



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

UNA
Universität
Augsburg
University

Dottorato di Ricerca internazionale
“Forme dello scambio culturale”

Ciclo 36°

Tesi di Dottorato

Medea senecana in lingua tedesca tra XVIII secolo e oggi

Supervisora di tesi

prof.ssa Caterina Mordeglia

Dottoranda

dott.ssa Martina Putrino

Co-Supervisore di tesi

prof. Franz Fromholzer

Coordinatore del Dottorato

prof. Fulvio Ferrari

Anno accademico 2022-2023

PARTE 1

INTRODUZIONE Una panoramica di 86 rivisitazioni e motivazioni delle scelte	1
CAPITOLO 1 Breve panoramica metodologica e definizione di un quadro teorico di riferimento	5
CAPITOLO 2 Le riscritture di Medea in lingua tedesca e l'influenza di Seneca sullo scenario moderno	15
APPENDICE: Il <i>Fortleben</i> di Medea all'interno del <i>Deutschsprachiger Raum</i> : le riscritture dal XVIII secolo ai giorni nostri	45

PARTE 2

CAPITOLO 3 Sei chiavi di lettura per sei riscritture	53
§3.1 La magia e il <i>furor</i> . Contestualizzazione e analisi della tragedia <i>Medea in Korinth</i> (1786) di Friedrich Maximilian Klingler	57
3.1.1 Entità mitologiche e trionfo del <i>furor</i> . Uno sguardo da vicino ai cinque atti di <i>Medea in Korinth</i>	63
§3.2 Il sentimentalismo. Contestualizzazione e analisi del melodramma <i>Medea in Corinto</i> (1814) di Johann Simon Mayr e Felice Romani	97
3.2.1 <i>Medea in Corinto</i> (1814): Un melodramma sentimentale di ispirazione senecana. Indagine testuale e musicale del melodramma	101

§3.3 La declinazione politica. Contestualizzazione e analisi della tragedia <i>Medea in Prag</i> (1949) di Max Zweig	139
3.3.1 I cinque atti di <i>Medea in Prag</i> . Una più dettagliata analisi testuale della tragedia politica	145
§3.4 La dissoluzione e l'introspezione <i>post-moderne</i> . Contestualizzazione e analisi della trilogia <i>Medeamaterial</i> (1983) di Heiner Müller	173
3.4.1 <i>Medeamaterial</i> (1983). Una trilogia post-drammatica tra recupero del mito e trionfo della storia	181
§3.5 La vicenda di Medea nella prospettiva del cinema femminista degli Anni Ottanta. Contestualizzazione e analisi del film <i>Der Schlaf der Vernunft</i> di Ula Stöckl (1984)	215
3.5.1 <i>Der Schlaf der Vernunft</i> (1984): quando il sogno e la realtà incontrano il femminismo	221
§3.6 La prospettiva psicanalitica tra il triangolo edipico e la disabilità. Contestualizzazione e analisi del dramma teatrale <i>Medea nach Euripides</i> (1984) di George Tabori	255
3.6.1 Per un più dettagliato <i>close reading</i> delle sei scene di <i>M. Nach Euripides</i> (1984), ovvero l'assoluzione psicanalitica di Medea	263
CAPITOLO 4 Uno sguardo alla contemporaneità. Medea nel XXI secolo	283
§4.1 <i>Mein und dein Herz (Medeia)</i> (2007) di Nino Haratischwili	289
Bibliografia	301

Introduzione: una panoramica di 86 rivisitazioni e motivazioni delle sei scelte

Analizzare il *Fortleben* di una figura mitologica come Medea che, trasformandosi senza snaturarsi valica i confini del mito *stricto sensu*, è un'operazione complessa che riflette l'evoluzione sociale e storico-culturale in una prospettiva sincronica e, al tempo stesso, diacronica. Il suo carattere universale rende possibile il continuo rinnovamento nelle numerose riscritture che mantengono, comunque, un eterno nucleo immutabile.

Medea, eroina presente già nell'arcaico materiale mitologico, vede così la sua piena canonizzazione nel teatro, prima greco e in seguito latino. È, infatti, con la tragedia di Euripide che, nel 431 a. C., viene attribuita alla figura della donna una "carriera biografica"¹ precisa e ben riconoscibile, costellata di alcuni eventi che contribuiranno a renderla un personaggio controverso e temibile, coraggioso e sfrontato, potente e scandaloso.

In seguito alla successiva ripresa da parte di altri autori classici si segnala lo spartiacque della tragedia senecana, richiamo dell'omonimo dramma ovidiano, oggi perduto. In tale quadro storico-letterario si assiste a un cambio di rotta: la principessa colchica assume i tratti della perfida maga visibilmente soddisfatta al ricordo dei crimini più efferati e intenzionata a percorrere la strada opposta alla *virtus*, incarnando il concetto anti-stoico di *monstrum*.

Se successivamente, per tutta l'età tardoantica e medievale, Medea sembra far perdere quasi del tutto le tracce di sé², essa ricompare in seguito sulla scena internazionale del Rinascimento e dell'età barocca. Ma è dalla fine del XVIII secolo che la sua presenza si impone in tutta Europa alimentata dalla forza creativa di romanzieri, drammaturghi e librettisti sino a comparire anche nei nuovi *media* durante il Novecento e nell'attuale XXI secolo, dove conosce una diffusione molto ampia in tutti i continenti.

In particolare, nel contesto europeo le riscritture dell'area geografica di lingua tedesca hanno conosciuto un minore successo e hanno goduto di un inferiore livello di sistematicità, venendo anche escluse da un quadro d'insieme coerente capace di considerarle anche in relazione al grado di influenza dell'archetipo.

Per questo motivo in tale lavoro di ricerca si è deciso di porre il *focus* proprio sulla macroarea di lingua tedesca (*Deutschsprachiger Raum*) in cui la letteratura d'autore si appropria del mito e del teatro classico dando vita a rifacimenti della storia che si servono

¹ I. Stephan, *Medea: multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Colonia 2006, pp. 335.

² Tranne qualche rara eccezione come l'epillio di Draconzio e il *De Mulieribus claris* di Boccaccio e altre opere minori in cui l'apparizione del personaggio risulta sporadica o comunque non centrale.

di contingenze autonome e irripetibili, inscritte pur sempre nello sfondo di quella già menzionata complessità. Sebbene la tragedia euripidea sia l'archetipo tragico più studiato, il modello qui impiegato come riferimento sarà la tragedia senecana, di cui si è troppo spesso ignorato l'influsso esercitato nella tradizione drammaturgica europea e, di conseguenza, extraeuropea.

La scansione del lavoro prevede, in apertura, un primo capitolo di carattere metodologico volto a fornire un quadro di riferimento teorico da cui prendere le mosse per un successivo *close reading* di opere scelte; il successivo e secondo capitolo, proseguendo la costruzione di una solida e complessa impalcatura metodologica, si addentra in un percorso diacronico che indaga il *Fortleben* dell'eroina a partire dalla classicità attraverso l'epoca moderna e contemporanea con una particolare attenzione alla scansione dei vari periodi storico-culturali. Obiettivo di questa seconda parte è, dunque, quello di cogliere le dipendenze, a volte imprevedibili ma altrettante volte semplicemente non indagate, di alcune opere di lingua tedesca tra loro e dal modello. Prodotto di questa operazione è, dunque, un elenco cronologico e ragionato di ottantasei riscritture tedesche dal XVIII al XXI secolo sotto forma di tabella, che costituisce una preziosa appendice del lavoro di ricerca.

L'approccio interdisciplinare che anima il seguente studio diventa visibile nella seconda parte, in cui si compie una riconsiderazione originale e specifica di sei opere appartenenti all'arco cronologico preso in esame e afferenti alla macroarea tedesca; esse, inoltre, si inscrivono all'interno di precise chiavi di lettura individuate in questa sede.

Il terzo capitolo contiene, dunque, l'analisi di tali opere per le quali si adotta un modello critico specifico in base al genere e al *medium* di appartenenza, come cinema, teatro e musica.

Per una prima chiave di lettura, incentrata sul *furor* e sulla magia, viene analizzata la tragedia di Friedrich Maximilian Klingler *Medea in Korinth* (1786), in cui si tratteggia una Medea maga al di fuori della comunità umana, che richiama da vicino il personaggio senecano e che conferisce appunto alla magia una centralità determinante.

La seconda opera scelta si colloca facilmente nello spirito melodrammatico ottocentesco che mostra un evidente slittamento verso il sentimento e l'esaltazione amorosa; si tratta di *Medea in Corinto* (1814), un melodramma composto dal tedesco Johann Simon Mayr su libretto dell'italiano Felice Romani. Il sentimento rappresenta, dunque, la seconda chiave di lettura.

Il terzo e non meno importante tra i nuclei tematici più produttivi è quello etnico e politico, qui esemplificato dall'opera teatrale di Max Zweig, *Medea in Prag* (1949). La chiave di lettura etnica e politicizzante, del resto, diventa dominante proprio nel XX secolo.

La storia di Medea in riscritture come *Medeamaterial* di Heiner Müller (1983), opera scelta come rappresentativa di questa prospettiva, diventa la chiave per smascherare l'*impasse* del mondo coevo, un mondo totalmente privo di significato e dominato dall'assurdo³: la rispettiva chiave di lettura è la frammentazione tipicamente post-moderna, che si connette al superamento di un'impostazione lineare regolata dal rapporto di causa-effetto e in cui il mito di Medea trasmette ancora un messaggio pregnante.

La quinta chiave interpretativa riconsidera la vicenda su un piano di eguaglianza e parità considerando Medea un'eroina dissidente e protagonista della lotta di genere all'interno di un contesto onirico e visionario; l'opera scelta come emblematica è *Der Schlaf der Vernunft* (1984) un film appartenente alla corrente del *Neuer Deutscher Film* (Nuovo cinema tedesco) diretto e sceneggiato da Ula Stöckl.

L'ultimo testo analizzato – *M. nach Euripides* (1984) – è rappresentativo di una chiave di lettura particolarmente audace, quella psicanalitica, per cui la vicenda di Medea viene riconfigurata come il risultato di morbose dinamiche familiari acuite dalla disabilità dell'unico figlio; l'autore George Tabori, che riprende l'accusa della tradizione misogina per proiettarla in un orizzonte clinico-patologico e realizzare un'inversione del dramma euripideo, per la prima volta attribuisce la colpa infanticida a Giasone, realizzando un'opera davvero innovativa e rivoluzionaria.

Le sei opere selezionate in questa sede sono ritenute esemplificative di alcuni aspetti tematici e stilistici e considerate imprescindibili per proseguire la ricerca relativa alla *Medeageschichte* (storia di Medea).

Il quarto e ultimo capitolo volgerà, infine, un breve sguardo all'attuale panorama del XXI secolo, in cui la vicenda di Medea continua a calcare i palcoscenici del mondo alla ricerca di nuove potenti verità da esprimere. Verrà data particolare attenzione a una *pièce* teatrale della drammaturga e scrittrice georgiana emigrata in Germania Nino Haratischwili, che nel 2007 compone, appunto, *Mein und dein Herz (Medeia)*. Un quadro conclusivo in cui si tracciano possibili linee future e sviluppi della ricerca lascia posto, infine, all'ampio materiale bibliografico che ha permesso di strutturare e rafforzare il lungo lavoro di ricerca.

³ P.A. Campbell, *Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text*. «Modern Drama» 51, 1 (2008), p. 85.

PARTE 1

CAPITOLO 1 Breve panoramica metodologica e definizione di un quadro di riferimento

Recentemente i *Reception Studies* si sono imposti sempre più all'attenzione del pubblico accademico, conquistandosi uno spazio dove poter approfondire il senso e la prospettiva attraverso cui declinare al meglio il proprio concetto di fondo, la ricezione appunto. L'operazione obbliga, naturalmente, a porsi diverse questioni di natura teorica e metodologica, che si riverberano anche e soprattutto nel criterio di adozione dell'ambito disciplinare e degli strumenti ermeneutici, specialmente quando la ricezione instaura una profonda connessione tra il mondo classico e la cultura più recente e coinvolge un ampio numero di *testi e contesti*. Il significato plurivoco, e talvolta ambiguo, racchiuso in questi termini spinge a riflettere sull'accezione con cui pare più opportuno interpretarli, specialmente alla luce degli studi e delle teorie estetico-critiche che si sono affermate nel corso del tempo. Dopo il movimento del formalismo, volto a indagare l'aspetto puramente formale dell'opera letteraria, lo strutturalismo degli Anni '50 riconosce la matrice strutturale di ogni fenomeno che viene incasellato all'interno di un rigido ordinamento in cui non esiste opposizione tra forma e contenuto, poiché il secondo si trova all'interno della prima *sub specie* di struttura; in questo senso l'opera presa in esame viene intesa come un insieme organico scomponibile in elementi e unità, il cui valore funzionale è determinato dalla totalità delle relazioni ad ogni singolo livello dell'opera in rapporto a tutti gli altri¹. Si segnala in questo ambito l'attività di Gérard Genette, importante studioso esponente della narratologia, autore di *Palimpsestes*², opera definita da Massimo Fusillo la «bibbia dell'intertestualità».

Già con l'avvento del *New Criticism* degli anni '30 era stata lanciata la sfida di liberare ogni testo dal riferimento del contesto storico in cui veniva prodotto, così da considerarlo in modo separato rispetto alla storia dell'autore e alle sue intenzioni e da permettere alla critica del testo di conquistare una nuova oggettività. La matrice formalista di questo movimento è rintracciabile nell'idea di fondo secondo cui non è tanto rilevante l'obiettivo

¹ La teoria strutturalista ha elaborato strumenti critici interpretativi che, per quanto schematici, appaiono, soprattutto a livello di terminologia, assai efficaci per gli studi di ricezione e per un orientamento di massima all'interno di una materia così vasta e intricata.

² G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Parigi 1982, (ed. it. 1997), pp. 507.

dell'autore, dal momento che nel testo si trova tutto ciò che deve essere considerato. Il riconoscimento del terzo polo del pubblico – dopo quello dell'autore e del critico – all'interno del processo estetico-creativo è stato, in seguito, uno dei capisaldi della Scuola di Costanza, fondata negli Anni '60 da Wolfgang Iser e Robert Jauss, i quali condussero una riflessione teorica sull'esperienza estetica della ricezione, riconoscendo un ruolo particolarmente rilevante al dispositivo testuale in sé, al pubblico che lo riceve e, quindi, agli elementi condizionati dal destinatario. In una declinazione tutta nuova, la verità non è indipendente dal testo e il critico non ha più la facoltà di appellarsi a norme precostituite o a modelli esplicativi già riconosciuti per individuare il significato dell'opera³. Per una prospettiva veramente libera e non influenzata in modo aprioristico, occorre prendere coscienza di ciò che si vuole conoscere e, dunque, dell'inadeguatezza di una visione che escluda il poter mettere in discussione le certezze fino a quel momento consolidate; secondo i teorici di Costanza, quindi, il significato dell'opera non è più costituito da un oggetto ma da un'immagine che riempie ciò che il testo *struttura* ma *tralascia*⁴. Il lettore smette di avere un ruolo passivo e decentrato per conquistarsi una posizione attiva e poetica nella creazione dell'opera letteraria che, per esistere, non può prescindere dall'essere letta. L'atto della ricezione, dunque, è indissolubile da quello di composizione con il quale co-partecipa alla creazione del messaggio⁵.

L'idea davvero rivoluzionaria, capace di aprire un nuovo scorcio sull'attività critica, consiste perciò nell'affermare che i testi letterari non possedano un valore preciso e stabilito in maniera definitiva, ma sono destinati ad essere compresi soltanto in relazione alle aspettative dell'interprete, a ciò che viene definito “orizzonte d'attesa⁶” del lettore, chiamato a svolgere una funzione complementare a quella dell'autore.

³ Il rischio di tale operazione, tra l'altro, sarebbe quello di ridurre il testo a una funzione puramente referenziale e di riconoscere il suo significato come entità indipendente; sarebbe anche consequenziale il più o meno implicito riconoscimento di un non valore del testo, come esito del suo sottrarsi a ogni forma di incasellamento. Fino a tutto il XIX secolo, del resto, si è ritenuto che il critico ricoprisse la funzione di mediatore tra opera e pubblico, facendo in modo che il lettore continuasse a riporre in lui un'acritica e indiscutibile stima, difficile da mettere in discussione proprio perché già tracciata e quasi impensabile da negare.

⁴ Cfr. W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1987, pp. 37-41.

⁵ *Ibidem*.

⁶ L'orizzonte d'attesa di un'opera, inteso come il complesso dei gusti, dei valori, dei desideri e delle aspettative che i lettori hanno nei confronti dell'opera letteraria, rende possibile la determinazione del suo carattere artistico in base al modo ed al grado della sua efficacia su un determinato pubblico. La distanza fra orizzonte di attesa ed opera determina, dal punto di vista dell'estetica della ricezione, il carattere artistico di un'opera letteraria.

Per la ricezione diventa, così, fondamentale il carattere soggettivo della lettura, ciò che Michael Bachtin⁷ definisce «esperienza dialogica» e secondo cui ogni lettore *reinventa* di continuo la scrittura percependo l'opera attraverso il proprio sistema di significazione e di percezione.

Nell'ottica a lungo legittimata di uno studio (ormai superato) di impronta classicistica, gli studi della ricezione sono stati storicamente considerati un sottoinsieme della tradizione classica il cui *focus* è stato, in seguito, meglio individuato nella specifica questione della motivazione dell'inesauribilità dei classici. Tale prospettiva è persa in seguito condizionata da un tipo di giudizio aprioristico, basato sul presupposto di un'implicita superiorità dei classici: in questo modo, infatti, si tenderebbe a soffermarsi sul semplice tramandarsi di opere senza soluzione di continuità, tralasciando il processo di trasformazione che queste opere vivono nella loro trasmissione nonché l'interazione reciproca tra le due culture di riferimento.

Sostiene infatti Charles Martindale, pioniere degli studi di ricezione classica:

Le attuali interpretazioni dei testi antichi, che ne siamo consapevoli o meno, sono costruite in modi complessi, dalla catena di ricezioni attraverso le quali è stata realizzata la loro continua leggibilità. Di conseguenza, non possiamo risalire a un significato originario del tutto libero da successive aggiunte⁸

Rimossi quasi del tutto ogni ipotesi classicistica e ogni atteggiamento imitativo, si crea allora una dialettica complessa fra testo e modello (o, per dirla con Genette, fra *ipotesto* e *ipertesto*⁹); tale dialettica si arricchisce ulteriormente grazie all'interferenza e al confronto con altre scienze che reinterpretano l'antico¹⁰, come la psicanalisi e l'antropologia e con altri generi artistici, come il cinema e l'opera musicale. Il concetto di testo, perciò, si trova

⁷ Secondo il pensiero di Michael Bachtin (1895-1975), filosofo e critico letterario russo esperto di estetica e specializzato nella teoria del linguaggio dei generi letterari e del comico, il sistema della letteratura si fonda su rapporti non stabili e duraturi, ma sempre aperti e discutibili. Il *dialogismo* di Bachtin si configura nella convivenza di diverse opinioni e ideologie che costituiscono un dialogo implicito tra diversi punti di vista, mediati ciascuno da una voce capace di restituire un effetto di plurivocità e polifonia: «Ogni testo dialoga con altri testi in una polifonia di voci, stili, discorsi e posizioni ideologiche diverse» Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, (trad. ita di Giuseppe Garritano), Torino 1968, p. 9.

⁸ C. Martindale, *Redeeming the Text: The Validity of Comparisons of Classical and Postclassical Literature* (A View from Britain) «Arion: A Journal of Humanities and the Classics» 1,3 (1991), p. 40. Trad. ita mia.

⁹ G. Genette intitola la sua opera *Palimpsesti* proprio in quanto reputa «ogni testo simile a un palinsesto, che mostra, sulla stessa pergamena, un testo sovrapposto a un altro, il quale non viene completamente nascosto ma rimane visibile in trasparenza». Cfr. G. Genette, *op. cit.*, p. 469.

