

VARIAZIONI DEL MITO IN *MEDEA* DI LJUDMILA ULICKAJA

GLORIA POLITI
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – Lyudmila Ulitskaya in *Medea and Her Children* elaborates the myth of the killer mum-woman by proposing a new kind of feminine character: innocent, without guilt, victim of an imposed order, where masculine characters reveal their inadequacy and brutality. The choice by the author in identifying such myth is to be searched at the internal dynamics of a woman and the role played by Medea, where the residual of the classic legacy is represented by the aura of the magic surrounding her own protagonist. The novel is one of the most complete expression of the new realism, which has been taking place in Russia in the last few years. The reality represents both the expressionistic point of view and the prism of archaic family, which is the only solid bastion able to give the sense of collective belonging, to define the identity and to generate adequate thoughts and social practises necessary to justify the existence of this world. In the novel, the crucial role of the family colludes with the suburban depersonalization of the big city. We can also observe the additional antinomian North-South, where North, in its acute negative value, reveals through the face of the capital the ancient Russian selfishness and its materialist present. On the contrary, both Medea and the author, claim with a clear voice the necessity to escape from the social, cultural and political homologation.

Keywords: Lyudmila Ulitskaya; myth; new realism; family; identity.

1. Introduzione

Medeja i eë deti, uno dei romanzi più conosciuti di Ljudmila Ulickaja, pubblicato in Russia nel 1997, viene dato alle stampe in Italia nel 2000 dall'editore Einaudi, semplicemente come *Medea*, titolo che se da un lato richiama più da vicino la tragedia euripidea, dall'altro risponde al progetto creativo della scrittrice privando la protagonista, sin dall'incipit, della genitorialità e perciò del primigenio peccato. Medea, infatti, non ha figli ed è, al tempo stesso, la matriarca per eccellenza, un punto di riferimento eterno. L'intreccio del romanzo è complesso e articolato in più piani narrativi sovrapposti sia in senso diacronico sia sincronico, che, seppur evidenziando la ciclicità di eventi e personaggi, sembrano essere destinati alla rappresentazione del cammino compiuto dalla donna in Russia, a partire dalla generazione nata a metà degli anni Quaranta e Cinquanta – dato quest'ultimo

inequivocabilmente biografico – fino al tempo attuale.

La Crimea e la Storia sono il palcoscenico su cui si svolgono i fatti, lo spazio dove si intrecciano relazioni, talvolta dai risvolti e dagli epiloghi tragici, tra uomini e donne di nuove discendenze sotto lo sguardo acuto e consapevole di una Medea, “rocciosa esponente della precedente generazione che vive di una curiosa e progressiva spoliatura di ogni caratteristica psicologica per diventare unicamente il centro, il punto di raccordo di tutte le vicende narrate” (Martini 2002, p. 150).

Ljudmila Ulickaja, al pari di molti autori della cultura moderna e contemporanea, com'è avvenuto in tutte le forme di espressione artistica e di comunicazione (Bettini, Pucci 2017, pp. 239-259), cede alla fascinazione che il mito di Medea ha da sempre esercitato sull'immaginario collettivo, come era accaduto per il mondo latino, che per primo lo aveva recepito dalla cultura greca, ma lo plasma infondendole nuova linfa. Il recupero attuato dall'autrice è da ricercarsi innanzitutto nelle dinamiche interne alla figura della donna, nella trasformazione del ruolo femminile, nella sua evoluzione quasi “biologica” (Ulickaja 2003), perciò del retaggio classico rimane solamente il residuo di quell'alone di magia che eternamente avvolge la protagonista. Medea, nelle mani di Ulickaja, cessa di essere l'archetipo della donna vendicativa per diventare l'espressione più compiuta del principio della libertà narrativa, della capacità di giudizio scevra da qualsiasi condizionamento, dell'espressione della verità spinta sino all'eccesso nel voler raccontare lo snaturamento sociale, psicologico e antropologico contemporaneo. L'autrice sceglie quindi il mito per realizzare uno studio sulla società, sul senso di appartenenza collettiva e, al contempo, sulla specificità di ogni singolo individuo (cfr. Berger, Berger, Kellner 1973; Foote 1951; Goffman 2003).

La Medea ulickiana, in sintonia con il modello classico, si presenta nelle vesti di straniera, ma in un'accezione profondamente cosmopolita, ed è al contempo, una viaggiatrice “immota”, avendo con lo spazio che la circonda, con la natura della Crimea, madre-benefattrice, un rapporto esclusivo ed armonioso. Per tutto il resto si discosta sin da subito dall'archetipo mitico e rispetto ad esso la si può definire solo per negazione: non è autrice di quel gesto che la caratterizzerebbe in modo assoluto – non è madre, non è un'infanticida. Non è nemmeno una fratricida, né una traditrice, non è una donna crudele, non è soggiogata da smisurati sentimenti e quindi il suo comportamento non oscilla mai tra i vertici del raziocinio e le cadute dell'emotività meschina ed egocentrica. Al pari della Medea classica resta una donna dotata di poteri intellettivi superiori che rifiuta gli schemi artificiosamente creati dalla cultura e dalla società patriarcale (cfr. Imposti 2004) e accoglie in sé l'identità della donna di casa con un'aura di sacralità.

Questo testo, delineate le tappe salienti delle varianti del mito dal canone classico sino all'epoca moderna e contemporanea, si propone di

individuare il genere letterario cui ascrivere *Medea* di Ljudmila Ulickaja, le sperimentazioni mitopoietiche operate dall'autrice sulla protagonista, la cui azione non è mai solitaria, indipendente, sfrenata o irrazionale come avviene nella tragedia seneciana, ma è circondata da una pleiade di deuteragonisti, che agiscono insieme su diversi livelli di significazione.

2. Il mito di Medea, migrante nel tempo e nello spazio

L'opera di Ulickaja è una delle ultime tappe di rielaborazione del mito della donna-madre maga e assassina, che si snoda lungo un cammino lunghissimo e di difficile esaurimento. Si può dire che la storia di Medea sia stata raccontata da tutti e che ogni narratore ne abbia messo in evidenza ora l'uno ora l'altro aspetto, realizzando delle vere e proprie manipolazioni sul mito. I primissimi riferimenti a Medea sono già rintracciabili nell'Iliade e nell'Odissea (Bona 1997; Giannini 2000; Tedeschi 2005), ma sarà Euripide, nel 431 a.C., a farne una delle massime espressioni del teatro di tutti i tempi seguita, nel 215 a.C., dagli *Argonautiká* di Apollonio Rodio, prologo alla tragedia euripidea. Parallelamente, nel mondo latino, le tracce di Medea sono presenti fin dall'età repubblicana: basti considerare, per esempio, Ennio e Pacuvio, che attuano una vera e propria rielaborazione della tragedia classica (Manuwald 2013). Occorre tuttavia giungere sino ad Ovidio per avere una Medea, come è presentata nelle lettere elegiache, che si disvela al lettore permettendogli di scrutare nelle pieghe più intime dell'animo di una donna che ha amato, che è stata abbandonata e che, almeno all'inizio, non medita ancora vendetta, presentandosi ora come un'eroina derelitta e infelice ora come la fattucchiera che governa la natura, pratica la magia nera e lancia maledizioni augurando disgrazie che puntualmente si verificheranno (Adriani 2006).

