

SCENE

Materne ebbrezze

Medea di Luigi Cherubini, regia di Mario Martone, al Teatro San Carlo di Napoli.

di [Massimo Fusillo](#) – 15 Dicembre 2025



Verso la fine dell'ouverture della *Medea* di Cherubini (1792), in cui avvertiamo il passaggio dal Neoclassicismo al Romanticismo, si apre il palcoscenico del Teatro San Carlo (fondato nel 1737), e vediamo sulla sinistra una sposa, sola, e sullo sfondo un palazzo illuminato. Siamo nel pieno della festa di fidanzamento fra Giasone e la giovane principessa Glauce. Questo personaggio non ha un grande rilievo nelle versioni moderne, solo Pasolini gli dà spessore nel suo film del 1969: il suo suicidio suggella la vendetta di Medea, come fosse un dramma borghese.

La regia di Mario Martone dell'opera di Cherubini, resa famosa a suo tempo dall'interpretazione di Maria Callas, sfrutta la profondità dello spazio: tecnica che a cinema è stata portata ai massimi livelli da Orson Welles. Come ci ricorda Peter Brook, lo spazio è la dimensione primaria del teatro: basta delimitarlo per creare un palcoscenico. Martone fa da sempre un uso poetico, simbolico e culturale dei luoghi in cui lavora: la sua è una poetica dello spazio come intersezione fra linguaggi, affetti, passioni. Nella prima fase della sua ricerca il paesaggio metropolitano lo porta verso un teatro multimediale, e verso il successo internazionale di *Tango glaciale* (1982), in cui

cinema, televisione, pittura, fotografia, fumetto e architettura si fondono in un segno unico. Il passaggio alla drammaturgia avviene gradualmente, anche grazie a un primo confronto con l'opera lirica: *l'Otello* di Verdi e Boito (1982), rielaborato da Peter Gordon, in uno spazio non canonico come il Castel Sant'Elmo di Napoli. Dalla fine degli anni ottanta, il teatro antico è stato un oggetto costante della creatività di Martone, spesso rappresentato attraverso una spazialità aperta, che rompe la quarta parete e coinvolge tutto lo spazio teatrale, come anche nelle regie liriche. Così la staticità dell'opera si compensa attraverso un lavoro intensissimo sui cantanti, che punta a ottenere movimento, scioltezza, fisicità, sensualità. **Lo spettacolo lirico non è dunque concepito come un insieme statico e pittorico, ma come un flusso continuo, che coinvolge lo spettatore fino a creare un senso di fusione comunitaria.**

Come nella sua splendida regia del *Rigoletto* di Verdi alla Scala, Martone valorizza i diversi livelli dello spazio. Secondo Francesco Orlando (2020), la festa nel melodramma è un momento di intreccio fra comico e tragico: la principessa soffre, mentre attorno a lei vediamo dipanarsi giochi e danze. Ma la festa di matrimonio è anche una prima spia del modello cinematografico che si cela dietro questa regia: *Melancholia* (2011) di Lars von Trier, che nell'episodio centrale ci mostra un matrimonio particolarmente tormentato. Sulla scena c'è il palazzo del potere; nel livello liminale attorno all'orchestra si muovono le figure maschili: il re Creonte e Giasone; infine nella platea compare per la prima volta Medea, la "torva maga", protendendosi fin dentro la buca dell'orchestra. Quest'ultimo tratto ha un valore simbolico: **all'inizio Medea sta sullo stesso nostro livello, e si rivolge direttamente a noi più volte, perché è una vittima con cui empatizziamo, anche se sappiamo che sta per compiere un atto orribile. Nella seconda parte, in cui la protagonista si avvia a compiere l'infanticidio, e a diventare la maga demonica della tradizione senecana e barocca, starà invece sulla scena: non appartiene più al nostro mondo.** La svolta cruciale avviene alla fine del primo atto, quando in platea si svolge il rito matrimoniale in cui girano tanti pacchi, finché un'elegante signora in azzurro consegna a Glauce il diadema dono di Medea, oggetto-feticcio magico che la porterà alla morte.

A inizio dell'ultimo atto, durante un preludio orchestrale che fa capire perché Cherubini fosse così amato da Beethoven e Brahms, succede in scena qualcosa di inedito in un teatro lirico: Medea compie una serie di movimenti frenetici, in preda a una trance, e si toglie il corpetto da sola, come se volesse liberarsi di qualcosa – di Giasone? del ruolo di madre? Sembra teatro-danza alla maniera di Pina Bausch, e ricorda il video della coreografa Raffaella Giordano inserito da Martone nell'introduzione orchestrale alla scena della follia della Lady nel *Macbeth*; e in effetti Medea è posseduta come la protagonista di Verdi, che solo in quel momento riesce a suscitare una larvata empatia

negativa (Fusillo, Ercolino 2022). **Insomma è un'inserzione di teatro sperimentale all'interno di un melodramma, secondo la poetica wagneriana dell'opera d'arte totale. Verrebbe da dire che solo un regista proveniente dall'avanguardia poteva giungere a una soluzione così ardita, come è successo per alcuni momenti della [Medea](#) di Euripide messa in scena da Federico Tiezzi a Siracusa.**