¹⁰ M. Fusillo, «Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo», in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna 2011, p. 235.

ad essere riconsiderato e inteso come configurazione storica e mobile allo stesso tempo, che costruisce una serie di relazioni intertestuali e transtestuali, rendendosi perciò riconoscibile e adattabile, attraverso il processo della riscrittura, a diversi codici estetico-artistici di destinazione.

Per realizzare un'analisi delle opere in cui si rispetti per davvero il genere d'appartenenza occorrerà, quindi, distinguere i diversi statuti dei generi artistici: nel caso del teatro lirico, ad esempio, la componente musicale riesce a comunicare ciò che il sistema verbale e visivo tacciono: lo statuto comunicativo dell'opera in musica, del resto, conferisce al compositore la possibilità di esercitare la peculiare potestà narrativa grazie alla presenza estetica dell'autore, elemento che la distingue dal dramma e la avvicina al romanzo¹¹. La musica, infatti, è uno «strato» aggiunto, estraneo alla «finzione dei personaggi operanti», che agisce sui tempi drammatici, fornisce informazioni, svela quanto non è scenicamente visibile, suggerisce particolari punti di vista e avvolge i contorni dei personaggi e dell'azione la quale perde, così, il suo carattere di evento assoluto¹². La musica e il suo specifico sistema semiotico acquisisce una sua autonomia e assume su di sé una funzione propriamente semantica, non solo nella misura in cui «serve il testo poetico», ma anche in quella in cui dice qualcosa in più rispetto a ciò che comunicano gli altri parametri. Per comprendere questo aspetto, è sicuramente necessario ribadire quanto salda e incrollabile sia, nel canone occidentale, l'opposizione concettuale e funzionale fra generi letterari di tipo narrativo e di tipo rappresentativo, ovvero fra diegesi e mimesi¹³. Si può, quindi, e si deve mettere in discussione la prassi di utilizzare principi assoluti come gabbie classificatorie e normative¹⁴.

Quanto al tipo di rapporti e di relazioni che si instaurano secondo varie dinamiche, si parla spesso di transtestualità¹⁵. Quando si fa riferimento alla transtestualità si intende «tutto ciò che mette un testo in relazione, manifesta o segreta, con altri testi»; si tratta, tra

¹¹ L. Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia 1994, p. 15.

¹² *Ivi*, p. 16.

¹³ *Ivi*, p. 12. Nell'opera, infatti, come anche negli altri generi drammatici, gli attori ricreano sul palcoscenico gli eventi senza apparente mediazione esterna e mettono lo spettatore di fronte a un mondo autosufficiente e chiuso; a monte di tutto il processo comunicativo sta inoltre l'autore, la cui presenza non è tuttavia esteticamente pertinente.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Nella già citata opera di Génette la transtestualità comprende a sua volta diversi tipi di relazioni, tra le quali si segnala specialmente quella dell'intertestualità, oggetto di numerose riflessioni e valutazioni da parte della critica, accennate e brevemente delineate nelle prossime pagine. Tra i procedimenti intertestuali, inoltre, vengono compresi ad esempio la citazione, la parodia e il plagio. Per una classificazione sistematica rimando ancora una volta a *Palinsesti* di Genette in cui vengono trattate le “manifestazioni ipertestuali” sulla base del regime (ludico, satirico e serio) e della relazione (trasformazione e imitazione).

le altre cose, di un concetto che mette in rilievo l'importanza per la storiografia letteraria di superare una considerazione delle strutture compositive ed espressive di un'opera esclusivamente chiusa e immanente al singolo testo¹⁶. Un esempio di fenomeno transtestuale è rappresentato dall'intertestualità: essa, concepita come la più ampia e comprensiva tra le relazioni transtestuali, viene così ripensata dalle poetiche del Novecento in un senso che si affranca dalla vecchia critica, dove il testo derivato incarna un prodotto subordinato e gerarchizzato, ovvero una filiazione diretta dall'autorevole padre, statico e chiuso.

Tale visione viene dunque soppiantata da quella di un'opera aperta e *in fieri*, immersa in un dialogo in cui la parola presente oblitera quella passata e la autentica, in una trasformazione profonda del modo classico gerarchizzante e preconstituito.

Ancora Massimo Fusillo nel dialogo con il regista Federico Tiezzi ricorda come la letteratura sia un discorso di riuso e di reinterpretazione, che fa *ri-vivere* un *testo* in un movimento che l'interlocutore Tiezzi, in occasione delle sue messe in scena teatrali di classici, paragona a un rientro nel *logos*¹⁷.

Dagli anni '70, inoltre, al processo di decostruzione modernista, pur sempre accompagnato dalla volontà di costruire nuovi paradigmi narrativi, si sostituisce l'amalgama di testi postmoderni, frutto della fusione di brandelli di testi precedenti¹⁸. Nel Postmodernismo il riciclaggio di materiale narrativo del passato diventa segno evidente dell'angosciosa consapevolezza che l'artista non può dire se non ciò che è già stato detto¹⁹, immerso come si sente in quel senso di esaurimento della creatività, in un'«angoscia dell'influenza», per usare le parole di Harold Bloom che afferma:

Non ci sono testi, ma piuttosto configurazioni, incastri riccamente perversi di una molteplicità di testi forti²⁰

¹⁶ A. Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma 2013, p. 20.

¹⁷ Il dialogo si è tenuto presso il collegio Santa Chiara di Siena il 6 ottobre 2011 e pubblicato in seguito negli atti del convegno in M. Fusillo F. Tiezzi, *Dialogo sui classici a teatro*, «I Quaderni del Ramo d'Oro», 4, (2011), pp. 9 sgg.

¹⁸ M. Pugliese, *La riscrittura del mito di Medea in tre scrittrici contemporanee. Toni Morrison, Liz Lochhead e Christa Wolf*, Tesi dottorato, Roma 2011, p. 4.

¹⁹ V. Fortunati, *Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo. Il pastiche di Antonia Byatt fra letteratura e pittura*, «Leitmotiv» 2 (2002), p. 88.

²⁰ H. Bloom, *The Breaking of the Vessels*, Chicago 1982, p. 34. Trad. ita mia. Tale espressione esemplifica la pressione e l'azione vincolante esercitate dalla cultura precedente e mostra, al contempo, le difficoltà cui sono sottoposti i nuovi autori nel mantenere l'equilibrio nell'operazione di recupero del passato senza essere sovrachiati dalla sua insormontabile forza.

Se le sperimentazioni moderniste rispondono a un desiderio di radicale rottura con il passato, nella postmodernità prevale, piuttosto, la combinazione e l'assemblaggio delle parti, che si inseriscono in infiniti e ibridi scambi di reciproca assimilazione. Linda Hutcheon²¹, che ha molto riflettuto sulle caratteristiche della scrittura postmoderna, ha visto infatti nella parodia e nel rovesciamento dei modelli alcuni degli elementi fondanti²².

Nella seconda metà del Novecento le categorie della modernità vengono tendenzialmente ripensate in modo radicale per far spazio a un senso di pluralità e frammentazione che si riflette anche sul piano sociale. Lo scarto tra *ipotesto* ed *ipertesto* genettiani diventa l'elemento che ridona significato alla scrittura: la linea retta della filiazione si spezza e nuove prospettive schiudono il testo a più direzioni di senso, mentre la scrittura si fa luogo aperto e polifonico dove il rapporto di subordinazione al modello cede il posto alla totale libertà, senza alcuna forma di sottomissione al verbale e al letterario²³. I testi possono apparire, perciò, pluristratificati e interconnessi in tempi e spazi diversi, in un forte rapporto con la tradizione, riconsiderata nella sua fertile relazione col presente.

Anche la sinergia tra i *media*, insieme all'indebolimento dei confini tra generi, contribuisce a una visione più duttile per la quale uno stesso prodotto può essere inserito in diverse piattaforme²⁴, restituendo un'idea di opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*). In linea con una nuova mentalità tutta protesa verso la fluidità e ostile alla categorizzazione, sembra sempre più naturale un'operazione di fusione capillare fra i diversi linguaggi artistici. Se i concetti di attraversamento di confini disciplinari e di ibridazione si sono sempre palesati nel dibattito artistico-letterario, negli ultimi anni è diventata necessaria una maggior chiarezza di definizione della cosiddetta «intermedialità».

²¹ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, New York - Londra 1985, pp. 11 sgg.

²² V. Fortunati, *op. cit.*, p. 89.

²³ M. Fusillo, *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale*, «Comparatismi», 5 (2020), p. 15.

²⁴ Per un approfondimento sul concetto di intermedialità e transmedialità rimando a Dick Higgins, pioniere negli studi sul tema. In *Intermedia in Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Edwardsville 1984, p. 22 Higgins indica alcune classi di testi situate tra i media convenzionali, aggiungendo pagine alla prima parte del lavoro pubblicata nel 1965: «Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theater»; rimando inoltre al sociologo e saggista Henry Jenkins che nel 2006, nel volume *Convergence culture: where old and new media collide*, New York 2006 utilizza l'espressione di *transmedia storytelling* per fare riferimento a una particolare tecnica di narrazione, o meglio, alla capacità di raccontare storie grazie all'utilizzo di diversi *media* con l'obiettivo di migliorare e perfezionare l'esperienza finale dell'utente.

La ricezione critica si rivela, dunque, attività mobile, costretta di volta in volta a problematizzare il concetto di contesto, a considerare una pluralità di variabili e a contribuire all'attualizzazione dell'opera che riunisce canoni e paradigmi diversi²⁵.

Una categoria che si rivela pregnante nella ricezione è sicuramente quella mitica, da cui spesso le storie e le vicende traggono la loro origine rivelando un potenziale di significato infinito, indice della sua complessità sfaccettata.

Per indagare il fenomeno della ricezione del mito di Medea, che si dichiara come intenzione e obiettivo di tale studio, appare doveroso concentrarsi brevemente su alcuni aspetti del mito. Il dato sul mito che può essere affermato con sicurezza è la sua difficoltà di inquadramento; esso possiede un proprio statuto epistemologico e uno specifico linguaggio, altro dal *logos*, da intendersi come *protolinguaggio* dell'umanità, una sorta di "pangea" di tutti i linguaggi. Attraverso l'introduzione del concetto di "lavoro sul mito" come progressiva elaborazione, Hans Blumenberg riconosce d'altra parte come solo attraverso un incessante e inesauribile processo riflessivo e metanarrativo l'opera del mito possa rendersi inconfondibile²⁶; il mito si configura, perciò, come la formazione arcaica primaria, in relazione alla quale tutto ciò che viene in seguito può essere chiamato *ricezione*. Nonostante la distinzione tra il mito propriamente detto e la sua ricezione appaia utile ai fini di un ordinamento sistematico e dei collegamenti letterari, rientrano tra i prodotti del *lavoro sul mito* anche i primitivi mitologemi. Il mito non è infatti un elemento originario completamente e irrevocabilmente interpretato dal momento che è sottoposto, per natura, a un'attività ermeneutica continua e incessabile da cui scaturiscono costantemente *nuovi* prodotti senza che esista, tuttavia, alcun primato degli originali sui risultati dei loro effetti²⁷. Il nocciolo consolidato resiste, infatti, alla modificazione

²⁵ P. Gheri, L. Perrone Capano, *Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco*, Pisa 2002, p. 5.

²⁶ Nel definire l'attività di lavoro sul mito Hans Blumenberg non allude all'operazione di sottoporre il materiale mitico a un vero e proprio lavoro razionale quanto piuttosto ad un'elaborazione secondaria di una ragione derivata; per il filosofo, infatti, il mito è "Entlastung", ovvero un affrancamento dalle pretese avanzate dall'«assolutismo della realtà» e non costituisce affatto il precursore della ragione, in quanto dotato di una propria autonomia indipendente dalla genesi della ragione stessa. Proprio in nome di questa autonomia Blumenberg esclude, inoltre, la possibilità di ricostruire il percorso della produzione mitica. cfr. H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Francoforte sul Meno 1981, pp. 691.

²⁷ Anche secondo Karl Kerényi il fenomeno originario del mito è un'elaborazione della realtà: dunque, dato che nessuna elaborazione può essere completata o intesa come avanzamento progressivo, risulta un controsenso ammettere l'esistenza di una versione razionale e completa di ogni mito. Cfr. K. Kerényi, *Auf Spuren des Mythos*, Monaco di Baviera, 1967, pp. 339.

Quanto all'impiego della terminologia genettiana di ipotesto e ipertesto si inquadra, come già accennato, all'interno di una scelta di comodità e chiarezza che non presuppone alcun'impostazione gerarchica.

accettando le progressive trasformazioni che contribuiscono a rafforzare la stabilità del nucleo essenziale sotto la pressione della mutevole ricezione.

Inoltre, sebbene la resistenza al cambiamento del mito sia piuttosto considerevole, esso non esiste in assoluto ma si adatta alle esigenze dei rispettivi contesti, rivelando la sua natura declinabile nelle più svariate modalità che si alimentano di contingenze irripetibili, iscritte nella memoria primordiale dell'uomo: a tal proposito Roland Barthes sottolinea come ogni modifica sia una continuazione del mito stesso²⁸.

La dinamica di *demitizzazione* e *ri-mitizzazione* forma, infatti, un ciclo senza fine il cui risultato consiste proprio nell'interazione tra esperienza soggettiva e tentativo di oggettivazione²⁹. Procedendo da questa conoscenza la "letterarizzazione" (*Literarisierung*) del mito, che è una forma speciale di *lavoro sul mito*, compie un'attività di demitizzazione e, al contempo, di rimitizzazione nel momento in cui un'affermazione ideologica è sostituita da un'altra³⁰. Esistono, perciò, diverse modalità di *narrazioni mitiche*, tutte appartenenti al mito stesso: in questo senso qualsiasi tentativo di giudicare un'opera moderna sulla base della sua conformità con un mito originale, per quanto quest'ultimo possa essere materialmente definito, è da respingere fin dall'inizio. Il fenomeno su cui pare fondamentale soffermarsi consiste in quell'imbrigliamento attuato dal teatro nei confronti del mito, che esiste appunto nel patrimonio culturale come materiale non plasmato e proteiforme per poi essere codificato in maniera effettivamente riconoscibile nella tragedia antica.

Il processo già nominato della demitizzazione, che sostanzialmente allude alla scoperta di una situazione tragica di base attraverso la rimozione di ogni abbellimento mitico, non rappresenta in alcun modo il *continuum* di uno svuotamento via via crescente del mito, ma al contrario si alterna a tentativi di rimitizzazione o sintesi mitica riscontrabili senza dubbio anche nel mito oggetto di questo lavoro, quello di Medea. La sua vicenda, che valica e trascende i singoli "testi di riferimento", la rende figura esemplare

²⁸ R. Barthes, *Mythologies*, Parigi 1957, pp. 158.

²⁹ Cfr. M. Göbel Uotila, *Medea Ikone des Fremden und des anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Hans Henny Jahnn, Jean Anouilh und Christa Wolf*, Olms 2005, pp. 35. sgg. Hermann Broch, nella sua introduzione *The Style of the Mythical Age* al volume R. Besseloff, *On the Iliad* Princeton 1947 definisce la letteratura europea da Omero a Tolstoj «coming from myth, returning to myth» e conia così una formula pungente che ben caratterizza anche il periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, in cui il mondo oscillava tra l'essere lontano dal mito e l'esserci vicino. D'altro canto, come reazione al primato della razionalità, si è articolata a partire dagli Anni Settanta la resistenza all'illuminismo puro, chiaramente visibile nel New Age e legata a un desiderio di ri-mitizzazione che riporti al centro il mito.

³⁰ M. Göbel Uotila, *op. cit.*, p. 35. Per un approfondimento della questione cfr. H. Blumenberg, *Lavoro sul mito*, Bologna 1991, (ed. it.) pp. 761.

dell'attraversamento dei confini³¹, agevolando anche un costante dialogo tra opere che rivelano, a mano a mano che il materiale aumenta e si infittisce, non solo un rapporto di filiazione rispetto ai canonici modelli, ma anche una reciproca interdipendenza che li rende, a loro volta, archetipici.

³¹ N. Bätzner, M. Dreyer, E. Fischer-Lichte, A. S. Schönhagen (a cura di) *Medeamorphosen: Mythos und ästhetische Transformation*, Monaco di Baviera 2010, p. 11.

CAPITOLO 2 Le riscritture di Medea in lingua tedesca e il modello di Seneca

Secondo quel processo di de-mitizzazione per cui la dimensione sacra e quella profana vengono tematicamente collegate, l'opera di Euripide si impone per prima nella linea temporale: è importante, infatti, sottolineare come in qualsivoglia analisi delle riscritture di Medea non si possa prescindere dalla tragedia del V secolo a. C. Occorre, inoltre, distinguere, seguendo la posizione espressa da Massimo Fusillo¹, tra mito *tout court* e opera primaria che lo rappresenta e che ne diviene il riferimento per le successive rielaborazioni (prima a lungo *Medea* di Seneca, e poi di nuovo la tragedia di Euripide)².

Soprattutto nel XX secolo, anche per la sua illimitata libertà creativa, l'artista novecentesco tende spesso a riplasmare direttamente il mito o comunque a istituire con il esso un dialogo del tutto alla pari³. Il mito diventa, così, davvero equivalente a un tema letterario, potenzialmente oggetto di differenti tematizzazioni che a loro volta attivano differenti nuclei semantici⁴.

Ciò risulterà evidente soprattutto nel confronto tra le singole opere che rileggono il mito di Medea, all'interno delle quali si può riscontrare ora un processo di psicologizzazione, ora di borghesizzazione, politicizzazione o razionalizzazione. Acquisire consapevolezza di quanto, nelle varie opere disseminate lungo l'invisibile *fil rouge*, gli autori intervengano sui mitologemi della materia, ricomponendoli e arricchendoli di una motivazione contingente, permette di scoprire a poco a poco le sfaccettature dell'operazione estetica, ideologica e stilistica della riscrittura⁵. Se è vero che, come

¹ M. Fusillo, "Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna 2011, p. 235.

² Se si intende realmente perseguire le potenzialità di aggiornamento letterario del mito di Giasone e Medea – come anche afferma Christoph Steskal in C. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, p. 15 – non si può evitare di operare una distinzione tra idee mitiche e tradizione mitologica (come appunto i processi di letterarizzazione, drammatizzazione, ecc.) e quindi considerare il mito di Medea e Giasone materiale poetico. Proprio la polivalenza, difatti, riflette un «potenziale di significato inattaccabile delle idee mitiche» che corrisponde anche alla varietà degli schemi interpretativi del concetto di mito. Solo in seguito, l'operazione di letterarizzazione del mito diventa esempio del potenziale di poetizzazione e attualizzazione del mito generalmente discusso. Cfr. M. Fuhrmann (a cura di), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Monaco di Baviera 1971, p. 9.

³ M. Fusillo, *Sognare il mito*, cit., p. 235.

⁴ Questa è la tesi di fondo della critica tematica, tornata ultimamente in auge. Per un approfondimento in merito cfr. W. Sollors (a cura di), *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge - Londra 1993 e D. Giglioli, *Tema*, Firenze 2000.