Seneca fornisce un ulteriore ritratto dell'eroina in questione (Martina 1990). Nonostante le varie teorie sul suo teatro (Torre 2009), *Medea* fa parte delle nove tragedie a lui attribuite, con una protagonista ben diversa da quella euripidea: essenzialmente monocorde, la Medea seneciana si presenta senza indugio carica di odio, è autrice di orribili delitti e ha la capacità di commetterne di ben più gravi, come il figlicidio, pur di infliggere a Giasone il più crudele dei castighi (Gazich 2000).

Se il mito di Medea permette una distinzione piuttosto chiara delle diverse letture date dagli autori antichi, la stessa metodologia non può essere applicata alle infinite versioni e agli innumerevoli adattamenti doviziosamente elargiti dagli autori della modernità.¹

¹ Per avere un quadro esauriente delle innumerevoli Medee occorrerebbe un trattato a parte e forse sarebbe impossibile riuscire a tracciare una rassegna completa delle infinite riletture e degli

Uno dei criteri su cui orientarsi è legato all'impianto della tragedia e alle variazioni dei personaggi principali rispetto ai due modelli più autorevoli di epoca classica. Si consideri a tal proposito la *Médée* di Corneille (Knight 1991, pp. 6-15), composta nel 1635, il cui personaggio centrale è una donna innamorata ma oltraggiata e vilipesa, una vittima, ruolo che non giustifica affatto i misfatti che andrà a compiere ma che almeno le fa guadagnare delle attenuanti.

Variazioni importanti sul mito di Medea si hanno a partire dalla fine del XVIII secolo con Friedrich Maximilian Klingler, autore di *Medea in Corinto* (1786) e *Medea nel Caucaso* (1790), due tragedie che concettualmente fanno da contralto alla rilettura che ne dà Goethe nella coeva *Ifigenia in Tauride*. Se in quest'ultima tragedia viene eliminato ogni riferimento legato alla magia e al soprannaturale, nella *Medea in Corinto*, la protagonista, che ha una natura semidivina, intende privarsi dei suoi poteri per essere una semplice donna, ricambiata nel sentimento dall'uomo che ama, e per poter generare dei figli. Il suo sogno, però, è destinato ad infrangersi poiché Giasone, tradendola, la ferirà profondamente, e per di più sarà tradita anche dai suoi stessi figli che arriveranno a preferirle e difendere Creusa, figura che le si oppone diametralmente, moglie per così dire "legittima" di Giasone. Questo scatenerà la furia omicida di Medea che, riappropriatasi delle sue capacità sovranaturali, si vendicherà ferocemente su tutti (Adriani 2006, pp. 190-201).

Dalla seconda metà dell'Ottocento si ha un fiorire di Medee, il cui mito comincia ad essere trasposto in un contesto moderno e perciò soggetto ad essere declinato nei modi più disparati. A tal proposito si considerino le varianti napoletane ad opera di Francesco Matriani, che dimostra un certo interesse per i diseredati e per le donne marginalizzate dalla società; oppure si veda la trattazione dei temi legati ai pregiudizi e alle discriminazioni razziali con le Medee mulatte, brasiliane, africane o comunque di sangue misto; e ancora l'entrata in scena delle Medee asiatiche dove il problema del razzismo viene trattato sullo sfondo del neocolonialismo (Belli 1967).

A partire dal secondo dopoguerra, in Europa, si assiste nuovamente alla trasformazione della donna e madre in un mostro, rappresentazione tangibile del male assoluto (Adriani 2006, pp. 208-210), attuando un recupero della

adattamenti che il mito ha avuto dall'età moderna fino ai nostri giorni. È curioso ricordare a tal proposito i versi di Brecht (1934, pp. 240-241):

“Ed ecco d'un tratto
correre la voce
che nelle nostre città
si vedranno delle nuove Medee.
Tra i tram, le auto e la ferrovia sopraelevata
l'antico grido risuonerà.”

figura di Medea come donna errabonda, indipendente e fattucchiera, che andava a sovrapporsi al modello della zingara, in un ruolo carico di ferinità. In Italia, nel frattempo, Cesare Pavese propone una curiosa rilettura in chiave freudiana e autobiografica del mito di Medea, che rivive attraverso le parole di Giasone negli *Argonauti*, uno dei *Dialoghi con Leucò* (1947). Questa Medea, che non piange mai e che sorride solo quando accetta di seguire l'uomo che ama, non è sufficientemente "divina" per Giasone, che l'abbandona senza rimorsi nonostante l'abbia usata per i suoi scopi, persino i più reconditi (Bruni 2008).

Sempre sulla scena italiana, si ha nel 1966 la *Lunga notte di Medea*, tragedia in due tempi, scritta da Corrado Alvaro su commissione di Tat'jana Pavlova (Cassata 1974, pp. 167-169), che pone l'accento sul pregiudizio verso tutto ciò che è diverso, estraneo, richiamando probabilmente i pogrom nazisti o le persecuzioni staliniane di cui Alvaro era stato diretto testimone in Russia. Nell'alogicità della ragion di stato, che con un semplice decreto può recidere persino la sacralità dei rapporti familiari, Medea riacquista la sua natura ferina, dimensione questa che l'atterrisce ma da cui, volente o nolente, non può affrancarsi. Un altro personaggio femminile oggetto di attenzione da parte dell'autore è Glauce, che si getta dalle mura di Corinto non perché abbia paura della sua rivale, che in realtà non intende farle alcun male, ma perché, avendo compreso l'essenza tragica della vita, non vuole crescere e preferisce abbandonarla, in un atto estremo di codardia. La stessa caratterizzazione viene riservata da Pier Paolo Pasolini nella sua rappresentazione cinematografica dal titolo *Medea* (1969), dove Glauce è una nevrotica, psicologicamente incapace di affrontare la durezza della vita, e Medea è, per contro, garante dell'eternità del ciclo vitale e di un mondo dove magia e religione sono legati in maniera indissolubile.

I temi legati al socialismo reale, all'utopia comunista e alla situazione della Germania dell'Est sono centrali nella trattazione del mito da parte di Heiner Müller, in un'opera politica scritta in momenti diversi e montata per la scena solo nel 1983 (Müller 1991).

Proveniente dallo stesso luogo è la versione del mito ad opera della scrittrice e saggista Christa Wolf. In *Medea. Voci* (1996) sono sei personaggi differenti i narratori delle ben note vicende, che presentano, a cominciare da questo artificio compositivo, grandi novità ermeneutiche rispetto alla versione classica. Per molti aspetti l'opera di Christa Wolf è forse quella da cui Ljudmila Ulickaja ha tratto maggiore ispirazione con la rappresentazione, innanzitutto, di una Medea innocente, non colpevole dell'uccisione dei propri figli. Custode e depositaria del principio vitale, questa Medea rifugge dalla violenza e dalla società patriarcale che, nell'opera della Wolf, ha altresì le connotazioni del mondo occidentale e capitalista, chiaro riferimento alle

vicende che hanno travagliato l'esistenza dell'autrice durante la riunificazione della Germania (Filippi 1981).

Sul versante irlandese si registrano sia *Medea* (1998) di Brendan Kenelly, sia il dramma *By the Bog of Cats* (1998) di Marina Carr. La prima è una riscrittura della tragedia euripidea totalmente immersa nell'atmosfera di un'Irlanda oppressa dal colonialismo inglese; mentre la seconda, pur estremamente fedele al canone, ha un'ambientazione in luoghi quasi simbolici e metafisici e registra la presenza di elementi e animali legati al folclore celtico (Walton 2002).

