologhi delle due opere siano, in effetti, quasi sovrapponibili.

Come Medea, Filumena si rivolge a tutte le donne relegate ai margini che sono spesso spinte nell'illegalità, e solleva, inoltre, la

⁴⁴ V. DI BENEDETTO, «Introduzione», p. 30.

questione del ‘possesso’ delle donne. Vedremo più avanti come anche Filumena sia stata tentata di commettere un infanticidio, almeno da un certo punto di vista, quando ha quasi deciso di abortire il suo primo figlio, ma alla fine ha propeso per la conservazione piuttosto che per la distruzione. Vediamo, in questo punto, che la decisione di Filumena di tenere il figlio, da un lato rappresenta un atto di coraggio e dall’altro incarna una necessità divina. Il fatto che la Madonna parli attraverso Filumena la rende in qualche modo divina, quanto Medea, figlia del dio Sole.

Dal canto suo, anche Medea esterna i propri sentimenti e dichiara i suoi intenti in maniera monologica o paramonologica. Nel monologo di apertura si rivolge alle donne di Corinto e denuncia la disuguaglianza tra uomo e donna nella società greca di quei tempi. Inoltre critica il fatto che le donne devono ‘comprarsi’ un marito, e devono sottomettersi ai loro mariti, come dirà duemila anni dopo Filumena. È interessante richiamare l’osservazione in merito alla funzione del Coro: *Medea* si rivolge al Coro che rappresenta le donne greche, così come Filumena, nel parlare a Domenico, in realtà parla agli spettatori, il suo Coro, allertandoli su problematiche spinose quali la prostituzione e la disuguaglianza sociale.

MEDEA [...] Fra tutti quanti sono animati ed hanno un intelletto noi donne siamo la specie più sventurata; per prima cosa dobbiamo, con grande dispendio di beni, comprarci uno sposo e prenderci un padrone del nostro corpo; questo è un male ancor più doloroso dell’altro. (vv. 230-233)

FILUMENA (*nauseata*) E chesto capisce tu: ‘e denare! E cu ‘e denare t’hê accattato tutto chello ca hê voluto! Pure a me t’accattaste cu ‘e denare! (I, p. 538)

Un’altra questione sollevata da Medea riguarda l’apparente comodità della vita delle donne rispetto a quella degli uomini, che sottintende il problema relativo della dinamica dentro-fuori e dei ruoli sociali: la donna confinata all’interno delle mura domestiche e l’uomo libero di uscirne e di rientrarvi a suo piacimento. I due drammatughi fanno ammenda delle rispettive posizioni di vantaggio assicurate loro da società patriarcali e maschiliste, schierandosi contro l’*establishment* e denunciando l’ennesima ingiustizia di genere.

MEDEA [...] Un uomo, quando sente fastidio di stare in casa con i suoi familiari, esce fuori e solleva il cuore dalla noia. Per noi, invece, è destino volgere lo sguardo verso una sola persona. E dicono di noi che viviamo in casa una vita senza pericolo, mentre loro combattono in guerra; ma ragionano male. Giacché preferirei stare tre volte presso lo scudo piuttosto che partorire una volta sola! (vv. 243-251)

Ed ecco che Filumena accusa Domenico esattamente della stessa cosa:

FILUMENA [...] Qualunque femmena, doppo vinticinque'anne che ha passato vicino a te, se mette in agonia. T'aggio fatto 'a serva! (*A Rosalia e Alfredo*) 'A serva ll'aggio fatta pe vinticinque'anne, e vuie 'o ssapite. Quanno isso parteva pe se spassà: Londra, Parigi, 'e ccorse, io facevo 'a carabbiniera: d' 'a fabbrica a Furcella, a chella d' 'e Virgene e dint' 'e magazzine a Tuledo e a Furia, pecché si no 'e dipendente suoi ll'avarièno spugliato vivo! (*Imitando un tono ipocrita di Domenico*) «Si nun tenesse a te...» «Filume', si' na femmena!» L'aggio purtata 'a casa nnanze meglio 'e na mugliera! (I, p 538)

Ma è nel Grande Monologo che Medea esprime tutto il suo conflitto interno. La sua determinazione a vendicarsi del tradimento di Giasone fa sì che lo debba fare nella maniera più radicale possibile. Ma ciò non avviene senza tormento. Come osserva Di Benedetto «[i]l procedimento per cui chi pronunzia il monologo dimostra incertezza e ad un certo punto riflette su se stesso era stato messo in atto già nei monolghi omerici»⁴⁵; lo strumento monologico permette al personaggio di riflettere sul proprio agire, di valutare le ultime possibilità prima di prendere la faticosa decisione. Ed è ciò che fa Medea, che è ancora incerta se cedere al sentimento e diventare lo zimbello dei suoi nemici, oppure far prevalere la ragione, ed attuare i suoi propositi che, per quanto dolorosi, laveranno l'onta da essa subita.