⁵ G. Steiner in *Le Antigoni*, Torino 1990 (ed. or. *Antigones*, 1984), p. 129 si pone una domanda che è costretto a porsi chiunque intraprenda una qualsiasi indagine sulla ricezione e la sopravvivenza di un mito tramite le sue riscritture: «Quali processi di canonizzazione e di rifiuto sono all'opera nel determinare l'accettazione e la trasmissione di certi miti e l'obliterazione di altri? Ancora una volta, la domanda può essere male

sostiene Paduano⁶, la vitalità di un *testo* ha il suo banco di prova nella capacità di restare al centro delle riletture che in altre epoche e culture tornano a interrogarlo in quanto rappresentativo della condizione umana, la storia di Medea si rivela alquanto vitale. Nonostante – o forse proprio per questo – le singole riscritture siano, infatti, modificate da varianti di ordine storico come la distanza cronologica, l'appartenenza a sistemi assiologici differenziati e la diversa strategia autoriale, esse funzionano e dimostrano la sopravvivenza del mito stesso. Questo, dunque, fornisce l'azione e i personaggi, ma sono le motivazioni connesse al costume, alle esigenze e al gusto delle diverse epoche ad intervenire significativamente in un nesso dialettico tra mito e realtà storica. Ne è testimonianza l'ondata di saggi e studi – di cui è difficile tenere traccia – che tentano di dare una classificazione quanto più sistematica e ordinata alle opere, di vario genere e *medium*, incentrate su Medea; tra i più notevoli e importanti protagonisti dello stato dell'arte, senza pretesa di esaustività, rientrano sicuramente (in ordine cronologico) Leon Mallinger⁷, Käte Hamburger⁸, Albrecht Dihle⁹, Duarte Mimoso-Ruiz¹⁰, Rita Calabrese¹¹, Edith Hall¹², Corrado Tedeschi¹³, Bernard Zimmermann¹⁴, Heike Bartel e Anne Simon¹⁵.

Più nello specifico, dal momento che in tale dissertazione si intende procedere con un'indagine sulla sopravvivenza e ricezione della vicenda di Medea all'interno della cosiddetta *Deutschsprachiger Raum*, vengono messe in evidenza gli studi scientifici

interpretata. È possibile che ogni definizione sensata di mito implichi l'idea di sopravvivenza. Perché, allora, il canone dei miti più importanti della cultura occidentale è così relativamente ristretto e il ritorno a questi stessi miti-chiave è un riflesso costante nell'arte e nella letteratura occidentale?» A questa domanda non è stato ancora possibile formulare una risposta esaustiva e certa.

⁶ Cfr. G. Paduano, "Variazioni sul grande monologo di Medea" in F. de Martino (a cura di) *Medea: teatro e comunicazione*, (Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla fortuna dell'antico, 11), Bari 2006, p. 499. Paduano continua: «nonostante esso sia modificato (o forse proprio per questo) da varianti di ordine storico che coinvolgono la distanza cronologica, l'appartenenza a sistemi assiologici differenziati e anche e soprattutto la diversa strategia autoriale che impegna con l'ipotesto la doppia e contemporanea scommessa della dipendenza e della creazione originale».

⁷ L. Mallinger, *Étude de littérature comparée, Médée*, Lovanio 1897, pp. 440.

⁸ K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren, antik und modern*, Stoccarda 1962, pp. 221.

⁹ A. Dihle, *Euripides' Medea und ihre Schwestern in europäisches Drama*, «Antike und Abenland» 22 (1976), pp. 175-183.

¹⁰ D. Mimoso-Ruiz, G. Dumézil, *Médée antique et moderne : aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Parigi 1982, pp. 247.

¹¹ R. Calabrese, „Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur“, in M. Hochgeschurz (a cura di): *Christa Wolfs Medea*, Berlino 1998, pp. 75-93.

¹² E. Hall, F. Macintosh, O. Taplin (a cura di), *Medea in Performance 1500-2000*, University of Oxford 2000, pp. 165.

¹³ G. Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste 2010, pp. 258.

¹⁴ B. Zimmermann, *Mythische Wiederkehr: der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Friburgo in Brisgovia 2017, pp. 225.

¹⁵ H. Bartel, A. Simon (a cura di), *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, Londra 2017, pp. 353.

incentrati, appunto, su opere di lingua tedesca. Tra questi si segnalano soprattutto i lavori di Achim Block¹⁶, Kurt von Fritz¹⁷, Werner Kleinhardt¹⁸, Konrad Kenkel¹⁹, Christoph Steskal²⁰, Betta Schmeier²¹, Inge Stephan²², Sonia Saporiti²³, Ludger Lutkehaus²⁴, Sabrina Spiegl²⁵, Yixu Lü²⁶, Theodore Ziolkowski²⁷, Albert Glaser²⁸.

Gli studi davvero più illuminanti e utili per la prospettiva che si intende adottare in questa sede sono quelli di Inge Stephan²⁹, Bitta Schmeier³⁰, Theodore Ziolkowski³¹, Albert Glaser³² e Christoph Steskal. Interessante in particolare quest'ultimo che, dopo un'introduzione sul concetto di mito e alcune osservazioni sulla sua potenzialità di attualizzazione, riprende i filoni originari della leggenda per poi concentrarsi su alcune *Aktualisierungskategorien* di quel mito e applicarle alle varie riscritture sino al XIX secolo.

¹⁶ A. Block, *Medea-Dramen der Weltliteratur*, Gottinga 1957, pp. 280.

¹⁷ K. Von Fritz, *Die Entwicklung der Iason-Medeasage und die Medea des Euripides* Antike und Abendland, VIII (1959), pp. 33.

¹⁸ W. Kleinhardt, *Originalität und Variation in der Darstellung einer Rache; eine vergleichende Studie ausgewählter Texte*, Amburgo 1962, pp. 137.

¹⁹ K. Kenkel, *Medea-Dramen: Entmythisierung und Remythisierung; Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*, Bonn 1979, pp.141.

²⁰ C. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, pp. 396

²¹ B. Schmeier, *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*, Würzburg 2005, pp. 177.

²² I. Stephan, *Medea: multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Colonia 2006, pp. 335.

²³ S. Saporiti, *Letteratura, mito, psicoanalisi: figure mitiche nella letteratura di lingua tedesca*, Cassino 2006, pp.242.

²⁴ L. Lütkehaus (a cura di), *Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*, Stoccarda 2007, pp. 362.

²⁵ S. Spiegl, *Medea - Transformationen in der Gegenwartsliteratur - Neuinterpretationen zeitgenössischer Autorinnen*, Monaco di Baviera 2008, pp.136.

²⁶ Y. Lü, *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*, Friburgo in Bresgovia 2009, pp. 298.

²⁷ T. Ziolkowski, *Mythologisierte Gegenwart Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, 2019, pp.240.

²⁸ H.A. Glaser, *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, Berlino 2021, pp. 166.

²⁹ Nel suo volume sopra citato Inge Stephan, ripercorrendo la storia degli adattamenti di Medea anche nell'ambito extra-letterario di arti visive e di natura intermediale, individua quattro grandi aree di conflitto della modernità, che sono incarnate nella figura di Medea (aree che si intrecciano in modo più o meno vario e intenso con le questioni di genere): 1. Medea come figura identificativa positiva o negativa nella battaglia di genere, in particolare come modello di emancipazione femminile nel contesto del nuovo movimento delle donne dopo il 1968; 2. Medea come figura rivoluzionaria, quando i sistemi politici e familiari sono in crisi, come nel secondo dopoguerra. 3. Medea come figura centrale di proiezione nei dibattiti sull'etnia e sul razzismo, sui comportamenti devianti e perturbanti 4. Medea come figura riflessiva nei dibattiti sul significato della violenza e sulla sua legittimità, che riconduce con le sue azioni a pratiche arcaiche di vendetta di sangue e di sacrificio umano.

³⁰ In questo volume viene analizzata la *motivazione* delle tragedie di Medea dall'antichità ai tempi moderni, impiegando come modello sei riscritture selezionate. A causa della mancanza, legata al genere, di un'istanza narrativa generale, nel dramma è necessario creare una connessione tra i discorsi situazionali dei personaggi, soggetti a una cronologia naturale. Queste forze interne del dramma, che modellano il corso dell'azione in un insieme psicologicamente realistico e rigoroso, possono essere riassunte sotto il termine *motivazione*. L'autrice passa in rassegna in particolare tre elementi: l'elemento divino, la scena di Egeo e la strumentalizzazione dei bambini (compreso l'infanticidio).

³¹ Nel volume poc'anzi citato l'autore traccia un'interessante panoramica diacronica delle riscritture di Medea dall'antichità al XX secolo, ponendo in particolare il *focus* su alcune categorie tematiche e sulle opere più recenti del Novecento.

³² H.A. Glaser, *op. cit.*

La parte più consistente del lavoro di Steskal è riservata a nove riscritture novecentesche considerate rappresentative della trasformazione e dell'attualizzazione di quelle categorie universali riscontrate già nel testo primario e destinate a permanere nelle riproposizioni moderne attraverso un movimento carsico che permette la loro sopravvivenza nel tempo³³. Il *Medeastoff* (Materiale di Medea) – prima esistente nella tradizione mitologica all'interno di una forma mobile e soggetta a un margine di variazione dovuto ai diversi segmenti di leggenda amalgamati tra loro³⁴ – viene rimodellato e ripensato in una miriade di trattamenti, dopo che Euripide aveva collegato le divergenti versioni della saga nella tragedia del 431 a.C. introducendo, probabilmente per primo, l'infanticidio³⁵.

Il mito, perciò, subisce trasformazioni continue dimostrando la sua inesauribilità proprio nella variegata e fertile ricezione che non sviluppa affatto motivi precostituiti e logori, ma che non può essere del tutto indipendente dal *modello*³⁶. In questo senso il *testo* viene privato del suo *milieu* storico e sociale per riviverne infiniti altri: la riscrittura affermando l'identità del dramma antico leviga, al contempo, le spigolosità della differenza.

A partire dal V secolo la sensibilità occidentale vive i momenti decisivi della sua identità anche in rapporto alla leggenda di Medea, soprattutto in quanto donna, straniera, diversa.

³³ I vari studi hanno individuato e posto l'attenzione sui diversi mitologemi contenuti già in potenza nel mito e poi nella tragedia di Euripide. Tra i più ricorrenti il conflitto tra passione e ragione, il tema del destino e del fatalismo, la differenza di genere, la colonizzazione politica, la componente etnica e razziale, l'egoismo e la socialità, la magia, l'ira e il carattere demoniaco, la gelosia e l'amore tradito, la componente rituale e antropologica e soprattutto l'infanticidio. Albrecht Dihle in *Euripides' Medea*, cit., riconduce le categorie semantiche a tre nuclei tematici corrispondenti ai tre momenti principali nella storia della sua ricezione: la Medea innamorata in Euripide e il melodramma, Medea maga in Seneca, nel Rinascimento e Barocco, Medea straniera tra Otto e Novecento da Grillparzer in poi.

³⁴ Sonia Saporiti, in *op. cit.*, p. 154, afferma che il mito è costituito da un amalgama di storie, di brandelli epici, di diverse stratificazioni e tradizioni di epoca differente e, in questo caso, anche diverse sequenze geografiche: Colchide, Iolco, Corinto, Atene e di nuovo Colchide.

³⁵ Il soggetto era già presente nelle opere dei mitografi, che precedono la nota versione euripidea. Oltre all'attestazione all'interno della *Teogonia* di Esiodo del VIII sec. a.C., tra le più rilevanti di cui abbiamo notizia (la maggior parte di ciò che si può leggere è stato parafrasato da Pausania e, in alcuni casi, integrato da uno scoliasta di Pindaro) si annoverano: i *Κορίνθιακά* di Eumelo, vissuto del VIII secolo a.C., quella di Creofilo, del VII secolo, un componimento di Pindaro del VI-V sec. a.C. (che rappresenta il testo più rilevante e la fonte più completa ed estesa dei racconti mitici su Medea) e una versione citata dal grammatico alessandrino Parmenisco. In nessuna di queste opere si può riscontrare la presenza dell'infanticidio volontario e intenzionale da parte di Medea, e al contempo non appaiono trascurabili le sensibili variazioni rispetto alla tragedia euripidea, come l'assenza di Glauce, dei doni avvelenati, e del re ateniese Egeo. Riguardo alla "provenienza" del materiale euripideo esiste una questione piuttosto spinosa e largamente dibattuta, tutt'oggi ancora aperta: il rapporto e quindi l'eventuale anteriorità di Euripide rispetto ad un autore tramandato dalle fonti col nome di Neofrone che le fonti collocano in maniera oscillante tra il VI e il IV secolo a. C. Il dibattito, che divide radicalmente ed energicamente i due schieramenti rappresentati rispettivamente da D.L. Page e D.J. Mastronarde, nasce dalla prima *ὑπόθεσις* alla Medea di Euripide dove si legge «Sembra che [Euripide] abbia riadattato la Medea di Neofrone e se ne sia impossessato come affermano Dicearco nella *Vita della Grecia* e Aristotele nei *Commentari*».

³⁶ T. Ziolkowski, *op. cit.*, p. 192. Secondo W. H. Friedrich, in una visione piuttosto gerarchica e unidirezionale ormai superata, i drammi di Medea possono essere letti come letteratura secondaria e commenti al dramma di Euripide.

Lungo un asse diacronico, dopo la tragedia di Euripide, la letteratura greca conosce un'altra importante rielaborazione della vicenda in veste epica, *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio. Il passaggio dalla grecoità al mondo latino è scandito, quindi, dalla *Medea* (perduta) di Ennio, da *Le Argonautiche* di Valerio Flacco, dalla *Medea* di Ovidio (perduta) e, soprattutto, dalla tragedia di Seneca. Quest'ultimo, in qualità di autore tragico, si è trovato spesso trascurato o non giustamente considerato per il mero valore delle sue opere, specialmente in relazione alla trasmissione delle modalità e degli stilemi drammaturgici. Il suo umanesimo – a tratti al limite del blasfemo per aver ricondotto i gesti e i pensieri alla responsabilità individuale del singolo e aver allontanato la centralità del soggetto divino³⁷ – nonché il suo trattamento dell'azione drammaturgica si sono poi riscoperti fondativi dei modi e degli atteggiamenti della scena drammatica di respiro moderno. È proprio quella forma drammaturgica a rendere possibile, con l'avvento del Rinascimento, il ritorno del teatro e la sua successiva fioritura dopo pressoché un millennio di silenzio. Non è dunque casuale la definizione di Seneca come «padre fondatore della tragedia europea³⁸».

Tra le ragioni dell'esclusione dal canone teatrale di Seneca tragico – non apprezzato e ritenuto inferiore ai tragediografi greci anche e soprattutto per le leggi drammatiche che infrangevano i dettami aristotelici – influisce probabilmente anche la reputazione negativa che grava su di lui durante il Medioevo, in una prospettiva diametralmente opposta all'esaltazione di Seneca filosofo, figura dominante e punto di riferimento di quel periodo³⁹. La situazione inizia a mutare soltanto nell'Umanesimo trecentesco per imprimere, poi, una svolta decisiva nel Rinascimento anche grazie alle edizioni a stampa⁴⁰. La riscoperta della tragedia senecana avviene inizialmente su due filoni: uno di questi recupera l'attitudine

³⁷ Conversazione stenografata in occasione dell'intervento di Gilberto Biondi all'interno del convegno internazionale di studi sul teatro antico "L'eros nel teatro antico" tenuto in data 19-20 ottobre 2023 a cura della Fondazione INDA in collaborazione con la redazione della rivista "Dioniso".

³⁸ E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt 1978, pp. 14 sgg.

³⁹ Ivi, pp. 371 sgg. La rappresentazione drammatica durante il periodo medievale conosce un'importante regressione dettata soprattutto da esigenze morali e religiose, per conformarsi alle quali si producono per lo più drammi sacri, *passiones* pasquali o, in un'ottica più audace, poesia drammatica profana. All'interno di tale scenario la "veste morale" di Seneca filosofo, che lo rende particolarmente consono ai dettami etici e religiosi del momento, consente di estendere il *modus operandi* e *cogitandi* anche a Seneca tragediografo, rendendo addirittura il materiale tragico senecano «epitome del modo di far tragedia». Tale operazione contamina e altera necessariamente il valore e il senso originario delle opere senecane, adattandole forzatamente ai principi medievali e rilevando, perciò, l'assurdo paradosso di far rivivere la moralità cristiana all'interno di quelle forme e di quei modi mutati dall'interno.

⁴⁰ Il fenomeno della diffusione e della circolazione delle tragedie senecane tra Medioevo, Umanesimo e Rinascimento è, in realtà, una questione complessa non ancora sondata del tutto, che conosce un'importante accelerazione nel XIV secolo riscontrabile nell'aumento esponenziale del numero di manoscritti circolanti (su più di 500 codici conservati quasi la metà appartiene al Trecento e per la massima parte si tratta di codici italiani). Cfr. tra gli altri C.M. Monti, F. Pasut, *Episodi della fortuna di Seneca tragico nel Trecento*, «Aevum» 73, 2 (1999), pp. 513-47.

drammatica visibile negli impulsi estetici, nelle dinamiche spaziali e nel lessico che domineranno il materiale shakespeariano di fine XVI secolo, per poi essere assorbiti progressivamente nel gusto teatrale senza un consapevole ed esplicito richiamo al drammaturgo latino. Nel passaggio dalla consuetudine medievale della lettura a quella rinascimentale della rappresentazione, in cui si riesce in parte a recuperare la realizzazione di esigenze e possibilità del teatro antico, si riacquistano progressivamente anche le sfumature drammatiche perse congiuntamente a una maggiore plasticità e tridimensionalità; ciononostante si è costretti ad accettare la perdita del contesto storico originario e, dunque, della disposizione mentale dell'epoca, aspetti sostanzialmente irripetibili in quanto prodotti del tempo⁴¹.

L'influsso del dramma senecano nella drammaturgia moderna rappresenta, perciò, un fenomeno complesso e piuttosto ostico da indagare, proprio in quanto caratterizzato da un movimento carsico difficilmente rintracciabile, che si trova talvolta ad essere ridotto a mere suggestioni o richiami letterari. Ciò che si intende dimostrare in questa ricerca è, dunque, come già dichiarato in precedenza, la ricezione della vicenda di Medea dal XVIII al XXI secolo in una prospettiva che non trascuri e, anzi, sottolinei l'influenza del *modus* tragico senecano nello sviluppo delle successive dinamiche sceniche che, di fatto, hanno costituito la loro identità proprio a partire dalla drammaturgia senecana, l'unico modello teatrale esistente nel XVI secolo.

L'aggiunta di una coordinata spaziale consente, inoltre, di circoscrivere l'indagine della ricezione ad una specifica temperie culturale, quella di civiltà e lingua tedesca, in cui più di altre pare mancare uno studio di carattere scientifico sulle differenti riproposizioni classificate e distinte sulla base del modello di riferimento.

Proseguendo così l'asse diacronico, se consideriamo l'eccezione della *Medea* di Draconzio⁴² e di pochissime altre attestazioni di epoca medievale, l'eroina smette di essere barbara e la colpa tragica viene trasformata in peccato cristiano⁴³.

⁴¹ J. Schondorff (a cura di) *Theater der Jahrhunderte. Medea: Euripides - Seneca - Corneille - Cherubini - Grillparzer - Jahn - Anouilh - Jeffers - Braun*, introd. di K. Kerényi, Vienna 1963, pp. 9-10.

⁴² B.E. Draconzio, *Medea*, Fabio Gasti (a cura di), Milano 2016, (Saturnalia 38), pp. 176. Al contrario di altri autori, tra l'altro, Draconzio non ricava la sua Medea da un'opera precedente, ma crea una versione originale che ben rappresenta il gusto di un'epoca e il modo dei letterati di epoca altomedievale di lavorare con i classici.

⁴³ Con peccato cristiano ci si riferisce, in questa specifica occasione, all'infedeltà e alla cupidigia. La consolidata sproporzione tra tradizione cristiana e peccato carnale non lascia intatto il mito di Medea; tuttavia, sorprendentemente, l'attenzione non viene convogliata su una Medea depravata e rovinosa, ma sull'esempio negativo di un infedele Giasone: Medea, così, si guadagna il rispetto come donna tradita che insiste indiscutibilmente sulla lealtà che dimostra. Dall'altra parte in alcune descrizioni allegoriche dal fine moralistico, ella diviene simbolo di una passione troppo intensa e possessiva. Cfr. E. Lefèvre, *op. cit.*, p. 371.