Tra le ultime riscritture del mito, vi è *New Medea* (1974), un poema in prosa ambientato a New York, di Monique Bosco, scrittrice austriaca di origine ebraica, trapiantata in Canada. Per non parlare poi della serie di Medee balcaniche, quasi naturale conseguenza dei nuovi scenari sociali, antropologici e politici che si sono avuti a seguito della disgregazione della Jugoslavia. A tal proposito, ricordiamo *Medea 1995* di Leo Katunarić, messa in scena per la prima volta a Zagabria proprio nel 1995, *Medea* di Darko Lukić del 1998.

In Russia, prima della variante ulickiana, Medea compare in un breve racconto di Ivan Bunin dal titolo *V takuju noč'*, facente parte di un ciclo che raccoglie opere composte dal 1931 al 1952. Bunin presenta una giovane Medea, sedicente cosacca, che passeggia al chiaro di luna, sulle rive del Mar Nero, vicino ad Odessa, declamando alcuni versi del *Mercante di Venezia* ad un Giasone adulatore che cerca di conquistarla con vacui complimenti.

Di dimensione assai diversa è la narrazione di Ljudmila Petruševskaja in un racconto dal titolo *Medea*, ambientato nella Mosca del XX secolo, che ci trasporta in un mondo fatto di violenza dove, ricalcando il modello seneciano, una madre uccide la propria figlia unicamente per vendicarsi dei tradimenti e dell'indifferenza del marito. La donna stessa, con il coltello e la scure grondanti di sangue, si reca dalla polizia per denunciarsi. L'epilogo è di una tragicità inaudita: la figlicida viene reclusa nel reparto psichiatrico di una prigione, mentre il marito vaga sul suo taxi per le vie di una Mosca desolata e ostile. Petruševskaja non concede la speranza né di una redenzione né della salvezza.

3. Quale genere letterario per *Medea* di Ljudmila Ulickaja

Medea e i suoi figli è un'opera che, dal punto di vista del genere letterario, potrebbe essere ascritta alla saga familiare o alla cronaca, dove Medea, fulcro della narrazione, è purtuttavia solo una "voce", uno "strumento" di una sinfonia. L'opera si presta dunque ad altre classificazioni, infatti può essere considerata un libro di memorie, una biografia che via via prende sempre più corpo e consistenza grazie ai racconti degli altri personaggi che si sono

avvicendati e che hanno affollato durante gli anni la casa di Medea. Queste voci, quasi come i rivoli che si convogliano in un flusso ben più ampio, narrando le vicende di un'intera famiglia, sin dalle sue più lontane origini, intrecciate alla Storia di un Paese il cui vero volto è estremamente composito, popolato com'è più da tatarsi, ebrei, greci che non da russi, tentano di far emergere un profondo comune sentire.

Ulickaja, in una narrazione che abbraccia quasi per intero il secolo appena trascorso² e che schiude uno specifico punto di vista sulla storia della Russia, realizza un'accurata strategia mitopoietica attraverso una serie di posizioni digressive rispetto al mito. Si ravvisa innanzitutto uno slittamento del "topos", poiché la vicenda è trasferita dalla ricca e fiorente Colchide alla Crimea post-sovietica, terra depredata e violata, dove Medea è una donna comune, di origine greco-georgiana, le cui radici sono dimostrate, senza il benché minimo tentennamento, da tanto di albero genealogico con prospettive di passate e future generazioni (Ulickaja 2000, p. 2).

La dimensione culturale della narrazione di luoghi mitici, continuamente rievocati, va a toccare inevitabilmente i nervi scoperti di una contesa e distorta politica coloniale, degli squilibri di un potere che cerca di affermare con la forza un regime imperialistico. Il romanzo è quindi politico quando l'autrice chiama direttamente in causa i colpevoli della fallimentare amministrazione della Crimea, quando fa riferimento alle disuguaglianze sociali ed etniche, ai tentativi di russificazione che di fatto hanno distrutto un tessuto sociale fortemente composito, com'era quello della Tauride, a partire dall'epoca zarista fino a quella sovietica.

Medea, pur prendendo le distanze ogni qual volta il discorso scivola su argomentazioni di tipo politico, abbandonando fisicamente i luoghi della discussione, inorridisce dinanzi alla cieca violenza del potere, ne denuncia l'ottusa brutalità, come si legge proprio all'inizio del romanzo, in una lettera scritta prima di morire e probabilmente mai spedita, indirizzata alla cara amica Elenočka. La missiva, casualmente ritrovata da Georgij, uno dei tanti nipoti, mentre rovista tra un mucchio di carte, svela il mistero del testamento di Medea, del tutto imprevisto e datato 11 aprile 1976. Con i suoi ricordi, Medea ripercorre alcuni momenti salienti della Storia del Paese intrecciati alle vicende dei singoli, richiamando alla memoria le deportazioni, la povertà estrema, la fame e l'impossibilità da parte dei tatarsi di possedere alcun bene in Crimea. C'è qui un recupero del mito classico quando la protagonista si oppone al cieco potere degli uomini: è la sete di giustizia, la necessità di

² Essa si colloca, più precisamente, in un intervallo temporale compreso tra il 1900 e il 1977; il periodo sovietico è quello più da vicino interessato poiché i fatti storici della Crimea, cui l'autrice fa riferimento, si collocano nel 1944. Il cronotopo è dato dal tempo narrativo interno, che fa da cornice agli avvenimenti accaduti durante la primavera e l'estate del 1970 nella casa di Medea.

dover pareggiare i conti con il fato a spingerla a lasciare in eredità ad un tataro la sua casa:

Mi sono riaffiorati alla memoria i ricordi delle traversie di quegli anni così dolorosi da rievocare. [...] avevano deportato, in sole due ore, i Tatars della regione senza dar loro il tempo di prepararsi per il viaggio [...] Šura Gorodovikova, la responsabile del Partito, li aveva sì espulsi, ma li aveva anche aiutati a raccogliere le loro cose piangendo a dirotto e il giorno dopo aveva avuto un colpo per cui aveva cessato di essere responsabile del Partito e da dieci anni ormai zoppicava nel suo podere con il viso deformato, farfugliando parole senza senso. [...] Ti ricordi Elenočka, della Crimea orientale all'epoca dei Tatars? E della Crimea centrale? Che giardini c'erano a Bachčisaraj! Ora invece non c'è più un albero neanche sulla strada che porta a Bachčisaraj: hanno disboscato e distrutto tutto. (Ulickaja 2000, p. 10)