Veniamo così a uno dei punti di forza dello spettacolo: Medea è la figura più teatrale del mito antico, impersonata da grandissime attrici e cantanti come Giuditta Pasta, Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt, Maria Callas, Anna Magnani, Fiona Shaw, Mariangela Melato, Isabelle Huppert. La soprano americana Sondra Radvanovski può figurare in questo elenco, non solo per la potenza della sua voce, ma anche per le sue doti eccezionali di interprete, che si colgono in ogni gesto, o quando arriva addirittura a spezzare il canto con una risata. Nelle sue arie-monologhi ci raffigura il conflitto interiore: ci fa diventare Medea.

Nelle mani di Martone il mito diventa una storia di specchi, spettri, statue, doppi, maschere, feticci. Nel primo atto Medea compare per la prima volta come un fantasma, vestita di nero e con una maschera d'oro, e tocca i capelli di Giasone che duetta con Glauce (un dettaglio di lirismo struggente). La scena dell'ultimo atto cambia drasticamente: è una veduta marina con di lato due statue. Nella profondità di questo nuovo spazio vediamo il cadavere di Glauce compianto da Giasone, mentre il paesaggio si fa sempre più scuro e romantico, diventando quasi un quadro di Caspar David Friederich. L'oggetto-feticcio magico-sacrale intorno a cui ruota tutto il plot, il vello d'oro, viene offerto a Glauce, che lo indossa ma poi se lo toglie all'improvviso, quasi a visualizzare il suo rifiuto delle nozze. In questo caso, come in altri momenti dell'opera, la cantante esprime con il volto il suo turbamento: è la cosiddetta controcena, che spesso risulta un po' ostica alla recitazione statica e statuaria dei cantanti. Sullo sfondo si sono visti gli sposi, come fossero allucinazioni, e anche i due figli, interpretati da due giovani donne vestite come un ragazzo e una sposa, quasi a voler rievocare il passato felice dei protagonisti.

In Euripide i figli sono due bambini di cui si ascoltano le grida dall'interno del palazzo, ma nella tradizione moderna hanno avuto diverse rielaborazioni (a questo motivo la rivista "Skenè" dedicherà un numero nel 2026). Nella versione espressionista di Hans Henny Jahnn diventano due efebi legati da un rapporto incestuoso (sembra un film di Almodóvar); nel dramma di Alvaro Medea uccide i figli solo per sventare la loro morte per la mano della folla di Corinto; pare che Euripide si fosse fatto pagare per cambiare questa variante razzista, mentre l'eliminazione dell'infanticidio sarà ripresa dal poeta balcanico Darko Lukić, dal drammaturgo cubano Reinaldo Montero, e dal famoso

romanzo di Christa Wolf. **Nella regia di Martone i figli sembrano dei fantasmi: non si può non ricordare il racconto di James *Il giro di vite* musicato da Britten e portato più volte sugli schermi.** Infine, il quadro *Two Boys and the Sacrifice* del 2023 del thailandese Natee Utarit appare terribilmente perturbante (l'apparato iconografico del programma di sala è magnifico): sembra di stare in *The Others*.

Pochi sanno che il grande genio del cinema danese, Carl Theodor Dreyer, aveva scritto una sceneggiatura della *Medea*, ed aveva già pensato a Maria Callas, che la passò a Pasolini. **Vari anni dopo è stata realizzata da Lars von Trier in un film che è fra le fonti di ispirazione per Martone: soprattutto la sua ambientazione spettrale, onirica, acquosa e paludosa (mentre è terribile l'infanticidio per impiccagione). E da von Trier e da *Melancholia* viene il colpo di scena finale: la collisione fra i due pianeti, che porta all'apocalissi.**

Come ci insegna Wolfgang Iser, ogni testo lascia spazi vuoti per la creatività del suo pubblico; di fronte a questo finale si può essere tentati da letture allegoriche, da allusioni ai conflitti sociali che Medea, in quanto donna "barbara", potrebbe facilmente incarnare, o da altri contenuti nichilisti, come la leopardiana indifferenza della natura. Se posso chiudere con una nota personale, ho trovato questo spettacolo una delle regie liriche più belle che abbia mai visto girando nei teatri di tutto il mondo; alla fine della *Medea* di Cherubini-Martone ho provato solo una lunga, dilaniante commozione davanti a tanta sublime bellezza.

Riferimenti bibliografici

M. Fusillo, S. Ercolino, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022.

F. Orlando, *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, Pacini, Lucca 2020.

D. Paparoni, *Medea, l'universo femminile e le insidie della polis*, Teatro San Carlo, Napoli 2025.

G. Riccio, a cura di, *Mario Martone 1977-2018. Museo Madre*, Contrasto, Roma 2018.