La potenza teatrale del personaggio verrà nuovamente apprezzata e recuperata nel Rinascimento che, pur restando affascinato dall'intensa vendetta della figura senecana, rimane comunque un periodo lontano dall'eroismo nobile e, al tempo stesso, tumultuoso del mondo tragico e più affine, per l'immobilità medio-borghese che lo domina, alla prosaica commedia di stampo terenziano.

Si può comunque, sulla base di testimonianze dirette e indirette, concordare sul fatto che il tragediografo latino fosse ampiamente noto e letto dagli intellettuali cinquecenteschi, grazie soprattutto alla conoscenza della lingua latina e al suo ruolo di unico modello tragico; le opere di Seneca circolavano, infatti, in forma scritta nelle recenti *editiones principes* e, sul finir del XVI secolo, all'interno delle numerose compagnie itineranti inglesi, che mettevano in scena materiale shakespeariano di dimostrata afferenza senecana. Le molteplici possibilità vagheggiate nel periodo umanista e rinascimentale non vengono però sfruttate appieno fino al Barocco, secolo in cui più di tutti la *Medea* di Seneca, per la *facies* più retorica e magniloquente, costituisce il modello tanto per la Francia di Corneille e Racine⁴⁴, quanto per i drammi tedeschi in lingua latina.

Proprio la Germania, che si inserisce in ritardo nello sviluppo culturale rispetto all'andamento europeo, partecipa a una ricca e longeva produzione di drammi neolatini, rafforzata anche dalle coeve vicende religiose e dal costante dialogo con l'ambiente scolastico; quest'ultimo si riverbera anche in un fertile interscambio fra le edizioni filologiche di Seneca e lo sviluppo della letteratura, agevolato pure dalle operazioni di traduzione e pubblicazione⁴⁵. Nel teatro tragico tedesco di metà Seicento trova, difatti,

⁴⁴ La drammaturgia innestata sul classicismo francese del XVII secolo, tra cui dominano Corneille e Racine, mostra un'assenza di azione che necessariamente riconduce il significato nell'alveo del linguaggio. Questo aspetto potrebbe anche in parte valere, ad esempio, per la tragedia greca; eppure, si fatica a individuare un fenomeno letterario d'una simile importanza, come quello delle tragedie classiche francesi, che abbia avuto un campo d'azione tanto limitato al di fuori della cornice di appartenenza (*Comédie Française*) non per motivi di traduzione. La prima tragedia di Corneille, *Medea* appunto, che relega ancora una volta la figura femminile in una posizione emarginata rispetto all'uomo e mette in evidenza la sua esagerazione di passioni e sentimenti, propone un finale barocco in cui l'eroina si invola sul cocchio tirato dal drago e Giasone si uccide in scena; dopo il *Cid* il tragediografo non si permetterà più tali libertà. In ogni caso le ragioni dell'orizzonte prettamente nazionale del neoclassicismo francese appaiono più ostiche da individuare di quanto sembri e, secondo Steiner, andrebbero cercate in fattori più propriamente politici e sociali. Cfr. G. Steiner, *Morte della tragedia*, cit., pp. 43-92.

⁴⁵ All'interno di questo fervido ambiente di XVI-XVII secolo alcuni personaggi come il Celtis e il Locher sono al contempo editori di Seneca e scrittori di lingua latina; di grande rilievo per l'epoca si annovera anche l'editore fiammingo Giusto Lipsio (Justus Lipsius) e il bibliotecario Jan Gruter (Janus Gruterus), a cui dobbiamo un'edizione degli scritti filosofici di Seneca – tradotti in tedesco già nella prima metà del Cinquecento – basata sul Codice Palatino. Il primo dramma senecano fu tradotto non prima del Seicento da Martin Opitz von Boberfeld, illustre poeta e scrittore nato in Slesia, altro nevralgico centro di produzione letteraria.

È inoltre opportuno ricordare come le innovazioni della Germania cinque-secentesca confluiscono, oltre che nel teatro scolastico di matrice protestante, anche nelle rappresentazioni borghesi, che prevedono dunque

piena realizzazione quella brevità compressa che facilita il fine stilistico di «maraviglia e stupore», e che conduce alla composizione di spettacoli *magnifico apparatu*⁴⁶, la cui componente religioso-morale rappresenta la principale cifra di distacco rispetto alla più o meno esplicita attitudine senecana.

Tale attitudine si rivela cruciale per il dramma secentesco che, improntato ai principi di coerenza ed economia e finalizzato a restituire un impianto razionalistico lontano dall'assurdo e dalle emozioni superflue, acquisisce una sua dimensione e un suo senso. In particolare, il Barocco tedesco considera le tragedie di Seneca modello anche sul piano stilistico proprio in quanto unico precedente, nonché riferimento congeniale dei poeti drammatici su un piano religioso-filosofico, storico-politico e poetico-artistico⁴⁷. Nella Germania di XVII secolo il neo-stoicismo di stampo cristiano e di impronta senecana diviene, non a caso, la forza dominante. In un'audace ma fondata prospettiva si giunge a spingere ancora più a fondo l'affinità con l'autore latino, estendendola anche al piano politico; la situazione politico-istituzionale dell'era moderna pare, difatti, più vicina al modello governativo romano di stampo imperiale – una forma politica innestata rapidamente su un longevo sistema repubblicano dotato di istituzioni libere e di numerosi contropoteri che vengono velocemente rovesciati⁴⁸; proprio questa forma politica appare

sogetti borghesi, un'impronta etico-religiosa e un *ethos* oralistico. Proprio in vista di questa caratterizzazione generale del dramma del XVI secolo, scritto per giunta in latino, sarebbe ipotizzabile uno stretto collegamento con l'opera drammatica di Seneca, di cui si possono osservare comunque soltanto prestiti isolati e non vere e proprie attestazioni. Cfr. E. Lefèvre, *op. cit.*, pp. 380-2.

⁴⁶ Il carattere spettacolare e di forte impatto visivo, reso anche tramite la violenza dei gesti, le esplosioni di passione e il linguaggio roboante, è visibile anche nel teatro gesuita, aperto alle influenze italiane di quel momento. La componente religioso-morale rappresenta il principale spartiacque rispetto alla più o meno esplicita attitudine senecana.

⁴⁷ L'aspetto storico-politico, la risoluzione del tragico nel senso originario, il carattere didattico-esemplare delle opere, unite al processo di psicologizzazione ampiamente utilizzato nel periodo imperiale, sono somiglianze che collegano Seneca e il dramma del barocco in un senso del tutto estraneo a quello propriamente stilistico. L'influenza di Seneca sul dramma barocco tedesco rimane, in conclusione, per gran parte inesplorata, forse perché non c'è ancora stato uno sguardo libero e privo di pregiudizi sulla questione. Per un approfondimento sul difficile argomento del rapporto tra Seneca e periodo barocco cfr. E. Lefèvre, *op. cit.*, pp. 391 sgg. in cui viene svolta un'indagine interessante anche a proposito della problematicità di avanzare proposte chiare e dimostrabili sulle disparate possibilità di entrare in contatto con il materiale senecano durante il Seicento, nonché sulle numerose difficoltà determinate da un quadro di riferimento incompleto che considera lo stile barocco come una forma di decadenza del Rinascimento.

⁴⁸ Nel momento dell'istituzione del principato il primo aspetto che muta è la politica culturale, che mira a costruire consenso attraverso la comunicazione: la *potestas* dell'imperatore, e dunque il pugno di ferro, deve necessariamente essere bilanciata dall'*auctoritas*, ovvero il guanto di velluto. L'impero, che non possedeva una costituzione delineata, dalla morte di Augusto aveva mostrato soltanto il pugno di ferro che lo stesso Seneca, prima sotto Tiberio poi sotto Caligola e Claudio, aveva sperimentato in prima persona. Quando nel 54 a. C. diventa *princeps* Nerone, di cui Seneca era stato nominato pedagogo, egli sa di essere di fronte a una prospettiva storica tragica nella quale l'ordine del mondo e la concordia dipendono da un solo uomo e da un'unica psicologia. Da lì la responsabilità di un'educazione improntata ai valori stoici del *logos* e di *virtus*, in una prospettiva *sui generis* di una modernità assoluta. Conversazione stenografata in occasione di una lezione di Gilberto Biondi dal titolo "Seneca, la tragedia di un filosofo" avvenuta presso l'Università di Trento, Palazzo Prodi Dipartimento di Lettere e Filosofia, il 19 dicembre 2023.

ben distante dalla democrazia greca di V secolo a. C., fondata sulle *πόλεις* e su un orizzonte di appartenenza collettivo e condiviso⁴⁹. Seneca gareggia forse nella drammaturgia con un gusto che a prima impressione può non sembrare propriamente il suo, ma che si conformerebbe alle esigenze teatrali e spettacolari di quegli anni, in una prospettiva diametralmente opposta alle opere di genere filosofico.

In realtà la chiave di volta sta proprio nel sottile legame che intercorre tra il pensiero filosofico stoico di Seneca e la sua drammaturgia tragica: se, infatti, egli è filosoficamente monoteista e identifica il centro di gravità permanente nella *virtus* stoica, al tempo stesso è sentimentalmente manicheo, nella misura in cui è consapevole di quanto la storia e la società siano contaminate dalle passioni e dalle storture e, dunque, di quanto il male penetri nell'animo umano. Il suo stoicismo *sui generis*, infatti, ammette la natura buona dell'uomo come dato conseguente alla natura di Dio come sommo bene; solo in seguito avviene il passaggio da *bonus* a *malus*, aspetto che finisce per far percepire, in una prospettiva non ideologica ma sentimentale, il male come ontologico⁵⁰. Se, dunque, non viene colto il riverbero dell'accurata e illuminante opera filosofica di Seneca all'interno della tetra, sadica e orrorifica drammaturgia tragica e si procede a scindere i due prodotti culturali come frutto di due orizzonti diversi e inconciliabili tra loro, si rischia di non comprendere, e anzi travisare, il significato e la portata dell'autore, insiti entrambi anche nella sua unicità e inquietudine moderna⁵¹.

Ma allorché lo stile barocco viene poi *dis-funzionalizzato* in uno stile nazionale, e lo spirito tedesco è costretto a identificarsi nell'atteggiamento barocco nei confronti della vita, allorché le singole caratteristiche stilistiche sono addirittura ricondotte alla poesia germanica primordiale, il Gotico, il Barocco, lo *Sturm und Drang*, il Romanticismo e l'Espressionismo si combinano in una misteriosa unità in cui può trovare ancora posto Shakespeare, ma la rottura del legame con l'antichità si rivela definitiva⁵².

⁴⁹ Del resto, l'*horror* che domina le tragedie di Seneca rispecchia le turbolenze, gli intrighi e l'inaudita crudeltà dilaganti proprio negli anni di attività del filosofo, aspetti che spesso promossi e incoraggiati da un sistema politico individualista e violento che trova una delle sue espressioni nella forma scenica più seguita dai Romani, ovvero i gladiatori e gli spettacoli circensi. Non è un caso che le figure protagoniste delle sue opere cerchino sempre di superare i propri limiti nel tentativo di compiere delitti progressivamente più gravi, *topos* che pare ricalcare una sorta di operazione poetica compiuta dall'autore: anche Medea ai vv. 49-50 promette la realizzazione di *maiora scelera* (maggiori misfatti) che arrechino un *gravior dolor* (dolore più grave).

⁵⁰ Conversazione stenografata in occasione di una lezione di Gilberto Biondi dal titolo "Seneca, la tragedia di un filosofo" avvenuta presso l'Università di Trento, Palazzo Prodi Dipartimento di Lettere e Filosofia, il 19 dicembre 2023.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² E. Lefèvre, *op. cit.*, p. 425.

Con l'inizio dell'Illuminismo e nel corso del Settecento la produzione di nuove opere riconoscibili per l'influenza senecana si esaurisce gradualmente. L'affermazione di un ideale poetico mutuato dalla filosofia, unitamente a una concezione ottimista del mondo in cui la realtà può essere ricondotta a un ordine ragionevole, sobrio ed equilibrato, porta a respingere la pomposità e l'enfasi drammatica del tragediografo latino⁵³, indiscusse sovrane del teatro tedesco fino a quel momento; la ragione diventa di per sé sufficiente ad evitare il male e ogni sua terribile conseguenza, convinzione incompatibile con lo spirito tragico. La realtà storica come si è presentata nel barocco cede così il passo a ciò che rientra nell'ambito del naturale e del possibile: il primo XVIII secolo vede l'azione fluire dal carattere, giudica l'incredibile come un impedimento alla riuscita tragica, o come un'arguzia per compensare la mancanza di erudizione. Anche i personaggi di Seneca, perciò, possono soltanto essere ammirati a una certa distanza, dal momento che la cifra marcatamente stoico-senecana diviene incompatibile con la dinamica teatrale: persino Gotthold Ephraim Lessing afferma di non poter più proseguire con la modernizzazione del materiale mitico-drammatico in chiave senecana⁵⁴.

Il confronto con l'antichità si consuma soltanto con il termine di paragone della greco-classica, i cui caratteri primordiali e titanici, congiunti all'enorme e indicibile sofferenza, diventano i nuovi temi nevralgici della sensibilità tragica fino allo *Sturm und Drang*, espressione artistica che per lo più respinge le forme tragiche latine, prediligendo loro il teatro eschileo. Tuttavia, le caratteristiche drammaturgiche della tragedia latina (e quindi senecana) – in ciò consiste la posizione più audace e al tempo stesso riscontrabile del presente lavoro – sono comunque già state assorbite nel genere drammatico, che poi si declinerà nelle diverse tendenze dei secoli successivi. L'allusività inconscia permette, del resto, di riconoscere le tragedie senecane in relazione alla loro conformità a una formula gotica che, in qualità di categoria *atemporale* e *transtemporale*, consente di classificare al proprio interno certi tipi di caratteristiche riconoscibili⁵⁵. Il fatto che queste caratteristiche abbiano trasceso gli angusti confini della mera opera senecana per compenetrarsi prima nel

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 425-7. La tradizione senecana prevale invece nello stile e nel gusto di certi autori come Edwald von Kleist, che scrive una tragedia con protagonista Medea, Gebel o Christian Weisse nella cui opera la virtù romana, la lotta tra dovere e passioni e tra dominio e libertà vengono presentate in declamazioni patetiche che conferiscono forma alla poesia, il cui modello viene identificato nella tragedia francese pateticamente sublime.

⁵⁵ E. Dodson-Robinson (a cura di), *Brill's companion to the reception of Senecan tragedy: scholarly, theatrical and literary receptions*, Leiden 2016, pp. 1-2. Cfr. pp. 5-7 per un approfondimento sulla vicinanza tra Seneca e la tradizione gotica, incentrata su alcuni principi essenziali (*furor, nefas e dolor*), alcune strutture ricorrenti delle trame e alcuni importanti elementi tematici e di ambientazione.

materiale shakespeariano e poi in quello gotico – intrecciandosi al punto di non essere più riconoscibili nella loro forma primigenia – non autorizza difatti a ignorarle e tralasciarle sulla scorta della manchevole giustificazione di non poter ormai percorrere il percorso a ritroso. Così il teatro del Settecento, debitore di quello elisabettiano, registra un forte influsso dell'impostazione senecana pur sempre edulcorata, soprattutto in certi dettagli scenici che incontrano maggiormente il gusto del pubblico settecentesco.

Servendosi di solide opere come il *Gründliches Mythological Lexicon* di Benjamin Hederich del 1724, in linea con il risoluto razionalismo del primo illuminismo, il meraviglioso viene ridotto al probabile e la Medea maga, che aveva dominato la scena per tutto il Seicento, torna ad essere una sorta di botanica o farmacologa, sulla scorta dell'eroina di Apollonio, percorsa dal razionalismo ellenistico, o della Medea concepita dalla prima scrittrice donna europea, Christine de Pizan⁵⁶. Questa razionalizzazione, avvenuta nel solco di una demitizzazione, conduce inevitabilmente verso un processo di umanizzazione, in cui appunto il *dis-umano* cede il passo al trionfo dell'umano e l'infanticidio di cui si macchia Medea viene rimosso fino all'assoluzione della donna⁵⁷. Nel Settecento, soprattutto tedesco, il contenuto e la forma del mito perdono la propria identità secolarizzandosi e mantenendo la funzione di “arsenale di materiali”, sottoposto a una separazione storica tra materiale e forma⁵⁸. Il pubblico del diciottesimo secolo, del resto, poteva affrontare e rapportarsi alle rappresentazioni tragiche solamente in seguito a un ripensamento pulito e censurato dagli aspetti più licenziosi e osceni e, quindi, capace di adattare le proprie eroine ai coevi imperativi sociali⁵⁹. Si assiste così «alla trasformazione di una tragedia antica in un eccellente esempio del popolare genere settecentesco del dramma patetico, dominato da

⁵⁶ L. Lutkehaus “Medea und einige Kinder” in B. Zimmermann, *Mythische Wiederkehr: der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Friburgo in Bresgovia 2017, p. 139. Christine de Pizan è una figura celebre per aver dato inizio alla cosiddetta *querelle des femmes* dopo avere letto due opere rispettivamente di Boccaccio e di Jean de Meun, in cui si avanzava l'idea della donna come essere vizioso per natura. Ella, in seguito, consegna alla regina Isabella un'opera intitolata *Livre de la Cité des Dames* (La città delle dame), in cui elenca esempi di donne virtuose e importanti nella storia dell'umanità. Compare, tra queste, Medea, caratterizzata come una maga benevola e, per la prima volta, come una figura identificativa nella battaglia di genere: non a caso il nuovo movimento femminile tedesco scopre in Christine de Pizan una fondamentale rappresentante. A proposito infine di Boccaccio, nella seconda parte della sua vita inizia a maturare una progressiva vicinanza al mondo femminile, al punto da comporre un'opera - *De Mulieribus claris* - incentrata sulle donne, in stretto legame con Ovidio: lo sguardo su di loro è ovviamente viziato da un'ottica ancora prettamente misogina, e fortemente influenzata dalla morale cristiano-sessuale; le donne, infatti, eccellono per lo più nel male. Egli dedica il capitolo XVII alla figura di Medea, rappresentata non come eroina tragica ma donna crudele e spietata, i cui crimini appaiono come prodotto di un amore malato e accecante e la palpebra viene presentata come organo di prevenzione della cupidigia: «Non aprire gli occhi!».

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ E. Hall, F. Macintosh, O. Taplin, *op. cit.*, p. 8. Questa tendenza appare particolarmente evidente soprattutto nello scenario inglese di fine XVIII secolo.

un'eroina sofferente e virtuosa⁶⁰»: non più l'eccesso di crimini e cattiveria delineati dai tragediografi secenteschi, bensì il loro ridimensionamento all'interno di una cornice domestica e demistificata in cui la componente senecana viene incanalata nella cifra sentimentale.

La progressiva affermazione dell'epoca storica in cui più di tutte viene esaltato il sentimentalismo, e di conseguenza l'amore materno, concede sempre meno attenuanti a figure femminili che deviano da comportamenti consueti e che addirittura si spingono al crimine più inaudito.

La tragedia borghese *Miss Sara Sampson* (1755) di Gotthold Ephraim Lessing si innesta su un personaggio, Miss Marwood, un *alterego* di Medea che torna a calcare la scena sotto forma di «rasende Weibe» (donna furiosa) priva di controllo emotivo e all'insegna di una crudeltà che si pone in contrasto con la sdolcinata *Empfindsamkeit* borghese di matrice illuminista⁶¹.

L'Illuminismo europeo, e in particolare tedesco, che aveva creduto dapprima nella perfettibilità della società partendo dalla perfettibilità del singolo, è costretto in seguito a uscire dalla faticosa *impasse* del confronto fra ideale e reale⁶²: in un'età che si appassiona ai grandi miti dell'antichità greco-romana si ricorre alle più diffuse figure letterarie e mitologiche per una riflessione sulla possibile esistenza di margini d'azione concessi all'uomo per modificare l'esistente⁶³. Quanto al modello di Seneca, nonostante il netto calo delle edizioni tragiche durante il XVIII e il XIX secolo, nel panorama tedesco sturmeriano, e poi romantico, vedono la luce alcune opere come il melologo del 1775 di Jiří Antonín Benda su libretto di Friedrich Wilhelm Gotter⁶⁴ e la *Medea in Korinth* di Friedrich

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ L. Lutkehaus, *op. cit.*, p. 139.