In questo passo l'autrice sembra avere una visione del mondo molto simile a quella espressa da Pasolini nella sua *Medea*. Sono presenti due tempi e due mondi in aperta opposizione, dove il passato, e qui c'è il rimando ad un altro mito, quello dell'età dell'oro che da Esiodo giunge sino alla contemporaneità, è popolato da una stirpe aurea di individui mortali, benevoli e pacifici; essi posseggono ogni sorta di bene e vivono in una terra fertile che ricompensa in maniera copiosa le loro fatiche. Ulickaja conduce un esplicito parallelo tra la Crimea e l'Eden, quello stesso che viene descritto da Dante nel XXVIII Canto del Purgatorio dove gli alberi, come le cima delle montagne, sono “un simbolo naturale della visione d'ascesa” (Frye 1980, p. 75). A questa realtà perfetta, aurorale e incorrotta, si contrappone il mondo del presente dove gli uomini, isolati gli uni dagli altri, vivono un'esistenza irta di difficoltà, schiavi di una logica utilitaristica, soffocati in un mondo dove non c'è più spazio per la ragione, il pudore e la giustizia. Per la *Medea* ulickiana, il “bene” è rappresentato da quello che determina lo sviluppo di tutte le cose viventi, donde deriva la valorizzazione della fertilità, nel senso più ampio del termine, e del principio vitale che è presente in tutte le donne. Il romanzo di Ljudmila Ulickaja è dunque un'opera femminista, nella misura in cui lo è *Medea* di Christa Wolf: entrambe le scrittrici contrappongono il sentire femminile all'odio, alla violenza e alle procedure di esclusione e di deportazione messe in atto dalla società patriarcale, che forse può rivelarsi, in alcuni casi, più efficiente ma che è totalmente priva dei valori elementari e naturali. Ed ecco un'altra variante del mito: Giasone non è identificabile con un uomo in particolare ma con quel potere esercitato da un ordinamento sociale maschilista, sovvertitore dell'ordine che fa precipitare il mondo nel caos (Mazzoli 1997, pp. 98-102). *Medea*, al contrario, è forza unificatrice, è solidale con le altre donne, piange e, dinanzi ad uno spettacolo di inaudita barbarie, è partecipe del dolore di Taša Lavinskaja:

Gli ho raccontato anche di quando, nel quarantasette, a metà agosto, era giunto l'ordine di abbattere gli alberi di noce fatti crescere dai Tatars. A nulla erano valse le suppliche: quei mascalzoni erano arrivati e avevano abbattuto i meravigliosi alberi senza che ne potessimo raccogliere i frutti. Gli alberi tagliati stavano lì, sul ciglio della strada, con i rami carichi di frutti acerbi. E poi era giunto l'ordine di bruciarli. Taša Lavinskaja di Kerč, che era allora ospite a casa mia, ed io avevamo assistito piangendo a quel barbaro rogo. (Ulickaja 2000, p. 11)

Ella è pervasa da un'eccezionale forza comunicativa di valenza positiva, di cui è assolutamente priva la sua antesignana classica. Questa peculiarità le permette di essere sempre in contatto con tutto quello che la circonda e di compiere degli atti straordinari come quello di donare la propria amata dimora al tataro Ravil'. Per Ulickaja, la sua Medea obbedisce ad un ideale supremo di umanesimo cristiano e non laico contro

l'affermazione di un pensiero *antiumanistico*, basato sulla sfiducia nell'uomo come essere razionale, su una concezione dello sviluppo storico come parabola di insensatezza, e della Storia come movimento verso il nulla o verso l'essere-che-è-non-più. Così concepito, l'*antiumanesimo* si ridefinisce ulteriormente in rapporto alle grandi tragedie e alle catastrofi storiche del Novecento che hanno rivoluzionato il concetto di dignità umana, di uomo e di ragione (quella kantiana *in primis*), e che hanno portato alla luce la necessità di nuove definizioni dell'*umano* (legate al linguaggio, al discorso, al corpo, al desiderio, alla natura, alla bellezza etc.). (Lombardi 2012, p. 117)

Le descrizioni minuziose che tengono conto di ogni piccolo dettaglio persino cromatico e morfologico, spesso rimproverate ad Ulickaja, le caratterizzazioni a tutto tondo degli innumerevoli personaggi che affollano il romanzo sono continuamente tese alla realizzazione di contrapposizioni binarie – uomo-Dio, ragione-fede, razionale-irrazionale, secolarizzazione-sacralizzazione, materialismo-spiritualità, progresso-tradizione – nel tentativo di dare all'individuo una speranza in un futuro diverso, di tracciare quasi una via di salvezza contro il torpore dell'indifferenza e la violenza del consumismo. Perciò l'autrice realizza una specifica rappresentazione formale ed epistemica che via via assume le caratteristiche di una narrazione per alcuni aspetti persino storiografica:

Georgij guardava pensieroso al di là della finestrina rettangolare della porta del gabinetto, che non arrivava al soffitto, e vedeva una doppia catena di montagne che discendeva ripida verso un brandello di mare, verso le rovine di un'antica fortezza che poteva scorgere solo chi aveva una vista acuta e soltanto nelle giornate limpide. Amava quella terra [...] sciita, greca, tatarica e, benché fosse diventata ora una terra del *sovchoz* e soffrisse da lungo tempo per mancanza di amore da parte degli uomini agonizzando lentamente per l'incuria dei suoi padroni, la storia non l'aveva abbandonata, aleggiava nella malia primaverile e permeava ogni pietra, ogni albero. (Ulickaja 2000, p. 16)

La tecnica espressionistica cede però subito il passo ad un realismo modernista, e per certi versi anche magico, quando il lettore viene spinto a guardare quella stessa realtà dall'orizzonte interno della famiglia (Canzaniello 2017), che diviene l'unico vero garante di quel più grande intreccio storico intessuto dalle vicende particolari dei singoli individui.

Non è pertanto un'operazione azzardata collocare *Medea e i suoi figli* in un certo tipo di narrazione, definita da Dan McAdams (2006, p. 40) "life-narrative account", che trova la sua espressione più compiuta nel filone del "family novel" (Calabrese 2017, p. 53), categoria che permette di realizzare il senso di appartenenza collettiva e la definizione del "sé":

- Zia! Cara! Quanto mi sei mancata! Come stai bene! Odori di salvia! – esclamò Nika [...]

- Che sciocchezze! Odoro di pittura a olio. Sono tre mesi che all'ospedale ci sono i lavori e non finiscono mai!

Katija, la figlia maggiore di Nika, che aveva tredici anni, attendeva accanto a Medea il proprio turno di baci. [...] Anche Maša aspettava il proprio turno, con i capelli tagliati alla maschietta e la sua figura sembrava quella di un adolescente, come se non fosse stata una donna adulta, ma un ragazzino minuto su gambe malferme. Aveva però un bel viso, di una bellezza non ancora manifesta, come un disegno ricalcato.

Georgij l'afferrò e la baciò sulla testa.

- Quanto a te, non ti voglio neanche parlare, – disse Maša ritraendosi, – sei stato a Mosca e non hai fatto neanche una telefonata.

Anche il piccolo Alik, il figlio di cinque anni di Maša, Liza, la figlia minore di Nika, si abbracciavano. (Ulickaja 2000, pp. 43-44)

La tradizione letteraria russa offre molti esempi di cronaca familiare in cui avvenimenti storici di una certa portata, spesso drammatici, fanno da sfondo alle vicende di singoli individui legati fra loro da vincoli affettivi, basti citare Aksakov, Saltykov-Ščedrin, Tolstoj, Bulgakov, Gor'kij, Bunin. La specificità di *Medea e i suoi figli* consiste nell'aver dato un'altra dimensione al mito anche per quel che concerne il genere letterario, incanalandolo nella saga familiare e, al tempo stesso svincolandolo, in un certo modo, dal canone tradizionale. Con le debite variazioni, il romanzo riflette pienamente gli elementi costitutivi del sistema operativo della post-modernità, che trova la sua espressione massima in un arco temporale compreso tra il secondo dopoguerra e il primo decennio del nuovo millennio allorché si verifica il superamento delle identità nazionali, del sistema formale e sostanziale univoco della letteratura di epoca sovietica, generando la cosiddetta "storiografia del trauma" (Violi 2014). C'è quindi, per un verso, il recupero della tradizione letteraria più tipicamente russa, con una tipologia di narrazione che si incunea tra la *povest'*, in particolar modo settecento-ottocentesca (Ferrazzi 1990), e le memorie familiari autobiografiche, e per l'altro la necessità di superare la rappresentazione di un modello di individuo

di “tipo occidentale”, concentrato sulla propria e unica felicità, opponendo la necessità assoluta di esplicitare il senso della vita, cioè di elaborare adeguate espressioni significative (Taylor 1993, p. 32).