[...] Ahi!, ahi! Perché mi guardate con quegli occhi, o figli? Perché sorridete l'estremo sorriso? Ahi, che devo fare? Il cuore è venuto meno, o donne, quando ho visto lo sguardo lucente delle mie creature. Non potrei; addio propositi di prima. Condurrò fuori da

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

questa terra i miei bambini. Perché mai, per affliggere il padre coi mali di questi, devo procurare a me stessa sofferenze due volte più grandi? Non io certo! Addio propositi.
 Ma cosa mi succede? Voglio meritarmi il riso dei miei nemici, lasciandoli impuniti? Bisogna sostenere questa prova. Oh, che viltà la mia, anche solo l'accogliere nell'animo tali morbidi discorsi. Andate in casa, bambini. Colui al quale non è lecito assistere al mio sacrificio, è affar suo; io non svuoterò la forza della mia mano. (vv. 1040-1054)

Sebbene sia consapevole del terribile atto che sta per commettere, Medea lo considera inevitabile. Per proteggere i figli da umiliazione e morte certa, preferisce ucciderli lei stessa.

Amiche, la mia azione è decisa: al più presto uccidere i miei bambini e partire da questa terra, e non consegnare, indugiando, i miei figli ad un'altra mano più ostile perché li ammazzi. È assoluta necessità che essi muoiano; e poiché è necessario, li uccideremo noi che li abbiamo generati. Ma suvvia, àrmati, mio cuore; perché indugiamo a compiere questo male terribile e pure ineluttabile? [...] Anche se li ucciderai, nondimeno essi ti sono cari; e una donna sventurata sono io (*entra in casa*). (vv. 1237-1250)

Qui, si pone la maggiore differenza tra Medea e Filumena la quale rinfaccia a Domenico la sua piccineria quando si lamenta di aver pagato, a sua insaputa, per il mantenimento dei figli di Filumena: mentre la prima distrugge, la seconda conserva, come verrà raccontato, subito dopo in maniera struggente :

FILUMENA (*con uno scatto improvviso*) E ll'avev' a accidere?... Chesto avev'a fà, neh, Dummi'? Ll'avev' a accidere comme fanno tant'ati ffemmene? Allora sì, è ove', allora Filumena sarria stata bona? (*incalzando*) Rispunne! E chesto me cunzigliavano tutt' 'e ccumpagne meie 'e llà ncoppo... (*Allude al lupanare*) «A chi aspetti? Ti toglì il pensiero!» (I, 544)

Il monologo che, nel teatro italiano, è considerato tra i migliori esempi di drammaturgia è quello pronunciato da Filumena nel primo atto e conosciuto col nome «Monologo d' 'a Madonna d' 'e rose» che lo stesso papa Pio XII chiese a Titina De Filippo di recitare nel corso di un'udienza privata. La potenza di questo monologo deriva non soltanto dalla maestria drammaturgica che riesce a mantenere

l'attenzione dell'ascoltatore attraverso un alternarsi di momenti quasi sussurrati ad altri di sfacciata arroganza ed altri di rabbia furiosa. Esso è un concentrato di potenza narrativa, analisi psicologica e ingegno creativo, in cui l'animo dilaniato di Filumena si dibatte tra raziocinio e sentimento, tra ragione e passione, tra egoismo e amore, e anche qui è presente l'espedito drammaturgico del *deus ex machina*: sarà la Madonna stessa a farsi «sentire» da Filumena e a farla uscire dall'*impasse*. La faticosa frase «'E figlie so' figlie» arriva alle orecchie di Filumena in prossimità del tabernacolo della Madonna d' 'e rrose nel vicolo in cui ella era nata e dove era tornata per trovare conforto. Ascoltiamola ancora:

FILUMENA (*rievocando il suo incontro mistico*) Erano 'e ttre dopo mezanotte. P' 'a strada cammenavo io sola. D' 'a casa mia già me n'ero iuta 'a sei mise. (*Alludendo alla sua prima sensazione di maternità*) Era 'a primma vota! E che faccio? A chi 'o ddico? Sentevo ncapo a me 'e vvoce d' 'e ccumpagne meie: «A chi aspetti! Ti togli il pensiero! Io cunosco a uno molto bravo...». Senza vulé, cammenanno cammenanno, me truvaie dint' 'o vico mio, nnanz'all'altarino d' 'a Madonna d' 'e rrose. L'affruntate accussì (*punta i pugni sui fianchi e solleva lo sguardo verso una immaginaria effigie, come per parlare alla Vergine da donna a donna*): «Ch'aggi'a fà? Tu saie tutto... Saie pure peché me trovo int' 'o peccato. Ch'aggi'a fà?». Ma essa zitto, non rispunneva. (*Eccitata*) «E accussì faie, è ove'? Cchiù nun parle e cchiù 'a gente te crede? ... Sto parlando cu te! (*Con arroganza vibrante*) Rispunne!» (*Rifacendo macchinalmente il tono di voce di qualcuno a lei sconosciuto che, in quel momento, parlò da ignota provenienza*) «e figlie so' figlie!» Me gelaie. Rummanette accussì, ferma. (*S'irrigidisce fissando l'effigie immaginaria*) Forse si m'avutavo avarria visto o capito 'a do' veneva 'a voce: 'a dint'a na case c' 'o balcone apierto, d' 'o vico appriesso, 'a copp'a na fenesta... Ma penzaie: «E perché proprio a chistu mumento? Che ne sape 'a gente d' 'e fatte mieie? È stata Essa allora... È stata 'a Madonna! S'è vista affruntata a tu per tu, e ha voluto parlà...Ma allora, 'a Madonna per parlà se serve 'e nuie... E quanno m'hanno ditto: "Ti togli il pensiero!", è stata pur'essa ca m'hâ ditto, pe me mettere â prova!...» E nun saccio si fuie io o 'a Madonna d' 'e rrose ca facette c' 'a capa accussì! E giuraie. Ca perciò so' rimasta

tant'anne vicino a te... Pe llo aggio suppartato tutto chello ca m'hê fatto e comme m'hê trattato! (I, 544-545)⁴⁶

Per quanto le schematizzazioni possano risultare riduttive, nel nostro caso forse possono aiutare a sintetizzare le osservazioni fatte finora.

ELEMENTI IN COMUNE

FILUMENA

Il suo onore viene ferito da Domenico che intende sposare Diana.

Aiuta Domenico gestendone gli affari durante le sue lunghe assenze.

Si vendica fingendo la propria morte per essere sposata *in extremis*.

Suoi appellativi sono «diavola, serpe».

È una madre amorevole.

È una esclusa proveniente da una classe sociale inferiore.

MEDEA

Il suo onore viene ferito da Giasone che sposa segretamente Glauce.

Aiuta Giasone con espedienti magici nella conquista del Vello d'oro.

Si vendica uccidendo i figli e privando Giasone di una discendenza.

Suoi appellativi sono «strega, leonessa».

È una madre amorevole.

È una esclusa proveniente da un paese non greco.

ELEMENTI DI CONTRASTO

FILUMENA

Punisce Domenico obbligandolo ad assumersi il carico della paternità.

Agisce in maniera conservativa e tiene i figli a cui intende dare una famiglia.

Non piange durante la commedia, ma soltanto alla fine, con lacrime di conforto e purificazione.

Rimane a casa con la sua «famiglia allargata»

MEDEA

Punisce Giasone privandolo della paternità.

Agisce in maniera distruttiva e uccide i figli per evitare che lo facciano gli altri.

Piange durante la tragedia per il dolore causato dai suoi propositi, ma manca il momento catartico finale.

Fugge con i figli su un carro volante.