⁶² L. Auteri, *Attualizzazioni di un mito nella letteratura tedesca fra '800 e '900*, «Dionysus ex machina» IX (2018), pp. 259-60.

⁶³ *Ibidem*. La studiosa individua un'ulteriore motivazione che, negli anni convulsi con cui si chiude il secolo XVIII, spinge a occuparsi in particolar modo di Medea, ovvero l'appartenenza della donna a un mondo "altro", motivo ben funzionalizzato nell'opera di Klingner, opera approfondita nella seconda parte del lavoro.

⁶⁴ Il melologo di Gotter e Benda dimostra l'efficacia di un genere teatrale che combina dramma parlato e musica strumentale: la voce di Medea domina il dramma dall'inizio alla fine e la sua prospettiva sugli eventi diventa la lente attraverso cui viene percepito tutto. Gotter porta all'estremo il modo in cui Seneca si concentra sulla figura di Medea anche su un altro aspetto, ovvero eliminando altri personaggi o riducendoli a comparse: Creonte non compare, Creusa è un personaggio muto nel corteo cerimoniale e Giasone esprime la sua opinione solo in due scene dopo la vendetta di Medea. Inoltre, le scene di confronto tra Medea e Giasone, che hanno rappresentato momenti culminanti drammatici da Euripide a Seneca in poi, sono diventate improvvisamente superflue. La novità dell'opera di Gotter è il fatto che, per la prima volta, i figli di Medea hanno una dimensione psicologica approfondita e rappresentano, a tutti gli effetti, dei personaggi che intrattengono un dialogo con la madre destinato a rafforzare la tendenza, già propria del balletto di Noverre, a sottolineare i sentimenti contraddittori della madre. Dal punto di vista drammaturgico la trama viene ridotta quasi interamente a un monologo, e per questo perde molti effetti drammatici; la musica di Benda fornisce un rimedio in questo senso, ma non può compensare del tutto la rinuncia alla rappresentazione delle

Maximilian Klinger in cui compaiono numerosi motivi della tradizione e dell'immaginario senecano visibili soprattutto nel *pathos*, nello stile antitetico e a tratti ampolloso⁶⁵.

Nello spirito di queste riscritture tardo-settecentesche si afferma un nuovo rapporto tra forma del mito e mitologia, in linea con il quale la ricezione dei mitologemi storicamente trasmessi da Umanesimo a Illuminismo viene sostituita da un rinnovato richiamo alle più profonde radici mitiche, una sorta di "teologizzazione romantica" della mitologia⁶⁶. Se la rivalutazione della componente mitologica è indubbiamente riscontrabile nell'attitudine dello *Sturm und Drang*⁶⁷, come testimonia la *Medea* di Klinger, il successivo romanticismo mostra spesso una rispettosa tolleranza verso la mitologia, penalizzata da quell'apertura alla religiosità barbarico-eroica riscontrata, ad esempio, nella trilogia di Franz Grillparzer. Il confronto con l'antichità, già a fine Settecento, si consuma per lo più con il termine di paragone della greicità classica, i cui caratteri primordiali e titanici, congiunti a un'indicibile sofferenza, diventano i nuovi temi nevralgici della sensibilità tragica sturmeriana. La frattura romantica tra mondo moderno e mondo classico, avvertita come irrecuperabile da molti pensatori romantici e identificata da Schiller nello scarto tra uomo antico e moderno, non arresta lo spirito creativo del momento ma spinge molti autori a intendere il moderno in una prospettiva di irrimediabile contraddizione e di incolmabile distanza rispetto al classico.

Il giudizio negativo sulla drammaturgia senecana ad opera di autori come Schiller, Lessing e Schlegel imprime una forte accelerazione alla parabola già discendente del tragediografo latino⁶⁸: il tentativo del classicismo di Weimar si identifica nella volontà di conciliare – in una sorta di "sintesi binaria" e in opposizione al contemporaneo romanticismo tedesco – il sentimento vivido ed enfatizzato dal movimento sturmeriano con

controversie alla corte di Creonte, nonché il complotto di Egeo e la morte crudele di Creusa. L'interiorizzazione dell'azione tragica richiede, quindi, una nuova dinamica che fa ampio uso dello strumento del contrasto, da un lato tra le diverse dimensioni temporali, dall'altro tra la semidivina Medea e la donna che si vede derubata della sua "felicità domestica". Dal punto di vista del modello Gotter utilizza per lo più il testo di Seneca soprattutto in relazione ai principali attributi del personaggio di Medea e ai singoli motivi, come l'invocazione di Ecate, l'aumento dell'affetto attraverso le celebrazioni nuziali che si stanno appena svolgendo e lo sviluppo del piano per uccidere i propri figli. Wolfgang Amadeus Mozart, dopo aver assistito a due rappresentazioni di Medea durante il soggiorno a Mannheim nel 1778, in una lettera al padre scrive di aver apprezzato moltissimo il melologo stupendosi soprattutto dell'efficacia di quel genere in cui la musica rappresenta un accompagnamento obbligato al recitativo. Cfr. Y. Lü, *op. cit.*, pp. 46-56; J.A. Rice, *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792-1807*, Cambridge 2003, pp. 155-6. 302. Cfr. A. Basso (a cura di), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (DEUMM), I titoli e i personaggi*, Torino 1990, pp. 438 sgg. Cfr. E. Lefèvre, *op. cit.*, pp. 436 sgg.

⁶⁵ I dettami stoici svolgono un ruolo cruciale nel XVIII secolo, in quanto orientano a una sobrietà di costumi e esortano all'autocontrollo, principio fondamentale per la morale coeva.

⁶⁶ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁷ All'interno del movimento dello *Sturm und Drang* guadagnano una posizione di primo piano la

⁶⁸ E. Dodson-Robinson, *op. cit.*, p. 255.

il pensiero chiaro e razionale tipicamente illuminista. Tale operazione si esprime anche nella volontà di stabilire nuovi *standard* per la letteratura e le arti in Germania, standard che escludono il teatro senecano in quanto reputato freddo e pomposo alla stregua di quello neoclassico francese. Nel 1795 Friedrich Schiller raccomanda al «genio poetico di formare il proprio mondo attraverso i miti greci, in modo da restare parente di un'età lontana, strana e ideale» relegando in una posizione di assoluto discredito il teatro senecano, definito anche da Schlegel «roboante e frigido⁶⁹», proprio in quanto inesorabilmente pervaso dalla retorica. Per questo anche la ricezione ottocentesca dell'opera senecana è pressoché inconsistente se considerata su un piano di esplicita consapevolezza: la drammaturgia rivive comunque l'atmosfera e i personaggi di ascendenza senecana, che si impongono poi irreversibilmente nell'immaginario successivo attraverso tiranni assetati di sangue, eroine oscure e cariche di *pathos*.

La propensione dell'opera tragica senecana all'espressività barocca la attirerà nell'orbita del melodramma⁷⁰, la forma più efficace e, al tempo stesso, popolare dell'arte musicale, la forma in cui le passioni ardenti trovano sfogo in torrenziali soliloqui per niente naturalistici e le impressioni interiori si trasformano in sensazionalismo esteriore, sullo sfondo di sezioni più narrative mescolate a passaggi propriamente lirici. Uno dei motivi più ricorrenti per il *Medeastroff* di questo periodo è l'enfasi dell'eroina sulla vendetta non razionale e sul superamento dei propri crimini in preda al *furor*: il conflitto tra sentimenti materni e furia vendicativa, sviluppato all'interno della prospettiva sentimentalista propriamente melodrammatica, diventa la cifra distintiva della vicenda di Medea all'interno del genere musicale, come dimostra la *Medea* di Luigi Cherubini e quella di Johann Simon Mayr. Non sempre, in realtà, l'opera musicale è caratterizzata da un'impostazione solenne e sentimentale: un esempio è rappresentato dalla parodia musicale *Medea travestiert*, di Paul Wranitzky. Presso la corte dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria si registra, difatti, una notevole predilezione per il *travestissement*, un genere che rende lecita la parodia di opere serie anche grazie all'impiego di miti greci sotto forma di intrattenimento leggero: tra

⁶⁹ Trad. ita mia. Riporto per completezza la frase completa di Schlegel contenuta in A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Berlino 1809: «Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch seyn mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend, und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten» (Qualunque sia l'epoca delle tragedie di Seneca, esse sono roboanti e gelide al di là di ogni descrizione, prive di natura nel carattere e nell'azione, oltraggiate dalle più assurde indecenze, e così prive di ogni intuizione teatrale che credo non siano mai state destinate a uscire dalle scuole dei retori per approdare sul palcoscenico).

⁷⁰ E. Dodson-Robinson, *op. cit.*, p. 233.

queste *Medea travenstiert* raggiunge un discreto successo, grazie anche alla ripresa del materiale presente nel melologo di Friedrich Wilhelm Gotter con musica di Jiří Antonín Benda, sottoposto a un rovesciamento parodico⁷¹.

D'altro canto, lo psicologismo del diciannovesimo secolo spinge il mito sempre più nel patologico, già ampiamente presente in Seneca e sviluppato da autori come Franz Grillparzer e Paul Heyse⁷². Proprio nel secondo Ottocento l'attenzione si sposta sempre di più verso i concetti di estraneità, emarginazione e colonizzazione, l'infanticidio acquisisce una posizione ancora più centrale⁷³, mentre la dimensione politica e sociale irrompe nella quotidianità imponendo una forte attenzione su di sé; lo stesso Grillparzer sviluppa ed elabora sapientemente queste molteplici istanze all'interno di un processo di

⁷¹ Sebbene sul frontespizio del manoscritto compaia il termine melodramma, essa costituisce un'opera parodica con arie, cori e passaggi estensivi. Wranitzky sposta l'ambientazione dal palazzo greco di Giasone in un *pub* tipico della contemporaneità viennese, la *Gastätte*; aggiunge, inoltre, altri personaggi, introduce un coro con un importante ruolo, trasforma la fine tragica in un lieto fine. La parodia avviene tanto a livello musicale quanto testuale in quanto l'anonimo librettista cita e parafrasa parte del testo di Gotter: si riprende, infatti, sia la musica sia soprattutto il testo del melologo, in modo che il pubblico ne riconosca la fonte per poi discostarsene progressivamente dopo aver stabilito l'opera seria come punto di riferimento. A livello musicale si conservano talvolta aspetti dello stile melodico, dell'orchestrazione e dell'accompagnamento di Benda, talvolta si produce musica completamente nuova, soprattutto nelle arie e nei ritornelli in cui si alterna la semplicità folcloristica (come nell'aria della governante *Mercket doch ihr jungen Herren*) alla magniloquenza dell'opera seria (come nell'aria di Medea *Wart nur ich krieg dich schon*). Concorre a realizzare un clima parodico a livello linguistico l'inserimento di canzoni e discorsi dei personaggi in dialetto viennese, con qualche parola francese e italiana; la comicità è resa anche dai numerosi riferimenti alla cucina locale e alla giustapposizione di scene che vedono la presenza di piatti tipici e momenti solenni tratti dall'opera di Gotter. Il confronto tra il discorso iniziale della Medea musicata da Benda e quello della Medea di Wranitzky – il primo tenuto in uno stile tragico mentre il secondo è caratterizzato da un intento parodico – rivela i suoi frutti soprattutto in tre momenti di voluto smorzamento dei toni dell'opera di Wranitzky: quando viene nominato il nome della locanda, quando si usa il termine colloquiale *fraß* (Präteritum del verbo *fressen* usato solo in relazione all'azione del mangiare degli animali) e quando si riferisce in maniera appetitosa a un piatto culinario della tradizione viennese, il pollo fritto: "Oh amata quanto spesso ho mangiato (*fraß*) qui pollo fritto col mio Giasone." Cfr. J.A. Rice, *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792-1807*, Cambridge 2003, pp. 155-6.

⁷² Ambiente definibile, disposizione ereditaria e sviluppo psichico sono i tre grandi aspetti dell'epoca borghese e della sua patologia: essi si affermano per spiegare il divenire ed estenderlo in modo del tutto credibile. Tutto questo era già in stato germinale in Seneca e Corneille. Cfr. J. Schondorff (a cura di), *op. cit.*, p. 25.

Quanto alla novella di Heyse, egli non solo patologizza il materiale ma lo "esotizza" anche offrendo una sorta di meta-mito di Medea: se l'infanticidio rappresenta l'emblema dell'inumano e dell'incomprensibile, la narrazione interna vuole dimostrare la persistenza degli abissi umani, che sono stati soltanto repressi. Ciò viene realizzato al prezzo di una relativizzazione di ispirazione razziale della tragedia all'esotico (Medea ha qui il padre europeo e la madre africana) e allo psicopatologico, in cui si suppone che gli orrori dell'arcaico vengono preservati. Cfr. L. Lütkehaus (a cura di), *cit.*, p. 332-3.

⁷³ L. Lütkehaus (a cura di), *op. cit.*, p. 328. Innovazione già presente nella tragedia di Klinger e contrastata dalla *Medea* di Julius von Soden del 1814, ora assume una posizione di centralità la verità che, oltre gli uomini, anche i bambini sono responsabili di tradimenti amorosi e possono schierarsi e procurare dolore alla propria madre. Quanto alla *Medea* di von Soden, che intende essere un duetto piuttosto che un quartetto, essa inscena, in una sorta di udienza per l'affidamento legale, uno scontro tra diritto materno e diritto paterno e richieste di cessione. La "proprietà" dei figli così formulata esplicitamente deriva per la madre dall'inseparabile simbiosi madre-bambino mentre i bambini, chiamati ironicamente a scegliere liberamente, dimostrano di essere sottoposti a una forte pressione che li spinge a correre da entrambi i genitori nel desiderio di una riconciliazione.

psicologizzazione. L'opera dell'austriaco, che tenta di fondere l'eredità greca e shakespeariana in un genere tragico adatto al teatro coevo⁷⁴, rappresenta un primo ponte tra antico e moderno raffigurando una Medea colpevole e al tempo stesso vittima del destino, una donna fragile che non ha nulla di temibile e che è costretta a vivere da straniera in un paese chiuso e inospitale, per farsi accettare dal quale è disposta a tradire e rinunciare al proprio mondo⁷⁵. Oltre alla prima attestazione dell'elemento etnico-razziale e dell'emarginazione dello straniero, che sarà nevralgico nelle riproposizioni novecentesche, nella trilogia sono numerosi gli elementi senecani; tra questi l'amore ancora vivo di Medea per Giasone, l'ossessione della protagonista per la dimensione del passato, ma soprattutto la caratterizzazione di Medea come maga straniera – qui più fragile e decisamente umanizzata – che, nella versione senecana, si impegna in una vendetta sottolineata anche linguisticamente dal gioco allitterante tra il nome dell'eroina e i termini latini *malum*, *mater* e *monstrum*. Il tema dell'egotismo e del gioco metaletterario ritorneranno frequentemente in numerose riscritture che mutuano dal tragediografo latino questo tratto psicologico e stilistico⁷⁶.

L'etnocentrismo, il relativismo culturale e l'estraneità etnica sono, del resto, elementi di un'urgenza inderogabile proprio a partire dalla modernità di metà Ottocento, in cui il colonialismo e la discriminazione razziale si impongono nello scenario mondiale. Della figura di Medea – che compare in riscritture definite dionisiache per il colore della pelle come la *Medea* di Paul Heyse, o per il legame arcaico con la terra come la *Medea* di Hans Henny Jahnn – viene messo in evidenza il tratto di donna barbara tradita e stravolta dalla prepotenza e dall'arroganza dell'Occidente, che vive in quel momento una piena crisi del *logos*.

Il legame con la tradizione umanistica all'interno della dimensione teatrale subisce una battuta d'arresto durante il periodo naturalista in cui l'approccio alla letteratura assume un carattere critico e demitizzante, mentre il teatro si mostra orientato al realismo. La questione più urgente di fine Ottocento in area germanica – rimasta isolata a causa dei tratti peculiari del proprio Romanticismo – consiste nella ricerca di una dimensione drammatica all'interno del teatro musicale in cui si possa esprimere aderenza alle ragioni dell'opera di Richard Wagner⁷⁷; il teatro tedesco di *fin de siècle* assume, così, una fisionomia nazionale

⁷⁴ G. Steiner, *Morte della tragedia*, cit., p. 201.

⁷⁵ L. Auteri, *op. cit.*, p. 261.

⁷⁶ E. Dodson-Robinson, *op. cit.*, pp. 261-2.

⁷⁷ C. Dahlhaus, "Euripide e il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla ricezione dell'antico nella storia della musica" in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986, pp. 281-308.

che rifiuta il lieto fine settecentesco e si accorda con lo spirito wagneriano. Fedele alla concezione di Richard Wagner appare anche la prima fase dell'attività filosofica di Nietzsche – *La nascita della tragedia*⁷⁸ e *Considerazioni inattuali*⁷⁹ – che rappresenta il passaggio decisivo a un nuovo modo di sentire in anni in cui i conflitti sociali annunciano una crisi imminente. Nelle opere citate Nietzsche riflette come l'abbandono dello spirito dionisiaco e della sua espressione piena di impulso vitale a favore dell'apollinea razionalità socratica abbia generato un processo di decadenza culturale: la vicinanza nietzschiana alla prospettiva wagneriana risponde soprattutto al desiderio di una "rinascita mitica" della cultura occidentale che trovi le sue radici nel panorama tedesco e in quel principio di opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) intesa dal filosofo come una ripresa della tragedia greca presocratica, sintesi equilibrata di spirito dionisiaco e apollineo.

A cavallo tra Ottocento e Novecento il mito viene così riscoperto nel suo oggetto di interpretazione, con una sempre maggiore centralità degli aspetti sociologici, etnologici e antropologici⁸⁰. La dissoluzione della dimensione divina spinge la mitologia a non essere intesa più come la tradizionale tematizzazione degli esseri divini, bensì come una modalità di espressione delle condizioni culturali, politiche e sociali: la futilità del destino umano si rivela condizione necessaria e fondamentale, mentre la dissoluzione delle norme morali conduce dinanzi a un inevitabile trionfo del male, che costringe l'umanità a ergersi di fronte a un mondo privo di significato e radicalmente malvagio. L'irreversibilità e il rigore di una tale concezione ideologica appaiono incommensurabili dinanzi al mondo tragico di Seneca, nella cui visione non solo rimane intatto il quadro etico di riferimento, ma sempre presente anche la controimmagine positiva come possibilità di pensiero⁸¹; il pessimismo del XIX secolo conosce, difatti, solo l'inevitabile e indissolubile realtà terribile, caotica e insensata⁸². Il tragico ottocentesco, che esplose in una potente radicalizzazione, contribuisce così a lasciare sempre più in disparte la concezione della tragedia senecana che riflette la realtà in modo mitico e stilizzato e si nega a ogni possibile messa in discussione; tale concezione senecana rimane fundamentalmente inconcepibile di fronte all'infinità del nulla e al dubbio radicale, aspetti interpretati e problematizzati alla luce della nuova prospettiva psicologica. Di conseguenza, laddove i criteri e i punti di riferimento

⁷⁸ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Lipsia 1872.

⁷⁹ F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Lipsia 1874.

⁸⁰ S. Spiegl, *Medea - Transformationen in der Gegenwartsliteratur - Neuinterpretationen zeitgenössischer Autorinnen*, Monaco di Baviera 2008, p. 1.

⁸¹ E. Lefèvre, *op. cit.*, p. 441.

⁸² *Ibidem*.

appaiono sempre più labili, la forma tragica più affine pare essere quella greca antica, in cui si riscontra una più profonda accettazione dell'assurdità dell'esistenza.