La modernità antropologica pone, infatti, l’individuo dinanzi a categorie cruciali come, per esempio, il “quadro di riferimento” che, come sottolinea Taylor, non è più universale e condiviso da tutti. Questo rende problematica la definizione non solo dell’identità individuale ma anche del significato della vita stessa: oggi l’individuo si trova in una condizione di crisi profonda perché, da un lato, vi è una società che avanza sempre maggiori pretese, e dall’altro c’è la percezione di un vuoto assoluto poiché niente merita ed è degno di attenzione e considerazione. La sfida che nel mondo contemporaneo l’uomo si trova ad affrontare è eccezionale e non ha confronto con il passato perché oggi la posta in gioco non è riconducibile a categorie facilmente individuabili, ma è rappresentata dall’angoscia della mancanza di senso, dal timore di non riuscire ad individuare un insieme di valori sui quali orientare la propria vita:

Tutti i punti di riferimento che davano solidità al mondo e favorivano la logica nella selezione delle strategie di vita (i posti di lavoro, le capacità, i legami personali, i modelli di convenienza e decoro, i concetti di salute e malattia, i valori che si pensava andassero coltivati e i modi collaudati per farlo), tutti questi e molti altri punti di riferimento un tempo stabili sembrano in piena trasformazione. Si ha la sensazione che vengano giocati molti giochi contemporaneamente, e che durante il gioco cambino le regole di ciascuno. Questa nostra epoca eccelle nello smantellare le strutture e nel liquefare i modelli, ogni tipo di struttura e ogni tipo di modello, con casualità e senza preavviso. (Bauman 2001, p. 159)

Nel tentativo di coniugare la crisi dell’uomo contemporaneo e di darne forma in un preciso genere letterario, l’opera di Ulickaja può essere anche considerata una *povest’* poiché è rischiarata, come afferma Vladislav Otrošenko, nella nota conversazione sulla sua concezione dei generi narrativi,

da una luce più costante, come il sole che fa capolino da dietro le nuvole, o la luna che traluce fra le nubi notturne; per questo i complessi rapporti tra i personaggi, gli eventi, i fenomeni, gli oggetti di questo mondo si vedono in modo più distinto, più netto. Ovviamente, quando la rappresentazione del quadro del mondo dura più a lungo ed è dotata di maggiore stabilità, nella sua percezione svolge un ruolo non secondario la ragione. La *povest’* spesso si rivolge alla ragione e al sentimento. (cfr. Imposti 2005, p. 17)

D’altro canto *Medea e i suoi figli* è, al tempo stesso, quello che Otrošenko definisce *roman* giacché esprime una visione che riesce a tenere in suo potere il lettore, a trascinarlo in un articolato viaggio interiore. Eppure, la struttura interna ed esterna di questa opera di Ulickaja rappresenta quasi il

superamento del genere romanzesco; il mito stesso viene sottoposto ad una forza centrifuga che determina una moltiplicazione di linee narrative, ognuna con un loro percorso, allontanandosi dal fulcro originario. Da un punto di vista strutturale, ogni capitolo potrebbe essere un racconto a se stante, rappresenta un'altra porzione di mondo da conoscere ed esplorare, è una nuova porta che si apre su un'altra prospettiva e che in un gioco di chiaroscuri illumina o getta un'ombra su certezze assolute: “Si tratta di un'opera particolare chiamata *kniga* [continua Otrošenko] il più vitale, e cioè quello più capace di sopravvivere alla crisi dei diversi generi, e in particolare alla crisi del *roman*, una crisi di cui spessissimo parlano oggi i critici letterari in Russia” (cfr. Imposti 2005, p. 19).

4. Il bricolage multimitico dell'opera

Il mito in *Medea e i suoi figli* appare come una realtà unica, fuori dal tempo e dallo spazio, originaria e primordiale, poiché, come sostiene anche Malinowski, è un paradigma che può adattarsi a tutte quelle realtà simili alle quali conferisce valore:

[Il mito] esplica una funzione indispensabile: è l'espressione, la valorizzazione, la codificazione di un credo; difende e rinforza la moralità; garantisce l'efficacia del rito e contiene pratiche che guidano l'uomo. Il mito è perciò una componente vitale della civiltà umana; non è un futile racconto, ma una forza attiva operante; non è una spiegazione razionale o una immagine artistica, ma un documento pragmatico di fede primitiva, di saggezza morale. (Malinowski 1976, p. 10)

Inoltre per Ulickaja, al pari di Kerényj e Jung, il mito è sempre simbolico, non ha quindi un significato univoco o allegorico, ma possiede infinite potenzialità che, a seconda del contesto in cui si trova ad agire, possono essere declinate nei modi più svariati (cfr. Ulickaja 2015); come afferma Barthes, il mito non è un oggetto, né un concetto, né un'idea bensì “un modo di significare, una *forma*” (1957, p. 191).

La Medea ulickiana possiede un'assoluta consapevolezza delle proprie azioni, ha la certezza di godere di un'estrema libertà interiore e di essere in grado di poter decidere della propria vita, è simbolo di una mitica età dell'oro, di un matriarcato arcaico. È una donna determinata ma non inaridita da un cieco quanto efferato nichilismo materialistico, ella raccoglie e protegge nel suo focolare gli innumerevoli parenti e amici provenienti da ogni angolo della Russia, profondamente convinta del fatto che l'elemento principale dell'esistenza sia l'armonia e l'agire collettivo. Nel romanzo si assiste ad una continua comparazione di tempi e di mondi diversi, di generazioni differenti nell'unica prospettiva della rappresentazione di un

individuo liberato dall'incubo degli antichi delitti e di riti sanguinosi.

L'analisi dei vari livelli compositivi mette in rilievo proprio l'assenza di differenziazione tra ruoli principali e secondari in quanto tutti i personaggi, a cominciare da Medea, concorrono ad un flusso narrativo che è di per sé già un effetto del mito. Gli innumerevoli episodi, sia che siano riportati da una voce narrante sia che si svolgano sotto lo sguardo del lettore, vanno a costituire un intreccio estremamente articolato e caratterizzato da continue prolessi e analessi. Le scene, così come i personaggi, rappresentano degli archetipi: si sviluppano e vivono di una dimensione ontologica propria per sottolineare il loro valore di durata e di significatività.

Ljudmila Ulickaja osa ancora qualcosa di più: sottopone il mito classico ad un'operazione scompositiva, come se singoli frammenti dello stesso si staccassero da Medea e migrassero negli altri personaggi femminili. Se da un lato la Medea ulickiana incarna l'arcaica madre mediterranea ed è simbolo della verità e dell'ordine, dall'altro, Sandra, la sorella, rappresenta la parte più istintiva, passionale, è la donna che vive l'amore sensuale in maniera disinvolta; per contro, Maša, nipote di entrambe, si consuma in un amore non corrisposto che la porta alla negazione di se stessa, cioè al suicidio.