Filumena e Medea, quindi, per quanto differiscano sostanzialmente nell'epilogo, sembrano avere molti tratti in comune ed entrambe possono essere considerate degli archetipi. Mentre Medea, più a torto che a ragione, è considerata l'eroina negativa,

⁴⁶ Eduardo aveva chiara la somiglianza tra i due personaggi, come emerge da una lettera a Frank Finlay, che ricoprì il ruolo di Domenico Soriano nella ripresa della edizione inglese diretta da Zeffirelli nel 1978, dove descrive Filumena come «a modern Medea», cfr. N. DE BLASI, P. QUARENGHI, «Nota storico-teatrale», *op. cit.* p. 489.

l'archetipo della madre crudele che si macchia del più atroce dei delitti, l'assassinio dei suoi figli, Filumena Marturano, la madre, l'amante, la stratega, difende con le unghie e con i denti la sua maternità e il diritto ad avere una famiglia, ma chiede anche uguaglianza. Filumena la reietta assurge a emblema di giustizia sociale, e si fa portavoce dell'intera società. Nel reclamare i propri figli ed il riconoscimento sociale della sua posizione e del suo ruolo all'interno della famiglia essa ribalta l'immagine di Medea, che cede all'ineluttabilità della condizione di esclusa e alla sua furia distruttiva, scomparendo dalla scena. Richiamando la definizione del mito proposta da Richard Buxton, quale « storia tratta dalla tradizione, trasmessa da generazione a generazione, con un forte significato sociale» possiamo riconoscere tali elementi nella figura di Filumena la quale, come immagine riflessa di Medea, realizza il trionfo della potenza femminile e, celebrando valori universali, viene ad incarnare un mito della contemporaneità⁴⁷.

La traduzione delle citazioni in inglese è di chi scrive.

BIBLIOGRAFIA

- Barsotti, Anna, «*Filumena Marturano* dalla tragedia alla beffa», in *Eduardo drammaturgo. Fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Roma, Bulzoni Editore, 1995, p. 203-220.
- Blondell, Ruby, «Medea. Introduction», in *Women on the Edge. Four Plays by Euripides*. Translated and edited by Ruby Blondell, Mary-Kay Gamel, Nancy Sorkin Rabinowitz, Bella Zweig, New York, London, Routledge, 1999, p.149-169.
- Cavallaro, Daniela, «Giving Birth to a New Woman: Italian Women Playwrights' Revisions of Medea», in *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, ed. by Heike Bartel and Anne Simon, London, Legenda, 2010, p. 195-208.
- De Blasi, Nicola, Paola Quarenghi, «Nota storico-teatrale», in *Eduardo De Filippo. Teatro, Volume secondo, Cantata dei giorni dispari, Tomo primo*, edizione critica e

⁴⁷ Anna Barsotti parla di un «archetipo di Medea rovesciato». L'autrice sottolinea anche la presenza di elementi maschili e femminili nel personaggio di Filumena. A. BARSOTTI, «*Filumena Marturano* dalla tragedia alla beffa», in *Eduardo drammaturgo. Fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Roma, Bulzoni Editore, 1995, p. 203-220, p. 212.

- commento a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, *I Meridiani*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 487-527.
- De Filippo, Eduardo, «Nota», in *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1973, p. VII-IX.
- , *Filumena Marturano*, in *Eduardo De Filippo Teatro, Volume secondo, Cantata dei giorni dispari, Tomo primo*, edizione critica e commento a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, *I Meridiani*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p.529-598.
- Euripide, *Medea*. Introduzione e premessa di Vincenzo Di Benedetto. Traduzione e appendice metrica di E. Cerbo, Milano BUR Rizzoli, 1997.
- Grande, Maurizio, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.
- Griffiths, Emma, *Medea*, London and New York, Routledge, 2006.
- Oxford Readings in Greek Tragedy*, ed. by Erich Segal, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- Iles Johnston, Sarah, «Introduction», in *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, ed. by James J. Clauss and Sarah Iles Johnston, Princeton, Princeton University, 1997, p. 3-17.
- March, Jenny, *The Penguin Book of Classical Myths*, London, Penguin Books, 2008.
- McDonald, Marianne, «*Medea è mobile: The Many Faces of Medea in Opera*», in *Medea in Performance, 1500-2000*, ed. by Edith Hall, Fiona Macintosh and Oliver Taplin, University of Oxford, Legenda, European Humanities Research Centre, 2000, p.100-118.
- Puppa, Paolo, «Medea», in «*Innumerevoli contrasti d'innesti: La poesia del Novecento (e altro)*», AA.VV., a cura di B. Van den Bossche et alias, Miscellanea in onore di Franco Musarra, vol. 2, Leuven University Press-Franco Cesati, Leuven-Firenze 2007, p. 819-830.