Nel XX secolo il tema guadagna attenzione anche e soprattutto all'interno della nuova prospettiva psicanalitica⁸³: la complessità sfaccettata e la cifra poliedrica della figura di Medea, in contrasto con la relativa uniformità di altre figure mitologiche, diventano i requisiti per esprimere una specificità culturale unica e riconoscibile di volta in volta nelle sue molteplici declinazioni. L'attualizzazione del materiale mitologico e il suo trasferimento nello *Zeitgeist* novecentesco aprono così nuove prospettive e aree di significato: compare sulla scena drammatica una Medea strega che mescola erbe velenose e medicinali o una Medea gelosa e malvagia il cui infanticidio, ascrivibile soprattutto a motivazioni passionali, resta impresso nella memoria collettiva; compare anche, tuttavia, una Medea innocente che conosce una riabilitazione salvifica attraverso l'assoluzione da ogni crimine⁸⁴. Il Novecento consegna la vicenda mitica a un inedito livello di riflessione nel momento in cui la protagonista acquisisce fisionomia di personaggio letterario a tutto tondo e si distacca dal contesto originario di appartenenza, che si iscrive e si perde nell'aura mitologica. Se dunque nel XIX secolo la letteratura tedesca poneva la comprensione dominante nell'antichità greca, a cui i vari adattamenti rispondevano, nel Novecento si riscontra un crescente pluralismo visibile nelle trasformazioni del tessuto di Medea; per la prima volta, inoltre, viene posto con una certa urgenza il problema di distinguere tra adattamenti dal modello euripideo e riuso di altri motivi iscritti nella tradizione⁸⁵. Al principio del ventesimo secolo il carattere demitizzante del periodo naturalista, che non considerava più il mito come creazione artistica, viene soppiantato dall'esaltazione dionisiaca della realtà per la quale il mito diventa valido strumento di rinascita dell'uomo, soffocato dal soverchiante razionalismo⁸⁶.

L'espressionismo tedesco, che reinterpreta i classici in una prospettiva lontana dai concetti di armonia ed equilibrio e più compatibile con la situazione di crisi esistenziale propria dell'esperienza contemporanea⁸⁷, si esprime anche nel campo del *Nachleben der*

⁸³ L'incisività della figura mitica di Medea spinge psichiatri e psicologi a coniare il cosiddetto "complesso di Medea", inteso come il desiderio impulsivo della madre di uccidere i propri figli come forma di vendetta ai danni del compagno e padre dei bambini; esso si caratterizzerà, in seguito, come generico desiderio di uccisione dei figli, intesi come strumento per soddisfare l'impulso patologico di vendetta ai danni del marito.

⁸⁴ T. Ziolkowski, *op. cit.*, p. 192.

⁸⁵ Cfr. Y. Lü, *op. cit.*, p. 171.

⁸⁶ L. Secci, *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Roma 1969, pp. 335.

⁸⁷ Gli intellettuali dell'epoca espressionista sono sottoposti a condizioni storiche e sociali piuttosto complesse alle quali reagiscono con forme nevrotiche della regressione: essi, sostanzialmente, si oppongono al reale per esprimersi tramite un fitto materiale simbolico relegato nell'inconscio; il ricorso al materiale mitico rappresenta dunque un desiderio di evasione da una realtà incomprensibile e non interrogabile che non lascia

Antike (sopravvivenza dell'antico) attraverso cui procedono di pari passo le operazioni di mitizzazione dell'attualità e di attualizzazione del mito.

La rinascita del mito di matrice espressionista, in realtà, non corrisponde *in toto* ad una riabilitazione bensì a un mito riflesso, parziale, privato e ridotto; tali drammi, ispirati al teatro greco, mostrano perciò limitate varianti tematiche, un approccio sperimentale e una specializzazione di elementi ideologici e stilistici definiti. Tra questi drammi si segnala in particolare la *Medea* di Hans Henny Jahnn (1926) dove l'intensa e primitiva sessualità della protagonista, caratterizzata da attributi di alterità come la pelle scura e la decadenza della vecchiaia, esprime al meglio il senso di indignazione e di rabbia della generazione espressionista⁸⁸.

In ogni caso, dal momento che circa nessun mito ha un tale potenziale di attualizzazione come quello di Medea, il significato della figura e la modalità con cui viene interpretata sono soggetti a continui e molteplici cambiamenti. Se la sua vicenda non può mai essere separata dai concetti universalmente validi come l'amore, la vendetta, la magia, il rapporto

alcuna possibilità di rifugio o di appiglio al suo interno. Gli espressionisti "plasmano" un nuovo mito in cui si manifesta l'essenza delle cose, l'astorica metafisica dell'inconscio: i miti poetici reinterpretati in quest'ottica sono in comunicazione con gli archetipi dell'umanità, gli elementi arcaici sono presenti nella vita psichica moderna, la rappresentazione della realtà appartiene a una dimensione prerazionale e pre-religiosa atavica e atemporale. Da un punto di vista formale, la volontà eversiva e attualizzante proveniente dal naturalismo e la vicinanza al simbolismo neoromantico non escludono di avvicinarsi al gusto neoclassico: rispetto a tale modello c'è dunque spesso vicinanza nella forma dell'atto unico e del verso spezzato. Cfr. *Ibidem*.

⁸⁸ L'opera di Jahnn è immersa in una dimensione astorica e rituale, primordiale, arcaica e lontana da spazio e tempo. La ferocia disumana e la grandezza sovrumana di Medea, emblema decadente della Grande madre, viene ricondotta a questioni universali come l'eterna lotta tra invecchiamento ed eterna giovinezza, i contrasti d'amore e, soprattutto, la dimensione sessuale, per l'autore unica vera e autentica esperienza (si parla infatti di pansessualismo) declinata volutamente in forme provocatorie per la morale borghese. La componente mitica viene, perciò, portata alla luce tramite una regressione al carattere istintivo e brutale, in cui la pulsione fisica trascende la sublimazione del desiderio, aspetto visibile soprattutto nell'infanticidio compiuto da Medea mentre sorprende i due fratelli durante un amplesso incestuoso. Oltre a tale uccisione dei figli - definita da Kleinhardt in W. Kleinhardt, *op. cit.*, p. 95, «doppelten Lustmord» (doppio omicidio lussurioso) - la violenza istintiva e animalesca di Medea è visibile nel brutale accecamento del messaggero di Creonte, nel ricordo dell'omicidio del fratello in cui si indugia su dettagli orridi e raccapriccianti. Barbarismo, vitalismo e irrazionalismo assumono su di sé il compito di rappresentare problemi primordiali che sfociano in una crudele e inesorabile tragedia del destino, un destino imbrigliato in un ordine naturale e al tempo stesso metafisico, determinato da due elementi: la caducità e la violenza delle passioni. Dietro l'amara tragedia della donna che ha donato l'eterna giovinezza al suo amante, condannandosi alla decadenza della deformità fisica, si cela la vera battaglia rivolta contro sé stessa, la cui estraneità viene resa col colore della pelle e con la componente razziale. A livello stilistico si riscontra una lingua percorsa da legami alogici, una sintassi paratattica ed ellittica racchiusa nella forma del *blankvers*, e ricca di arditezze grammaticali ed *enjambements*. Cfr. H.H. Jahnn, *Medea*, L. Monti (a cura di), Firenze 1998, pp.V-XXXII. Cfr. C. Steskal, *op. cit.*, pp. 120 sgg. Cfr. B. Zimmermann, *op. cit.*, pp. 240. Cfr. G. Tellini, *Storie di Medea*, Firenze 2012, pp. 226-31. Cfr. L. Lütkehaus (a cura di), *op. cit.*, p. 334-5.

La *Medea* di Hans Henny Jahnn, in ogni caso, non deve essere vista solo nell'ottica dell'accusa razzista propria della figura nel XIX secolo, ma soprattutto nel contesto dei dibattiti sulla "razza" all'interno della Repubblica di Weimar; in quel retroterra culturale e su ispirazione di Jahnn il sudafricano Guy Butler compone la sua *Demea*, opera che realizza una violenta protesta contro l'*apartheid*. Cfr. I. Stephan, *op. cit.*, p. 49.

tra ragione e passione o la forza dei sentimenti, nel Novecento la sua figura diventa simbolo delle più urgenti e cruciali battaglie e prende parte ai numerosi dibattiti di carattere politico e sociale, sviluppando appieno la sua capacità di significazione contemporanea.

Se inoltre fino al XX secolo l'appartenenza etnica di Medea non aveva costituito un punto nodale nei trattamenti drammatici del mito, nel periodo tra le due guerre – ovvero quando le questioni razziali cominciano a dominare la Mitteleuropa soprattutto a causa dell'ascesa del nazismo⁸⁹ – torna in primo piano il tema del conflitto e, soprattutto, dell'eterna contrapposizione tra Occidente e Oriente; le dimensioni dell'alterità e dell'estraneità politica, religiosa e razziale si impongono ora nello scenario internazionale con molta più forza rispetto al passato⁹⁰. Non sorprende, dunque, che molteplici adattamenti di metà Novecento assorbano e riproducano, anche stilizzandole, le angosce e gli sconvolgimenti di un mondo in guerra. Tra queste la poesia di Bertolt Brecht *Die Medea von Łódź*⁹¹ riflette la situazione politica tedesca degli Anni '30, in cui le migrazioni di massa definiscono, attraverso coordinate più concrete, quel senso di sradicamento apolide e di totale perdita di identità. Medea diventa perciò emblema del rifugiato politico, dello straniero sradicato, della vittima di segregazione razziale, motivi affrontati, tra gli altri, con evidenti richiami alle opere di Grillparzer e Jahn, in *Medea postbellica* di Franz Theodor Csokor (1948), *Medea in Prag* di Max Zweig (1949) e *Medea* di Matthias Braun (1958). Nella *Medea* di Braun si registra, per giunta, una forte affinità con l'opera senecana, soprattutto negli aspetti più estatici e manieristi dell'espressionismo, nell'autoanalisi e nelle discussioni riflessive, tratti comuni in alcuni filoni del teatro moderno.

Frederick Ahl, ad esempio, riconosce la modernità del personaggio senecano nella sua costruzione psicologica, che dimostra un'evidente e già citata propensione all'autoanalisi

⁸⁹ E. Hall, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁰ A proposito del tema dell'estraneità si segnala il volume M. Göbel Uotila, *Medea Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Hans Henny Jahn, Jean Anouilh und Christa Wolf*, Olms 2005, pp. 346.

⁹¹ Il titolo della poesia di Brecht *Die Medea von Łódź* si riferisce alle contraddizioni politiche, sociali ed etniche che la figura di Medea ha dovuto affrontare nella sua carriera letteraria: quella di Brecht è una Medea straniera e indesiderata che parla in modo diverso, ha un aspetto diverso e si muove in modo diverso. Viene dalla città multi-etnica polacca di Łódź – probabilmente già straniera tra gli estranei lì – al seguito di un uomo che dice di amarla. Il parallelo con Medea del mito sta nell'esperienza di estraneità che fanno entrambe, qui nella moderna Berlino con tram, automobili e ferrovie sopraelevate. Brecht utilizza quest'immagine come simbolo dei numerosi immigrati ebrei orientali che negli Anni '20 giungono a Berlino in numero crescente, pur accolti spesso in maniera ostile.; l'autore, inoltre, sposta di nascosto la narrativa mitica: non è Medea l'assassina dei suoi figli e, simbolicamente, dell'odiato rivale, ma gli abitanti della città inospitale nel momento in cui lapidano lo straniero. Questo spostamento rende la poesia una deprimente testimonianza delle micidiali conseguenze degli atteggiamenti di esclusione e persecuzione delle minoranze etniche, anche in vista del poco successivo olocausto. Medea, impiegata come specchio delle vicende storiche coeve alle diverse riscritture, diviene anche vittima della grave persecuzione contro gli ebrei sia nell'appena analizzata poesia di Brecht, sia in quella di Paul Celan. Cfr. I. Stephan, *op. cit.*, p. 67.

assente nel modello greco: «l'Edipo di Seneca, a differenza di quello di Sofocle, ammette nei suoi monologhi i suoi pensieri e le sue paure, quasi come se stesse rivelando il proprio io a uno psichiatra⁹²». Del resto i miti più oscuri, murati nelle fondamenta di certi tratti, possono ora essere individuati nel dramma moderno e nel tipo di approccio psicologico più attuale che esso condivide con la tragedia di Seneca⁹³. Rimane una dimostrazione di onestà intellettuale riconoscere che un collegamento inconfutabile tra il tragediografo latino e le riscritture novecentesche sarebbe poco più che arbitrario: il legame con la tradizione, soprattutto nel caso di storie che hanno oltrepassato le «pareti porose del tempo» e si sono mescolate alla sapienza del mondo, non può essere riconosciuto e isolato in una prospettiva filologicamente accurata, ancor più dal momento che nella storia di Medea sono stati introdotti nuovi elementi tematici totalmente estranei al mito.

Dagli Anni Trenta sino ai Quaranta e ai Cinquanta si assiste, nella realtà tedesca, a una rappresentazione ambigua e biface di Medea, talvolta simbolo di liberazione e affrancamento, talvolta di una nebulosa e oscura forza catastrofica. Ne sono esempi il romanzo di Gertrud Kolmar *Eine jüdische Mutter*⁹⁴ (scritto nel 1930 e pubblicato solo nel 1965) o quello di Elisabeth Langgässer *Märkische Argonautenfahrt* del 1958.

⁹² F. Ahl (a cura di), *Two Faces of Oedipus: Sophocles' Oedipus Tyranus and Seneca's Oedipus*, Ithaca 2008, p. 31.

⁹³ E. Lefèvre, *op. cit.*, p. 443.

⁹⁴ In quest'opera è presente, in realtà, un unico esplicito riferimento alla vicenda di Medea: la protagonista Martha ebrea di confessione e sposata con Friedrich, fervente seguace del cattolicesimo, chiede al marito, che la ama e quindi acconsente, di non imporre ai figli un'educazione di stampo cattolico. Tempo dopo quando Martha rimane incinta e i due si trovano davanti ad alcune vetrine di negozi per bambini, Friedrich le indica alcuni vestitini perfetti in occasione del battesimo della piccola. Lei gli ricorda in maniera minacciosa la promessa fatta in passato e lo esorta a mantenerla; successivamente i genitori, venuti a sapere della promessa, durante un confronto con il figlio gli chiedono spiegazioni in merito alla presa di posizione di Martha sull'educazione dei bambini. Sarà in quel momento che Friedrich esclama rivolto ai genitori: «Ich bitt euch um eins, zankt bloß nicht mit ihr, laßt sie in Frieden. Ihr kennt sie nicht. Sie ist imstande und tötet das Kind; das ist eine Medea!». (Vi prego di una cosa sola, non litigate con lei, lasciatela in pace. Non la conoscete. È capace di uccidere il bambino; questa è una Medea!). Il matrimonio dei due, destinato a fallire come già in Euripide per l'enorme distanza sociale e culturale dei due partner, rappresenta l'incontro ostile tra cultura tedesca ed ebrea alle soglie di una catastrofe mondiale. In seguito alla morte di Friedrich, la figlia di cinque anni subisce una violenza sessuale che la condanna ad un trauma insuperabile, responsabile della perdita della parola. Martha, per risparmiarle una tale indicibile sofferenza, preferirà porre fine alla sua vita. In seguito, nell'intento di scovare l'artefice della violenza, la donna sceglie di affidarsi ad un uomo – di cui diventerà compagna – che la ripaga aiutandola a cercare il colpevole. Ma quando questo dimostra di non essere disposto a concederle l'esclusiva, lei si scopre innamorata e, priva di punti di riferimento e schiacciata dal senso di colpa, si uccide. Si assiste, così, al rovesciamento del materiale mitico, sebbene venga mantenuto il conflitto interculturale; difatti Martha prima uccide la figlia per amore e poi la vendica, ma l'amore per il nuovo uomo finisce per farle mettere tutto in discussione: innamorarsi significa, per lei, perdersi totalmente, senza convenzioni o compromessi. Questa sua autonomia viene paragonata a Medea di cui è, in realtà, una sorta di reminiscenza: non c'è confronto diretto ma piuttosto un'evocazione per mezzo del tema particolarmente rappresentativo dell'infanticidio. Sebbene le costellazioni di personaggi siano diverse rispetto all'originale mitologico – in cui è Giasone che si serve di Medea e non il contrario – il rapporto tra i due segue uno schema che rimanda all'antica configurazione dell'unione fallimentare tra Medea e Giasone, di cui la bambina è l'infelice prodotto. Si possono inoltre cogliere le contraddizioni e l'esasperazione della condizione ebrea

Le cifre di alterità e di polarità inscritte nella natura del personaggio – in cui si animano opposizioni contrastive riconducibili a una fisiologica contraddittorietà del Sé – permettono di costruire opere intorno a esperienze di estraneità attuate in varie forme: Medea come simbolo dissidente di opposizione politica, di minoranza etnica e sociale si lega a doppio filo, infatti, a Medea protagonista della lotta di genere e, di conseguenza, simbolo del femminismo. Se nel decennio fra gli anni '40 e gli anni '50 la raffigurazione di Medea permane sotto l'egida di una certa ambiguità, spesso come espressione di potenze oscure tanto simili a quelle che avevano portato la nazione tedesca alla catastrofe⁹⁵, negli anni Settanta si afferma come tendenza dominante l'assoluzione della donna di cui viene accentuata la componente radicale e femminista, tratti distintivi del dibattito culturale tedesco di quel momento. Le riscritture che riabilitano la prospettiva femminile non ignorano, comunque, i precedenti del mito né tantomeno gli scrittori che lo avevano attualizzato in un'ottica misogina e discriminatoria a sostegno di una visione tendenziosa di segno patriarcale, sfuocata dal *logos* maschile. La riabilitazione rappresenta, sostanzialmente, un'integrazione unilaterale da cui emerge la necessità di un'emancipazione sessuale volta a far sì che la donna smetta di essere narrata e agita passivamente come oggetto di indagine e riesca a riaffermare la propria soggettività femminile, arginando qualsiasi tentativo di proiezione maschile su di lei.

Alla luce della riflessione sul ruolo della donna nell'Atene classica di V sec. a.C., a proposito della quale ci si interroga in merito alla determinazione dello *status* giuridico

nonché il fallimento dell'integrazione ebraica in Germania, oltre alla volontà di Martha di riscattare e liberare la figlia contro la posizione di chi la interpreta come mera giustiziera. Martha, rappresentata attraverso numerosi stereotipi relativi all'ebraismo e al comportamento del genere femminile, compie una sorta di infanticidio che si manifesta nell'atto di smembramento di una foto della figlia, occasione in cui ripete simbolicamente il gesto rimosso dalla coscienza e attribuito esclusivamente all'autore della violenza sessuale. Cfr. *Medeamorphosen: Mythos und ästhetische Transformation*, cit., pp. 198 sgg.; cfr. I. Stephan, *op. cit.*, pp. 170-4; cfr. L. Lutkehaus, *op. cit.*, pp. 337-8; cfr. R. Svandrlik (a cura di), *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, Urbino 1992, pp. 117-32.