Per quel che riguarda dunque il trasferimento in terra russa del personaggio letterario della strega, della fattucchiera, si può parlare decisamente di uno stravolgimento: Medea non si presenta mai come avulsa dal territorio fisico in cui è calata, anzi diventa un tutt'uno con le descrizioni della natura circostante, che assume le tinte di un luogo remoto e fantastico, anch'esso immagine riflessa del mito antico (Ulickaja 2000, pp. 75-76). Per giunta, è un'infermiera con responsabilità di un certo peso come la gestione, in completa autonomia, durante la Seconda guerra mondiale, di un ospedale di campo. A questo abbassamento del registro mitico, per determinare una sorta di riequilibrio, fa da contrappunto una donna che, sin dalle prime battute, viene descritta quasi come una sciamana:

Le sue passeggiate non erano mai oziose: raccoglieva la salvia e il timo, la menta selvatica, il crespino, i funghi e la rosa di macchia e non si lasciava sfuggire le corniole, la formazione stratiforme dei cristalli di montagna, e le antiche monete annerite e sepolte nel suolo di quel modesto palcoscenico della storia mondiale. [...] Non solo ricordava dove e quando cogliere le piante di cui si poteva aver bisogno, ma prendeva mentalmente nota di tutti i cambiamenti che si verificavano a poco a poco, con il passare dei decenni, nel manto erboso. [...] Con le piante dei piedi percepiva tutti i flussi positivi dei luoghi natii. Non avrebbe scambiato questa terra in declino con nessun altro paese e in tutta la sua vita aveva lasciato la Crimea due volte soltanto, per sei settimane in tutto. (Ulickaja 2000, pp. 4-5)

Medea incarna il mito della Grande Madre Nutrice, depositaria di una religiosità arcaica. Tutti coloro che durante le estati afose e abbacinanti della Crimea affollano la casa di Medea compiono una sorta di pellegrinaggio, recandosi in adorazione estatica della Dea e offrendole i loro doni:

Nel piccolo spazio tra il ballatoio e la cucina d'estate, Georgij stava aprendo le due casse che aveva portato con sé e Medea assegnava un posto ad ogni cosa. Era un rituale. Tutti i visitatori portavano dei doni e Medea li accettava non a nome proprio, ma a nome della casa. (Ulickaja 2000: 15)

La casa e Medea formano un tutt'uno inscindibile che spinge i personaggi che popolano quel preciso spazio ad abbandonare le certezze del razionalismo "occidentale", quell'idea di unicità dell'esistenza con la conseguente e permanente idea della morte fisica di ciascuno di noi, e a confrontarsi con l'irrazionale, con l'angoscia dell'imponderabile, con la propria fragilità esistenziale (cfr. Evola 1997).

La casa di Medea è perciò un luogo mitico dove si incontrano epoche storiche e generazioni diverse, personaggi differenti animati da sentimenti e convinzioni talvolta opposti e contrastanti; qui trovano una giustificazione le visioni dell'"io" e del mondo, che generano pensieri adeguati e pratiche sociali necessarie per la costruzione di un nuovo esistere (Nisbett, Miyamoto 2005). Nel romanzo non è rappresentato il modello ristretto di famiglia nucleare di tradizione occidentale, ma una forma di aggregazione sociale in cui sono enfatizzate le relazioni familiari come elemento fondamentale di una società stabile e armoniosa, e che insiste sull'ideale culturale di un grande ed esteso nucleo, composto da più generazioni che coabitano e convivono sotto lo stesso tetto. Quello proposto da Ulickaja è un "modello familiare di interdipendenza emotiva" (cfr. Ackerman 1968), diffuso in particolare in Paesi non occidentali, che hanno conosciuto, in epoche molto recenti, uno sviluppo importante a livello socio-economico, caratterizzato da un'indipendenza materiale, conseguente all'urbanizzazione e all'aumento della ricchezza, e da un'interdipendenza psicologica ed emotiva, per cui i componenti della famiglia costruiscono legami vicendevoli significativi e molto stretti sotto il profilo psicologico. L'avvicendamento delle estati nella casa di Medea, delle stagioni, delle generazioni, il moltiplicarsi dei personaggi non hanno come effetto il dissolvimento dell'asse narrativo, al contrario, si rafforza la componente dialogica di un *my* condiviso e mai tragicamente distopico.³

³ Qui propongo un ardito parallelo tra il romanzo di Ljudmila Ulickaja e quello di Evgenij Zamjatin, *Noi*. Le due opere si collocano su due piani diametralmente opposti. Nel primo si ha la rappresentazione di singoli individui la cui identità è definita attraverso l'appartenenza alla

5. Medea e Giasone

In linea con il mito, anche la Medea russa ha il suo Giasone, Samuil. L'incontro fra i due ha un che di paradossale e si realizza in una casa di cura per l'infertilità. Medea, che ha ventinove anni, una zitella nell'immaginario comune, svolge il suo lavoro di infermiera, mentre Samuil è un dentista, di dieci anni più grande, che "parlava a voce alta, scherzava, agitava i suoi strumenti in nichel, faceva la corte contemporaneamente a tutte le pazienti, proponeva ufficiosamente la sua collaborazione per il concepimento dei bambini" (Ulickaja 2000, p. 56).

È curiosa la circostanza in cui Samuil chiede la mano di Medea, che fisicamente non corrisponde affatto alla tipologia di donna da cui si sente attratto, come pure è curioso che candidamente lo confessi alla futura moglie. Ed è qui che Ulickaja interviene ulteriormente sul mito poiché, a dispetto delle apparenze, intende rappresentare la complementarità donna-uomo in un mondo superiore dove ognuno mette la propria esistenza nelle mani dell'altro in maniera incondizionata e con una dedizione assoluta che non potrà essere scalfita da niente:

Dopo l'operazione, però, [Samuil] si era sentito un po' alla volta meglio. Stranamente aveva ripreso le forze, anche se continuava ad essere di una magrezza impressionante. Medea gli faceva mangiare soltanto kaša e bere tisane preparate con le erbe che lei stessa raccoglieva. [...] Sapeva quel che faceva: le tisane gli ripulivano l'organismo dal veleno della malattia. [...] I dolori erano violenti ma intermittenti. [...] Per lo meno era vivo e Medea era pronta a sopportare quel fardello per tutta l'eternità. (Ulickaja 2000, pp. 177-178)

Eppure, in linea con il mito classico, anche Samuil tradisce. Di tradimenti, invero, Medea Mendes ne ha visti tanti, ne è stata spettatrice diretta, avvenivano sotto i suoi occhi: le nuove generazioni, i tanti nipoti, che abitavano la sua casa, erano figli nati al di fuori dei matrimoni e non per questo erano meno amati, anzi ancor di più era necessario costruire un cordone di sicurezza che solo la famiglia arcaica poteva garantire. Medea ha un atteggiamento di accoglienza e di solidarietà anche e soprattutto nei confronti delle altre donne e ciò le permetterà di superare il doppio inganno perpetrato a sua insaputa dal marito e da Sandra, l'amata sorella.

Samuil è quindi doppiamente colpevole: non sapremo mai se quest'uomo avrà avuto un moto di pentimento, tanto più che la relazione con la cognata dà i suoi frutti con la nascita di una bambina, Nika, nipote di

famiglia, al Paese, alla Storia; nel secondo è presentata una società dove l'essere umano risulta declassato ad un numero, avulso dal contesto e immerso in un non-tempo e in un non-luogo.

Medea così come lo sono gli altri quattro figli che Sandra avrà da quattro uomini diversi. Samuil custodirà il segreto fin oltre la sua stessa morte, cioè fino a quando Medea, per caso, non scoprirà la verità leggendo una lettera rivelatrice (Ulickaja 2000, pp. 201-202).