⁹⁵ Tra queste si annoverano le due opere di Marie Luise Kaschnitz, *Jasons letzte Nacht* (L'ultima notte di Giasone) e *Die Nacht der Argo*, (La notte di Argo) entrambe contenute nella raccolta *Griechische Mythen* (Miti greci) del 1944. Nella prima l'autrice collega la maga della Colchide alle forze distruttive della natura e mette al centro Giasone in qualità di eroe fallito, mentre nella seconda colloca al centro del racconto la nave che si trasforma in un grembo materno e risucchia i figli che ha generato, come possibile metafora della patria che distrugge i suoi stessi figli in un'insensata guerra. Anche Anne Seghers, ritornata dall'esilio messicano e posta di fronte alla scelta in quale delle due Germanie stabilirsi, in *Das Argonautenschiff* (La nave degli Argonauti), del 1948, legge l'antico mito alla luce del tema del destino al quale né Medea né Giasone riescono a sottrarsi. Infine Elisabeth Langgässer, nel romanzo *Märkische Argonautenfahrt* (Gli Argonauti del Brandenburgo) del 1950, interpreta il destino come un'oscura componente di un mondo disperato in cui campeggia Medea, divinità ctonia e simbolo delle cattive madri, contrapposta a Maria emblema delle madri buone. Viene così ribadita quell'ambiguità nella percezione e nella rappresentazione della figura femminile e materna che è una costante della letteratura tedesca dal tardo Settecento in poi. Cfr. L. Auteri, *op. cit.*, p. 264-5.

femminile, si è cercato di interpretare anche il discorso alle donne di Corinto della tragedia di Euripide, considerato da alcune frange di studiosi un'attestazione di femminismo *ante-litteram*, in quanto portatore di un'istanza sociale di grande attualità nell'Atene di fine secolo. Il progressivo fiorire di opere apologetiche che, sulla scia delle suffragette inglesi di inizio Novecento⁹⁶, difendono e riabilitano la posizione di Medea registra una prevalente provenienza di autrici donne intenzionate a riappropriarsi di quel materiale per trasformare la donna da vittima umiliata a figura che scardina l'ordine precostituito. La trasformazione compiuta all'interno di queste opere rivela uno sguardo inconfondibilmente femminile che porta avanti, appellandosi anche alle fonti più antiche, l'intento di scagionare l'eroina dalle accuse e liberarla finalmente dal ruolo di capro espiatorio attribuitole da una società sessista e maschio-centrica⁹⁷. Alcuni autori e alcune autrici interpretano così l'infanticidio di Medea come un atto di protesta sotteso al tentativo di raggiungere l'indipendenza dal mondo patriarcale; in questo modo l'uccisione dei figli rimane sì un evento tragico, ma allo stesso tempo un potente stimolo all'autocoscienza e uno strumento di liberazione sia dalle costrizioni sociali e patriarcali di cui è vittima soprattutto la donna, relegata alla funzione di moglie e madre.

Così dagli Anni Settanta un filone di scrittrici tedesche⁹⁸ si pone come obiettivo quello di rimettere al centro la condizione femminile, riappropriandosi del materiale mitico, radicalizzando la storia e attribuendole un esito positivo attraverso una battaglia di genere condotta da una prospettiva per lo più inedita, che abbatte le barriere spazio-temporali del mito⁹⁹. Se il punto di arrivo di questo filone viene considerato unanimemente il romanzo *Medea. Stimmen* di Christa Wolf del 1996, si registrano in realtà molti altri esempi come la

⁹⁶ Le suffragette inglesi, infatti, portano avanti la loro battaglia anche attraverso l'aiuto di arte, teatro e letteratura: ne è una dimostrazione la scelta di recitare alcuni brani della tragedia euripidea con l'obiettivo di rovesciare la dominante prospettiva misogina

⁹⁷ Per un approfondimento sulla questione della riscoperta del mito nell'oggetto della sua interpretazione e nella reinterpretazione sotto lente femminile cfr. C. Steskal, *op. cit.*, pp. 396 e S. Spiegl, *Medea - Transformationen in der Gegenwartsliteratur - Neuinterpretationen zeitgenössischer Autorinnen*, Monaco di Baviera 2008, pp.136.

⁹⁸ In realtà uno degli ambiti geografici dove si afferma più di tutti la rilettura del personaggio alla luce della corrente femminista è quello anglosassone. Le produzioni marginali di Medea femminista erano particolarmente floride nella Londra degli anni '80; quando Diana Rigg porta Medea, nella traduzione di Alistair Elliot, all'Almeida Theatre di Londra al West End e poi a Broadway tra il 1992 e il 1994, attribuisce un tratto femminista al mitologema di Medea moglie abbandonata. Inoltre, almeno altri due autori e autrici hanno dato voce a questo nucleo tematico: nel 1988 il poeta irlandese Brendan Kennelly, in un momento in cui l'Irlanda è immersa nel dibattito sul divorzio, scrive una versione di Medea in cui i torti delle donne in generale sono esplorati attraverso l'esempio della misoginia di Jason. L'altro e forse il più sorprendente è il libretto di Tony Harrison intitolato *Medea: A Sex-War Opera* (1985), commissionato dal Metropolitan Opera a NY New York insieme a una partitura di Jacob Druckman. Per un approfondimento cfr. E. Hall, F. Macintosh, O. Taplin (a cura di), *op. cit.*, pp. 26 sgg.

⁹⁹ Cfr. *Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf* (a cura di L. Lütkehaus), Stoccarda 2007, p. 345.

poesia *Aftermath* di Sylvia Plath del 1959, il romanzo *Freispruch für Medea* di Ursula Haas del 1987, il dramma *Medea ein Monolog* di Dagmar Nick del 1988 e alcune opere meno note tra cui il trattato femminista *Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht* (1988) di Olga Rinne¹⁰⁰. Quest'ultimo si rivolge a quelle donne che intendono distruggere l'immagine patriarcale della femminilità, che cercano una nuova autocomprensione e si identificano nella figura di Medea sul confine temporale tra matriarcato e patriarcato, valida immagine identificativa per il presente¹⁰¹. La storia, già nota e fortemente marcata dall'opera euripidea, registra un'ottica indubbiamente maschile che sottolinea anche la superiorità della *ratio* greca sulla sapienza barbara: proprio la messa in discussione della perfettibilità di tale *ratio* permette di riconsiderare e riabilitare la figura di Medea. Tra le autrici impegnate in questa impresa, Ursula Haas¹⁰² intende offrire già dal titolo un'alternativa alla storia tramandata, rimuovendo le tradizionali colpe mitiche attribuite a Medea, tra cui l'infanticidio, che Haas sostituisce con un aborto. In realtà l'autrice si colloca in una posizione ambigua nei confronti del mito tramandato, desiderando rompere provocatoriamente con la tradizione ma, al contempo, farsene portavoce, come risulta dalla scelta di introdurre l'aborto come attenuazione di colpa¹⁰³. Sia nel romanzo di Haas che nel monologo di Nick, Medea può essere vista come una figura di confine che si colloca nel punto di passaggio dalla società matriarcale all'età patriarcale, realtà rappresentate rispettivamente dalle figure mitiche di Chirone, esistito ai tempi in cui la Grande Madre rappresentava la divinità suprema e le donne erano socialmente superiori agli uomini, e di Prometeo che, in quanto protetto da Zeus, diviene simbolo del patriarcato e precursore della storia umana¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Il trattato femminista di Olga Rinne intende recuperare la primigenia dea sacra e guaritrice, nonché nipote del Sole. Nelle tre sezioni del libro si offre in primo luogo uno spaccato dei filoni della tradizione e delle varianti del mito, per analizzare in seguito i tentativi di reinterpretazione che cercano di seguire a ritroso il percorso e capire come essa sia passata da dea benevola a maga corruttrice e moglie gelosa anche e soprattutto in connessione con la definizione dei ruoli di genere. Si risale poi alle origini, alla grande madre e a elementi propri dei culti religiosi preellenici e matriarcali già profondamente lontani dalle tragedie greche, le quali subiscono progressivamente un processo di decadenza in termini di considerazione della donna, reputata non più in grado di guidare l'uomo verso una comprensione più profonda dell'esistenza. Medea per Rinne diventa, così, la figura di passaggio dal matriarcato al patriarcato, con una serie di riferimenti a Simone de Beauvoir, Margarete Mitscherlich e i "terapisti di coppia". Cfr. B. Feichtinger, *Medea. Rehabilitation einer Kindsmörderin? Zur Medea Rezeption moderner deutschsprachlicher Autorinnen* «Grazer Beiträge» 18 (1992), pp. 210-1.

¹⁰¹ T. Ziolkowski, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰² Dal romanzo *Freispruch für Medea* di Ursula Haas Rolf Liebermann trae il soggetto per la composizione dell'omonima opera musicale in due atti del 1994.

¹⁰³ Non si tratta infatti di un'assoluzione *in toto*, bensì di una parziale riabilitazione che vede Medea, sebbene in minor misura, ancora responsabile. Cfr. Q. Wenwen, *Die Umschreibung des Medea-Mythos bei Ursula Haas und Dagmar Nick*, Tubinga 2016, p. 166.

¹⁰⁴ Cfr. Q. Wenwen, *Die Umschreibung des Medea-Mythos bei Ursula Haas und Dagmar Nick*, Tubinga 2016, p. 164-5. In tale contrapposizione dualistica e ideologica Prometeo rappresenterebbe dunque il potere

L'assoluzione di Medea nell'opera di Nick avviene, inoltre, in un senso più ampio, ovvero riscrivendo gli atti sanguinosi della donna come mere voci ostili dei Corinzi, i veri e unici responsabili: la questione si sposta dunque verso l'identità di Medea e la permanenza della sua validità anche in assenza dei crimini che la caratterizzano nella tradizione. Ecco che *Medea ein Monolog* può essere inteso come una prosecuzione del racconto mitico che incarna il presente puntando al futuro, mentre le precedenti riscritture diventano gli eventi passati della narrazione, una testimonianza di come il contrasto tra diceria e verità influenzi il processo di mitizzazione sulla tradizione; la scelta del monologo è dettata dalla presenza di un io lirico che è quello dell'autrice, un io che unifica la realtà- frammento del paesaggio mutevole, degli incontri e degli elementi frammentati e permette, al contempo, di compiere un viaggio nella propria interiorità e un ritorno a se stessa.

All'interno di tale filone di riabilitazione si registra, inoltre, un cambiamento significativo nel *medium* e nel genere: se la maggioranza delle riscritture precedenti afferiscono alla forma drammatica, le nuove riproposizioni rientrano per lo più nel genere narrativo o lirico. Altre opere in lingua tedesca di matrice femminista sono il radiodramma *Stadtgespräch Nummer eins* (1972), la lettera *Brief an Medea* (1977) di Helga Novak¹⁰⁵, il film *Der Schlaf der Vernunft* di Ula Stöckl, il romanzo *Krankheit oder moderne Frauen* (1984) di Elfriede Jelinek, il romanzo *Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht*, di Kate Lange-Müller (1990), il dramma *Sloane Square* (1992) di Marlene Streeruwitz e il più celebre romanzo *Medea. Stimmen* di Christa Wolf (1996) che, in una forma di romanzo teatrale considerato il punto di arrivo dell'itinerario femminista del XX secolo, si impegna a dimostrare l'innocenza di Medea e l'originale predominio del femminile, solo successivamente rimpiazzato dall'arrogante prevaricazione maschile¹⁰⁶.

maschile, la guerra e la fede nel progresso, Chirone la sapienza femminile esperta dell'arte di guarire e simbolo di saggezza. Per un approfondimento generale dell'opera di Nick cfr. Q. Wenwen, *op. cit.*, pp. 228.

¹⁰⁵ In questa lettera del 1977 Novak fa riferimento ad Euripide come a "uno scribacchino sotto compenso" (der Lohnschreiber), pagato dai Corinzi per far ricadere su Medea la colpa dell'infanticidio.

¹⁰⁶ Nella genesi di questo romanzo Wolf intende ricorrere ad autorevoli e antiche fonti probanti l'innocenza di Medea, come testimoniano le lettere contenute nel volume M. Hochgeschurz (a cura di) *L'altra Medea: premessa a un romanzo / Christa Wolf*; testi e interventi di Margot Schmidt, trad. ita di Chiara Guidi, Roma 1999, pp. 29-32, 40-46. Qui viene riportato lo scambio epistolare tra Wolf e Schmidt in cui emerge l'interesse della scrittrice a scavare nel passato per risalire a un'esistente verità di carattere storico, che confermi l'archetipo della straniera che giunge dall'Est e viene colonizzata da una tradizione opposta. All'archeologa, curatrice del Museo di Antichità di Basilea e studiosa del sarcofago romano con un ciclo di rilievi sulla storia di Medea e Giasone, Christa Wolf deve le indicazioni sulle fonti mitiche che le hanno confermato come solo con Euripide Medea diventi lucidamente assassina dei suoi figli. Un'osservazione di Margot Schmidt sembra, curiosamente, ricondurre ancora a Bachofen l'ordito preparatorio del romanzo da cui verrà il «riscatto» della figura di Medea: il sarcofago di Basilea è custodito proprio nella bella cantina a volta della casa dove fu scritto il *Mutterrecht*. Per Wolf, quindi, il mito di Medea è stratificazione di tradizioni ed età differenti che hanno interpretato il personaggio e la sua storia sulla base dei propri specifici strumenti, incapaci di concepire una donna sincera, non macchinatrice, poligama e priva di gelosia. La manipolazione da parte di una società

Parallelamente alla prospettiva femminista, nella realtà post-bellica i problemi dell'individuo lasciano nel frattempo posto alle preoccupazioni della prospettiva collettiva: in questo senso la riflessione sul genere, sul destino degli oppressi per motivazioni etnico-sociali e le lotte ideologiche della guerra fredda cedono in parte il passo alle dispute culturali del postmodernismo. L'impiego delle figure mitiche portatrici di un significato politico o politicizzabile mostra un grande successo all'interno di un paese dalle condizioni politiche piuttosto complesse e peculiari come la Germania: mentre Ulisse rivendica un ruolo centrale come emblema dell'intellettuale rimpatriato durante gli Anni '60, e Prometeo conduce un'esistenza da eroe della Germania dell'Est e detrattore della Repubblica federale tedesca¹⁰⁷, Medea continua a rappresentare l'icona femminista anche negli anni '70. Tale tendenza viene in parte interrotta con la trilogia di Heiner Müller che riflette la frammentazione del mondo all'interno di uno scenario post-apocalittico in cui Medea compare per lo più come funzione. Nel post-modernismo, del resto, proprio il ricorso al materiale mitologico si iscrive spesso all'interno di una dinamica che trascende l'analogia lineare e porta alla creazione di paesaggi teatrali che complicano l'interazione e utilizzano il mitologico come uno dei tanti materiali possibili in grado di mantenere un filtro di distanza rispetto alla realtà storica. Nell'opera di Müller si pone l'attenzione sul possibile rischio di autoannientamento da parte di una società violenta, fondata su strutture universalmente riconoscibili e incapace di prendere in considerazione modelli alternativi; per concretare una vera e propria rottura provocatoria con una tradizione non più detentrica di un reale potere di significazione, inoltre, viene attuata una frammentazione della narrativa unilineare del teatro greco, impiegando un linguaggio che riesce a sovvertire il dialogo comunicativo e che permette, al contempo, di rappresentare la confusione della società contemporanea¹⁰⁸. Al centro non più, dunque, il dibattito sociale e politico, ma la stessa esistenza umana minacciata dall'autodistruzione.

Quanto alla già menzionata influenza dell'opera senecana, già dalla fine dell'Ottocento si assiste in Spagna alla riscoperta delle opere filosofiche di Seneca, riconosciuto come il prototipo dell'uomo comune dedito alla ragione nella lotta contro il potere nonché

maschilista ha finito, secondo Wolf, per offuscare l'organizzazione matriarcale priva per natura di violenza e pulsioni distruttrici. In una lettera a Schmidt ella afferma: «una donna proveniente da cultura matriarcale non avrebbe mai potuto uccidere i suoi figli». Se dunque la violenza femminile appare canalizzata nel sacro, la violenza maschile necessita di un capro espiatorio, come sottolineato anche da Massimo Fusillo - nel ricordare il pensiero di René Girard - nell'articolo M. Fusillo, *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, «Prometeo» (2009). Consultato il 14 aprile 2024 (URL: <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>).

¹⁰⁷ Il personaggio di Prometeo compare anche nell'opera citata *Medea, ein Monolog* di Dagmar Nick (1988).

¹⁰⁸ La trilogia di Heiner Müller sarà oggetto di approfondimento nella seconda parte del lavoro.

rappresentante supremo della filosofia naturale spagnola¹⁰⁹; nel panorama di inizio Novecento si registra una sua parziale riabilitazione in tutta Europa, soprattutto nella prospettiva di un esame filosofico delle passioni e delle sofferenze con una particolare attenzione al linguaggio, il cui eccesso di retorica viene ricondotto alla natura declamatoria e recitativa delle tragedie¹¹⁰. Il potere drammatico delle parole, unito al *focus* sul conflitto distruttivo e sulla vendetta che prevede una forma di interazione tra vittima e carnefice, è ciò che Antonin Artaud apprezza profondamente e considera alla base del suo “teatro della crudeltà”, ossia una forma di spettacolo in cui sono impiegati tutti i mezzi d’azione per sconvolgere lo spettatore e ottenerne la partecipazione incondizionata, anche a costo di riprodurre momenti di sadismo o scene macabre e conturbanti¹¹¹. La tragedia senecana vive, in seguito, un’esplosiva rinascita dopo il 1950: soltanto dopo la Seconda guerra mondiale si può infatti trovare terreno fertile per una filosofia esistenzialistica e per una rivalutazione della grecoità classica, sempre preferita a un *outsider* come Seneca. Rimane, comunque, un’evidenza il fatto che non si può parlare di vera e propria “senecanizzazione” del teatro, quanto più di convergenza tra stile senecano e dramma moderno dove i protagonisti appaiono angosciati e soli, la retorica esplose in virate espressionistiche e la violenza dilaga incontrastata¹¹².

¹⁰⁹ Nel contesto spagnolo della prima metà del Novecento si distinguono, in particolare, due figure di spicco: Miguel de Unamuno, che tenta di realizzare nelle sue opere drammatiche una riconciliazione tra stoicismo e cristianesimo e Maria Zambrano, che scrive un libro sul senecismo militante intitolato *El pensamiento vivo*. Nella sua drammaturgia Unamuno non si limita a cambiare il nome e a ridurre il numero dei personaggi, bensì attua una vera e propria riduzione di tono al fine di realizzare quello che egli stesso definisce un “teatro desnudo” (teatro nudo); in esso tutti gli elementi della scena sono ridotti all’essenziale e lo stile si allontana dalla retorica eccessiva per non distrarre il pubblico dall’intensità del dramma tragico. Nonostante la lontananza dalla retorica senecana, Unamuno sembra essere influenzato in molti aspetti dal tragediografo soprattutto nella dicotomia *ratio e furor* dei personaggi. Per la sua *Medea* del 1933 Unamuno adotta una traduzione in prosa estremamente fedele al latino concepita in modo autenticamente classico per la rappresentazione teatrale di Margarita Xirgu ed Enrique Borrás all’appena restaurato Teatro Romano di Mérida. Sul giornale “Il Sol” il 24 giugno 1933 esce un articolo in cui l’autore spiega i principi che sottendono questo adattamento, ovvero sobrietà senza orpelli e artifici, ricreazione dell’impeto stilistico e concettuale di Seneca in una prospettiva necessariamente edulcorata e in una lingua nata dalle rovine dello splendore. Cfr. E. Dodson-Robinson, *op. cit.*, p. 270.

¹¹⁰ E. Dodson-Robinson, *op. cit.*, pp. 271-2.

¹¹¹ In occasione della rappresentazione teatrale di Xirgu e Borrás su testo di Unamuno, Antonin Artaud in un articolo scritto il 7 febbraio 1936 e intitolato *A Medea without fire* dichiara: «La Medea di Seneca è un mondo mitico. Margherita Xirgu non ha la scintilla e non riesce a raggiungere tale mondo. I miti non devono essere sviliti, altrimenti possiamo anche rassegnarci a essere dei semplici mortali, e che pietoso antropomorfismo sarebbe. [...] In questa tragedia i mostri avrebbero dovuto colpirci, avrebbero dovuto mostrarci che siamo tra i mostri, i mostri dell’immaginazione primitiva visti attraverso una mente primitiva. Non è facendo risplendere l’illuminazione del *music-hall* sui panni impolverati appena descritti che si riesce a trasmettere il sentimento soprannaturale di terrore che scaturisce dal testo veramente magico di Seneca, il quale era un vero iniziato, mentre i moderni tragediografi non sono altro che burattini e saltimbanco». Cfr. *Ibidem*.