Ma ecco il colpo di scena: Medea prende definitivamente le distanze dal codice comportamentale del modello classico, mutuato dagli eroi greci, che esige un risarcimento a qualsiasi costo per l'offesa ricevuta. La Medea dell'antichità colpisce Giasone non tanto negli affetti, quanto nell'annullamento della sua discendenza: con l'uccisione dei figli, con l'annientamento della sua progenie, egli sarà solo perché nessuno continuerà i culti e la tradizione della sua casa.

La nuova Medea, al contrario, non rinnegherà l'abnegazione e l'amore nei confronti del marito poiché il suo ruolo è quello della donna-compagna, che agisce e si esprime autonomamente, e non quello della fattrice che nutre l'uomo nel corpo e lo appaga nel sesso. Tale dimensione rimanda ad una rivisitazione femminista del mito realizzata in un testo ad opera di Maricla Boggio, con la messa in scena di Lorenzo Salvetti (1981), dove c'è una Medea, sul lettino dell'analista, che cerca di trovare un equilibrio dopo il tradimento del marito e si interroga se il sentirsi necessaria come un oggetto da cucina, come uno spazzolino da denti o una lavabiancheria possa essere davvero considerato amore (Boggio 1981, p. 81).

La Medea di Ulickaja non può vedere in Sandra-Creusa un temibile doppio, una rivale da odiare, innanzitutto perché è sua sorella – e con questo l'autrice non si stanca di rimarcare l'importanza dei legami di sangue e della discendenza – e, in secondo luogo, perché incarna la figura della donna-oggetto in una società maschilista e patriarcale. L'amore passionale, l'amore che consuma e che brucia la Medea classica, è estraneo a questa Medea, che è sì tormentata dalla lettera, dai ricordi, dalla scoperta di un tabù infranto, ma non sprofonda nell'abisso. Il viaggio che doveva portarla a Mosca, dalla sorella, si trasforma così in un percorso nel profondo dell'inconscio, un cammino catartico, che le farà cambiare la meta proprio quando sta per raggiungerla.

6. Topos e logos come conclusione

Nel cammino compiuto da Medea è possibile rilevare due cronotopi "minori", cioè quello dell'incontro e della strada o del viaggio. Il binomio incontro-viaggio raggiunge picchi di notevole intensità poiché il luogo, Mosca, diviene emblematico nella ricostruzione di un rapporto familiare che sembra essere destinato ad un conflitto insanabile. Nella concettualizzazione del viaggio e del cammino che Medea compie sembra vi sia un lento scivolamento del tempo nello spazio, ovvero lo spazio percorso si traduce nel

tempo che scorre e che innesca il cambiamento della protagonista. Tale metamorfosi si completerà non tanto raggiungendo Mosca, quanto preferendo deviare il cammino in direzione di Taškent, dove vive la cara amica Elenočka. In tal modo Ulickaja determina un capovolgimento delle categorie antinomiche centro-periferia: la capitale resterà ai confini di una cartina geografica che Medea va a tracciare con il suo viaggio, mentre la Crimea e la casa saranno il centro nevralgico della famiglia, motore immobile verso cui tutti tendono, luogo mitico di libertà e di semplicità armoniosa (Clowes 2011, p. 135). L'antitesi centro-periferia richiama immediatamente l'opposizione Nord-Sud, dove il Nord ha una valenza negativa ed è rappresentato ancora una volta da Mosca, e il Sud che, con la Crimea, è la polarità positiva.⁴

Il lento avanzare del treno, che la porterà Taškent, fa scivolare Medea in un flusso della memoria mentre le epoche passate scorrono come dei fotogrammi:

Lungo le rotaie, sotto l'erba sottile di primavera, giaceva la guerra finita otto anni prima: crateri appiattiti colmi di acqua scura, resti incrostati nel terreno e ossa di cui era piena la terra da Rostov a Sal'sk, da Sal'sk a Stalingrado. (Ulickaja 2000, p. 199)

A Taškent, circondata dall'affetto di Lenočka, del fratello e dei nipoti, dal calore della famiglia, ritroverà la pace interiore e tornerà ad essere “uno scoglio in mezzo al mare” (Ulickaja 2000, p. 217), simbolo dell'immutabilità dell'essere in opposizione alla liquidità del non-essere. È con la concettualizzazione cronotopica di “centro” che Ulickaja va a rappresentare la disgregazione dell'identità dell'individuo, sottoposto com'è ai cambiamenti repentini che, nello specifico, una città come Mosca impone, con i suoi ritmi vorticosi e con un paradigma artificiale dell'esistenza.

I tragici eventi, l'amore, la malattia, il tradimento, la morte, assurgono ad una sintesi superiore che segnerà per le nuove vite il cammino da compiere. In quest'ottica la casa in Crimea sarà, ancora una volta, il luogo da cui tutto ha origine e a cui tutto tende e dove Medea riabbraccerà la tanto amata sorella Sandra. Questo incontro può avvenire perché l'eroina ulickiana avrà innanzitutto perdonato se stessa per aver ceduto, anche solo per un attimo, ad un sentimento a lei estraneo, impossibile da decifrare, simile forse a quella necessità di pareggiare i conti appartenuta certo alla sua antesignana classica, ma da tempo rimosso in virtù della necessità di un'adeguata

⁴ Come afferma Otrošenko, “Il senso dello spazio non nasce improvvisamente nell'uomo: nell'infanzia è strettamente legato alla percezione individuale e ai miti personali. [...] L'uomo è solito dividere lo spazio in parti; lo confermano tutte le mitologie del mondo. [...] Non si tratta semplicemente di *loci* mitici dislocati in parti diverse del mondo, bensì di spazi essenzialmente diversi, strutturati in modo tale che il passaggio da uno all'altro è pericoloso, impossibile, oppure è possibile solo mediante diverse metamorfosi e la morte” (2005, p. 175).

costruzione dell'io. Al ritorno dal suo viaggio, al riparo della sua Casa, Medea si rivolge al Dio cristiano per i doni che ha ricevuto (Ulickaja 2000, pp. 195-196) e che le hanno permesso un rinnovamento nello spirito. La perdita del mito può essere tollerata poiché, coincidendo con il ricongiungimento dell'individuo al mondo ancestrale e con il disconoscimento del reale materialistico ed esteriore, attua una sintesi di un Sé, nucleo centrale e unificante della persona, creazione continua che si realizza nel superamento dei propri limiti e nell'affermazione della propria identità con un proprio progetto da realizzarsi in armonia con quello degli altri e con la natura circostante.

Bionota: Gloria Politi svolge dal 2003 attività di docenza presso l'Università del Salento. Ricercatore confermato dal 2007, è professore aggregato di Lingua e traduzione Russa nel Dipartimento di Studi Umanistici, dopo un Phd in “Scienze Filologiche, Linguistiche, Letterarie e Glottodidattiche” ed esperienze formative all'estero presso le Università Statali di Mosca e San Pietroburgo. I suoi temi di ricerca spaziano dalla linguistica russa alla didattica del Russo L2, alla letteratura russa con particolare attenzione per l'opera di autrici contemporanee, alla traduzione in una prospettiva comparatistica e critica. Tra i suoi contributi scientifici, pubblicati su riviste specialistiche italiane e straniere, *L'io nell'altro, l'io e l'altro in Il tempo delle donne di Elena Čižova, Femininnoe i maskulinnoe v proze pervoj volny russkoj emigracii. Memuary kak dokumental'naja proza i mifologija povsednevnosti, Verticalità e orizzontalità nella prosa di Ljudmila Ulickaja, Mitologie, poiesi e mitopoiesi. La narrazione femminile nella letteratura russa contemporanea*. Attualmente è coordinatrice nazionale del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (P.R.I.N. 2015), dal titolo “(De)costruzione del mito nella letteratura femminile contemporanea in Russia e in Polonia. Uno studio comparato”.

Recapito autore: gloria.politi@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Ackerman N.W. 1968, *Psicodinamica della vita familiare*, Boringhieri, Torino.
- Adriani E. 2006, *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Esedra, Padova.
- Alvaro C. 1949, *Lunga notte di Medea*, tragedia in due tempi, prima rappresentazione al Teatro Nuovo di Milano l'11 luglio 1949, regia di Tat'jana Pavlova, nota introduttiva di Palmieri E.F., in "Sipario" IV 40-1, pp. 45-58.
- Alvaro C. 1950, *La Pavlova e Medea*, in già "Il Mondo", 11.03.1950.
- Alvaro C. 1966, *La lunga notte di Medea*, Bompiani, Milano.
- Alvaro C. 1999, *Medea. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.
- Barthes R. 1974, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.
- Bauman Z. 2001, *La società individualizzata*, Il Mulino, Bologna.
- Belli A. 1967, *Lenormand's Asie and Anderson's The Wingless Victory*, in "Comparative Literature" vol. 19, pp. 226-239.
- Berger P.L., Berger B. and Kellner H. 1973, *The homeless mind*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Bettini M. e Pucci G. 2017, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino.
- Boggio M. 1981, *Medea. Monologo per attrice con voci*, in "Ridotto" 1-2.
- Bona G. 1997, *Alla ricerca di Medea*, in Uglione R. (a cura di), *Atti delle Giornate di studio su Medea, Torino, 23-24 ottobre 1995*, Celid, Torino, pp. 201-213.
- Brecht B. 1934, *Medea von Lód (1934)*, in Hecht W. et al. (Hrsg.), *Bertolt Brecht. Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M.
- Bruni P. 2008, *Cesare Pavese. Il mare, le donne, il sentimento tragico*, Pellegrini Editore, Cosenza.
- Calabrese S. 2017, *L'Oriente e il family novel necessario*, in "Enthymema" XX, pp. 52-63.
- Canzaniello E. 2017, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in "Enthymema" XX, pp. 88-111.
- Casata M.L. 1974, *Corrado Alvaro: introduzione e guida allo studio dell'opera alvariana*, Le Monnier, Firenze.
- Clowes E.W. 2011, *Russia on the Edge. Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Euripide 2008, *Medea*, Feltrinelli, Milano.
- Evola J. 1997, *Rivolta contro il mondo moderno*, Edizioni Mediterranee, Roma.
- Ferrazzi M. 1990, *La Povesť russa tra Evo antico ed Evo moderno*, in "Europa Orientalis" 9, pp. 9-21.
- Filippi P.M. 1981, *Le riscritture infinite di un mito. La Medea di Franz Grillparzer e la Medea di Christa Wolf*, in "Atti Accademia Roveretana degli Agiati" serie 8 vol. II, pp. 169-179.
- Foote N.N. 1951, *Identification as the basis for a theory of motivation*, in "American sociological review" XVI, pp. 14-21.
- Frye N. 1980, *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Gazich R. (a cura di) 2000, *Il potere e il furore. Giornate di studio sulla tragedia di Seneca (Brescia, febbraio 1998)*, Vita e Pensiero, Milano.

- Giannini P. 2000, *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica*, in Gentili B. e Perusino F. (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia.
- Goffman E. 2003, *Espressione e identità*, Il Mulino, Bologna.
- Imposti G. 2004, *Lo sviluppo dei gendernye issledovanija in Russia nell'ultimo decennio*, in "Studi Slavistici" I, pp. 105-114.
- Imposti G. (a cura di) 2005, *Conversazione con lo scrittore Vladislav Otrosenko sulla sua concezione dei generi narrativi*, in "eSamizdat" 1 (III), pp. 15-20.
- Jung C.G. 1977, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Kerényi K. e Jung C.G. 1948, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Einaudi, Torino.
- Knight R.C. 1991, *Corneille's Tragedies: the Role of the Unexpected*, University of Wales Press, Cardiff.
- Lombardi C. 2012, *Per un umanesimo contemporaneo. Michail Bachtin e gli sviluppi della teoria del personaggio in Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Javier Marías e Philip Roth*, in "Entymema" VII, pp. 116-130.
- Malinowski B. 1976, *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, Newton Compton, Roma.
- Manuwald G. 2013, *Medea: Transformations of a Greek Figure in Latin Literature*, in "Greece & Rome" 60, pp. 114-135.
- Martina A. 1990, *La Medea di Seneca, Euripide e Ovidio*, in "Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica" 8, pp. 135-156.
- Martini M. 2002, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'URSS*, Bruno Mondadori, Milano.
- Mazzoli G. 1997, *Medea in Seneca: il logos del furor*, in Uglione R. (a cura di), *Atti delle Giornate di studio su Medea*, Torino, 23-24 ottobre 1995, Celid, Torino, pp. 93-105.
- Müller H. 1991, *Germania: morte a Berlino e altri testi*, Ubulibri, Milano.
- Nisbett R.E. and Miyamoto Y. 2005, *The influence of Culture: Holistic Versus Analytic Perception*, in "Trends in Cognitive Sciences" 9, pp. 467-473.
- Otrosenko V. 2005, *Lo scrittore e lo spazio*, in Albertazzi S., Imposti G. e Possamai D. (a cura di), *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova, pp. 175-189.
- Ovidio P.N. 2011, *Eroidi*, Garzanti, Milano.
- Ovidio P.N. 2015, *Le metamorfosi*, Garzanti, Milano.
- Pasolini P.P. 1991, *Le regole di un'illusione*, Fondo Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano.
- Pasolini P.P. 2006, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Garzanti, Milano.
- Saidov A. 2003, *Subbotnee interv'ju. Ljudmila Ulickaja*, in "Radio svoboda", <https://www.svoboda.org/a/24188014.html> (20.01.2020).
- Seneca L.A. 1989, *Medea, Fedra*, Rizzoli BUR, Milano.
- Taylor C. 1993, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano.
- Tedeschi G. 2005, *Medea e gli Argonauti nei poeti greci*, in Crevatin F. e Tedeschi G. (a cura di), *Scrivere, Leggere, Interpretare: studi di antichità in onore di Sergio Daris*, EUT, Trieste, pp. 304-334.
- Torre C. 2009, *Seneca tragico vs. Seneca filosofo. Nuovi approcci a una vecchia querelle*, in Costazza A. (a cura di), *La filosofia a teatro*, Cisalpino, Milano, pp. 41-66.
- Ulickaja L. 1996, *Medeja i eë deti*, in "Novyj Mir" 3-4.
- Ulickaja L. 2000, *Medea*, Einaudi, Torino.
- Ulickaja L.E. 2001, *Medeja i eë deti*, Vagrius, Moskva.
- Ulickaja L.E. 2011, *Devočki*, AST, Moskva.

- Ulickaja L.E. 2015, *Bylo takoe čuvstvo, čto posypljutsja skelety iz škafa*, www.lenta.ru/articles/2015/10/31/ulitskaja/ (10.01.2020).
- Ulickaja L.E. 2016, *Medeja i eë deti*, AST, Moskva.
- Violi P. 2014, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.
- Wolf C. 1996, *Voci*, ed. e/o, Roma.