¹¹² Tra questi esplose negli anni ’90 la definizione di *In-yer-face theatre* per descrivere il lavoro di giovani drammaturghi che portano in scena contenuti scioccanti, spesso di natura sessuale, precedentemente tacciati di volgarità dalla critica e interessati alla centralità di sesso, suicidio e di una violenza affine a quella sadica e truce tipicamente senecana, di cui è nutrita anche la cultura popolare.

L'aspetto, comunque, più difficile da ricostruire è l'*iter* di tale influenza, che si avviluppa talvolta in percorsi tortuosi, disperdendosi in attitudini, gesti o piccoli espedienti ormai del tutto introiettati. Che si tratti, infatti, di liberi adattamenti da testi senecani, di rappresentazioni fedeli, di traduzioni o riproduzioni per un traduttore teatrale, un drammaturgo o un regista scegliere intenzionalmente Seneca rispetto alle versioni familiari dei miti significa prendere una decisione deliberata e chiaramente controcorrente, una sorta di implicita confutazione dell'intoccabile tragedia classica di matrice attica. Rispetto all'orizzonte senecano emerge, innegabilmente, un'affinità di tipo ideologico-politico, ravvisata soprattutto nel rapporto conflittuale col potere e nella messa in discussione dei rapporti di dominio presente anche in molti intellettuali contemporanei (soprattutto della DDR) come lo stesso Heiner Müller, che instaura col filosofo latino un rapporto particolare e importante¹¹³. Seneca, che compare molto raramente come nome esplicito della scena novecentesca, nella Germania Ovest celebra curiosamente una vera e propria rinascita in qualità di funzione simbolica e identitaria, inizialmente per la sua precaria esistenza come intellettuale in un governo dittatoriale, in seguito come autore di veri e propri drammi sanguinari che si adattano al gusto postmoderno¹¹⁴.

Le rivisitazioni di Medea del secondo Novecento sono, inoltre, spesso caratterizzate da un processo di modernizzazione dei personaggi e della trama: quella che Gerard Génette definisce *trasposizione tematica*¹¹⁵ – non di rado accompagnata dalla trasposizione diegetica e da quella pragmatica – incide sul senso dell'*ipertesto* che giunge a differenziarsi sensibilmente dall'*ipotesto*. Il cambio di diegesi e, quindi, dell'universo spazio-temporale in cui si svolge la storia, tendenzialmente trasferita nell'età moderna, riflette sempre più frequentemente un movimento di *demiticizzazione* e *prosaicizzazione*; d'accordo con tale movimento le interazioni tra personaggi, di cui sono volutamente cambiati i nomi, vengono proiettate in un contesto *de-solennizzato* e dunque più umano, dove il motore dell'azione sono le beghe quotidiane e le motivazioni appaiono più sbiadite e incostanti. Il

¹¹³ Lo stesso Müller, in un'intervista riportata nella sezione del lavoro in cui si analizza la sua trilogia, sostiene di impiegare una drammaturgia "senecana", anche se ancora una volta è difficile stabilire un legame univoco con i testi del drammaturgo latino.

¹¹⁴ T. Ziolkowski, *op. cit.*, pp. 239-40. Da ricordare anche il ruolo svolto da Seneca in alcune opere di Günter Grass come *Ortlich betäubt* (Anestesia locale) del 1969, opera che accompagna e vive direttamente la riscoperta di Seneca in occasione delle celebrazioni del centenario del 1965; essa offre, infatti, un'analisi approfondita del significato di Seneca per tre generazioni di tedeschi nella Repubblica Federale: il filosofo romano viene menzionato più di cinquanta volte nel corso della storia e i suoi scritti - soprattutto le lettere morali a Lucilio - sono citati circa due dozzine di volte, oltre a registrare la presenza di molteplici citazioni senecane. Infine, molti personaggi del romanzo conoscono e approfondiscono i principi senecani e stoici che diventano, spesso, fonte di ispirazione per loro.

¹¹⁵ G. Génette, *op. cit.*, pp. 353 sgg.

cambiamento di quelle stesse motivazioni o dei valori dei personaggi – pratiche che nell’opera di Genette vengono definite *transmotivazione* e *transvalorizzazione* – vengono spesso a coincidere con un movimento di demotivazione e devalorizzazione, in quanto contribuiscono a riproporre la medesima vicenda in chiave “deeroicizzata”, spesso calata in un’ambientazione borghese e prosaica. Non è raro che i personaggi rimangano, così, soli e privi di un fondamentale interlocutore, spaesati e confusi perché disarconati da qualsiasi mito fondativo della società moderna; oltre al già citato *Der Schlaf der Vernunft* (1983) della regista Ula Stöckl troviamo il dramma *Manhattan Medea* (1999) della drammaturga Dea Loher che, come l’americano Neil LaBute, colloca il mito di Medea negli Stati Uniti d’America poco prima dell’inizio del XXI secolo.

Per tentare qualche punto fermo in una tradizione ancora magmatica e da approfondire ulteriormente, i rifacimenti della tragedia, in particolar modo di quella senecana, seguono differenti strade, ora stemperando la crudezza del modello classico negli abissi titanici, nella componente sentimentale o parodistica, ora incanalandola in una forma più specifica e, spesso, politicamente e socialmente impegnata. L’operazione di riscrittura del teatro latino genera, dunque, una catena di rifacimenti che diventano a loro volta fonte di nuove riletture concepite da autori che non necessariamente avevano letto Seneca¹¹⁶. In ogni caso, attraverso lo specchio del mito, depositario di un fascio di costanti che si trasformano con il variare dei contesti culturali, la parabola di Medea rivela il suo carattere esemplare e rappresentativo che si riverbera nella fortunata ricezione dell’opera; non esiste, comunque, alcuna lettura del mito chiusa e definitiva o alcun linguaggio risolutivo che riesca ad abbracciare nella sua totalità la figura di Medea. Essa, còlta nella sua natura storica e, al contempo, universale, rimane sospesa in un’ indefinibile inesauribilità.

¹¹⁶ F. Boero, “Tieste di Seneca: da Lodovico Dolce al XXI secolo” in C. Mordeglia G. Paduano (a cura di), *Seneca. Il futuro della scena*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico» 13 (2023), p. 155.

APPENDICE: Il *Fortleben* di Medea all'interno del *Deutschsprachiger Raum*: le riscritture dal XVIII secolo ai giorni nostri

La seguente lista, che riporta le riscritture in lingua tedesca elencandole secondo le categorie di autore/autrice, titolo, anno e genere, aspira ad essere completa ma non ha pretese di esaustività assoluta, dal momento che risulta sempre possibile non essere a conoscenza di qualche opera minore o, comunque, di difficile reperimento. La forma di tabella mira ad essere il più possibile chiara e schematica.

Numero	Autore/Autrice	Titolo	Anno	Genere
1.	Christian Schieferdecker	Medea	1700 ca	Opera musicale (perduta)
2.	Musica di Friedrich Händel, libretto di Nicola Francesco Haym	Teseo	1713	Opera musicale
3.	Musica di Georg Gebel, libretto di Ewald Christian von Kleist	Medea	1752	Opera musicale
4.	Gotthold Hephraim Lessing	Miss Sara Sampson	1755	Tragedia
5.	Jean-George Noverre, (versione con musica di J.-J. Rodolphe Hoftheater Stuttgart)	Médée et Jason	1762-3	Balletto
6.	Friedrich Gatter	Medea	1763	Tragedia
7.	Étienne Lauchery	Médée et Jason	1772	Balletto
8.	Musica di Jiří Antonín Benda libretto di Friedrich Wilhelm Gotter	Medea	1775	Melologo

9.	Johann Naumann	Medea in Kolchides	1778-1788	Opera musicale
10.	Johann Cristoph Vogel	La Toison d'Or o Médée à Colchiz,	1780	Opera musicale con balletto
11.	Julius von Soden	Medea	1785	Tragedia
12.	Friedrich Maximilian Klinger	Medea in Korinth	1786	Tragedia
13.	Musica di Georg Benda, libretto di Ludwig Tieck	Medea und Jason	1789	Breve melodramma
14.	Peter Von Winter	Medea und Jason	1789	Opera musicale
15.	Friedrich Maximilian Klinger	Medea auf dem Kaukasus	1790	Tragedia
16.	Paul Wranitzky	Medea travenstiert	1796	Parodia musicale melologo Gotter-Benda
17.	Musica di Luigi Cherubini, libretto di François Benoit Hoffmann / versione tedesca di Karl Alexander Herklots e Treitsche	Médée	1797/1800-1802	Opera in musica
18.	Emil Dimmler	Medea	1800	Balletto
19.	Johann Simon Mayr, libretto di Felice Romani	Medea in Corinto	1813	Opera musicale
20.	Klingemann	Medea (adattamento dal melologo Gotter-Benda)	1818	Opera musicale
21.	Franz Grillparzer	Das golden Vließ (Der Gastefreund- Die Argonauten-Medea)	1821	Trilogia tragica
22.	Eric Arrhén von Kapfelman	Medea	1840	Tragedia

23.	Oswald Marbach	Medea	1856	Tragedia
24.	Musica di Georg Kremlsetzer, libretto di Friedrich von Ziegle	Medea	1864	Opera musicale burlesca
25.	George Conrad	Medea	1870	Tragedia
26.	Otto Bach	Medea	1876	Opera musicale
27.	Gustav Mahler	Die Argonauten	1879	Opera musicale
28.	Paul Heyse	Medea	1896	Novella
29.	Traduzione di Euripide a cura di Ulrich von Wilamowitz Moellendorff, diretta da Max Reinhardt	Medea	1904	Teatro
30.	Alexander Von Bernus	Der Tod des Jason	1911	Teatro
31.	Oskar Messter	Das goldene Vließ (adattamento dell'opera di Grillparzer)	1911	Cinema
32.	Karl Teme	Medea	1920	Cinema
33.	Richard von Kralik	Die Argonauten an der Donau	1925	Farsa
34.	Hans Henny Jahnn	Medea	1926	Teatro
35.	Gertrud Kolmar	Eine jüdische Mutter	1930 (pubbl. 1965)	Narrativa
36.	Agnes Straub	Medea (adattamento dall'opera di Grillparzer)	1933	Cinema
37.	Bertolt Brecht	Medea di Łódź	1934	Poesia

38.	Marie Louise Kaschnitz	Die Nacht der Argo	1944	Narrativa
39.	Franz Theodor Csokor	Medea postbellica	1947	Tragedia
40.	Anne Seghers	Das Argonautenschiff	1948	Narrativa
41.	Max Zweig	Medea in Prag	1949	Teatro
42.	Friedrich Forster	Die Liebende	1949	Teatro
43.	Elisabeth Langgässer	Märkische Argonautenfahrt	1950 (pubbl. 1981)	Romanzo
44.	Ernst Krenek	Medea (traduzione tedesca dell'adattamento inglese di Medea di Euripide dell'inglese Robinson Jeffers)	1951	Opera musicale
45.	Wolfgang Cordan	Medea oder das Grenzenlose	1952	Romanzo
46.	Marie Louise Kaschnitz	Jasons letzte Nacht	1952	Radiodramma
47.	Edward Stämpfli	Medea (libretto basato sull'opera di Grillparzer)	1953	Opera musicale
48.	Friederike Mayröcker	Medea und Jason	1954	Teatro
49.	Wilhelm Semmelroth	Das goldene Vlies: Medea (adattamento radiofonico dall'opera di Grillparzer)	1956	Radiodramma
50.	Mattias Braun	Medea	1958	Teatro
51.	Andor Kovach	Médée (libretto basato sull'opera di Anouilh)	1960	Opera musicale
52.	Ernst Kreneck	Der goldene Bock	1964	Parodia musicale

53.	Paul Celan	Im Schlangenzug	1967	Poesia
54.	Bernd Alois Zimmermann	Medea (libretto basato sull'opera di Jahn; incompleta per suicidio dell'autore)	1970	Opera musicale
55.	Edgar Reitz	Das goldene Ding	1971	Cinema
56.	Heiner Müller	Medea-Kommentar in Zement	1972	Teatro
57.	Helga Novak	Stadtgespräch Nummer eins	1972	Radiodramma
58.	Heiner Müller	Medeaspiel	1974	Teatro
59.	Stephan Hermlin	Die Argonauten	1974	Narrativa
60.	Helga Novak	Brief an Medea	1977	Lettera
61.	Marianne Fritz	Die Schwerkraft der Verhältnisse	1978	Romanzo
62.	Heiner Müller	Verkommenes Ufer-Medeamaterial-Landschaft mit Argonauten	1983	Trilogia teatrale
63.	Ula Stöckl	Der Schlaf der Vernunft	1984	Cinema
64.	Elfriede Jelinek	Krankheit oder moderne Frauen	1984	Romanzo
65.	George Tabori	M. Nach Euripides	1984	Teatro
66.	Alexander Lang	Medea (Trilogie der Leidenschaften)	1986	Opera musicale
67.	Ursula Haas	Freispruch für Medea	1987	Romanzo
68.	Dagmar Nick	Medea ein Monolog	1988	Teatro
69.	Olga Rinne	Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht	1988	Trattato femminista
70.	Rolf Liebermann	Medea-Monolog (libretto basato)	1989	Musica: cantata per soprano, coro e orchestra

		sull'opera di Ursula Haas),		
71.	Cordelia Edvarson	Gebranntes Kind sucht das Feuer	1989	Romanzo
72.	Katja Lange-Müller	Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht	1990	Narrativa
73.	Friedhelm Döhl	Medea	1990	Opera musicale
74.	Marlene Streeruwitz	Sloane Square	1992	Teatro
75.	Rolf Liebermann	Freisprüche für Medea (libretto di Ursula Haas)	1992	Opera musicale
76.	Hans-Jürgen von Bose	Medea Fragment (libretto basato sull'opera di Jahn)	1994	Opera musicale
77.	Volker Blumenthaler	Jason und Medea Schwarz überwölbt Rot	1995	Opera musicale da camera
78.	Christa Wolf	Medea. Stimmen	1996	Romanzo
79.	Andreas Staudinger	Medea good girl	1997	Teatro
80.	Dea Loher	Manhattan Medea	1999	Teatro
81.		Medea (adattamento basato sull'opera di Cherubini e Hoffman)	1999	Opera musicale
82.	Doris Gercke	Die Frau vom Meer	2000	Romanzo
83.	Georg Katzer	Medea in Korinth (libretto tratto dall'opera di Christa Wolf)	2002	Oratorio musicale
84.	Heicke S. Mayer	Medea	2007	Romanzo
85.	Nino Haratischwili	Mein und dein Herz. Medea	2007	Teatro
86.	Aribert Reimann	Medea	2010	Opera musicale

Le sei opere scelte per un'analisi più accurata (seconda parte della tesi)

Autore/Autrice	Titolo	Anno	Genere
Friedrich M. Klinger	Medea in Korinth	1786	Teatro
Johann S. Mayr	Medea in Corinto	1814	Opera musicale
Max Zweig	Medea in Prag	1949	Teatro
Heiner Müller	Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten	1983	Trilogia teatrale
Ula Stöckl	Der Schlaf der Vernunft	1984	Film
George Tabori	M. Nach Euripides	1984	Teatro

PARTE 2

CAPITOLO 3 Sei chiavi di lettura per sei riscritture

Se già nel capitolo precedente si è parlato delle prospettive interpretative in cui appare tendenzialmente inscritta e riletta la vicenda di Medea, pare comunque necessario illustrare brevemente le sei chiavi di lettura individuate, all'interno delle quali vengono collocate altrettante opere di riferimento tra drammi, opere musicali e film.

Se una delle componenti più immediatamente riconoscibili nella figura di Medea è la magia e il suo legame con il *furor*, appare più che logico individuare una di queste prospettive interpretative nell'ottica magica e demoniaca, presente già *in nuce* nella tragedia di Euripide ed espressa al massimo grado da quella di Seneca¹. Nelle riscritture moderne la magia viene spesso risemantizzata come cifra di estraneità ed emarginazione sociale: la maga non può, infatti, essere ricondotta o compresa nel consorzio umano per via della sua superiorità e irriducibilità. Il potere magico individuale di Medea diventa, perciò, il potere universale dell'irrazionale e acquista un'importanza fondamentale².

Friedrich Maximilian Klinger nella sua *Medea in Korinth* (1786), opera emblematica per questa prima chiave di lettura, tratteggia una Medea al di fuori della comunità umana: lo *Sturm und Drang*, movimento che si fonda principalmente sui concetti di titanismo e genialità, simboli dell'insaziabile inquietudine moderna che si autoalimenta e protesta contro la stasi della volontà, raffigura, spettacolarizzandola, la cifra di *Besonderheit* (eccezionalità) di Medea che in questo dramma possiede altresì natura semidivina.

Capita inoltre che l'esaltazione dell'individuo e l'anelito all'infinito, propri della sensibilità romantica di origine tedesca, risentano dello spirito melodrammatico tipicamente italiano, mostrando come risultato lo slittamento verso un'apologia dei sentimenti che offusca l'indagine, propriamente tedesca, condotta all'interno dell'oscura interiorità umana. È la tendenza dell'opera musicale qui approfondita, *Medea in Corinto* (1814), con libretto dell'italiano Felice Romani e musica del tedesco Johann Simon Mayr, un'opera che si trasforma in un vero e proprio dramma sentimentale in cui a dominare l'azione risultano proprio le spinte sentimentali dei personaggi sorrette, per giunta, da un intrico amoroso a tratti forzato. Alla luce di ciò viene individuata la seconda chiave di

¹ H.J. Tschiedel, „Medea: Metamorphosen einer Zauberin“ in B. Glaser und H.J. Schnackertz (a cura di), *Europa interdisziplinär: Probleme und Perspektiven heutiger Europastudien*, Würzburg 2005, pp. 162-3.

² *Ivi*, p. 167-8.

lettura, quella del sentimentalismo, cui concorrono alcuni espedienti drammaturgici come la duplicazione dei personaggi e la conseguente complicazione dell'intreccio.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, inoltre, quando la dimensione etnica e politica diventa fondamentale nel dibattito quotidiano anche a causa del sempre più diffuso atteggiamento colonialista e imperialista dell'Europa, uno dei nuclei tematici più produttivi, anche all'interno della vicenda di Medea, è proprio quello etnico e politico. Medea diventa, così, il simbolo dell'opposizione, la dissidente che non accetta di essere inglobata e schiacciata da un sistema violento e prevaricatore. Max Zweig in *Medea in Prag* (1949) usa l'eterno potere di significazione di Medea come veicolo per una critica politica del comunismo, una critica filosofica della moderna civiltà occidentale e una critica sociale della xenofobia dilagante, per la quale l'autentica e onesta umanità di Leila-Medea finisce per essere una colpa da spiare³. Del resto nel XX secolo assistiamo alla frantumazione della ragione e al decentramento del soggetto, fenomeni che determinano una sostanziale perdita di confidenza e sicurezza da parte dell'essere umano nei confronti della realtà esterna⁴.

Il mito di Medea rimane uno dei riferimenti anche nell'era post-moderna, quando il frammento e la dissoluzione introspettiva divengono l'unica alternativa possibile; il superamento di una narrativa unilineare e la frammentazione dei linguaggi, accompagnata da un processo di sovvertimento del dialogo comunicativo e di destrutturazione che rende il testo un reticolato di segni, non debilitano il forte potere di significazione dell'eroina: la storia di Medea, in riscritture come *Medeamaterial* di Heiner Müller, convalida la capacità del mito di resistere allo spazio e al tempo e di farsi metafora di significato in un mondo incapace di concepire un nuovo ordine e, per questo, condannato a rappresentare in eterno nuove e al contempo logore versioni di quello esistente.

In seguito, la quinta chiave attraverso cui rileggere la vicenda è forse quella più innovativa e ancora non adeguatamente approfondita, quella che adotta la prospettiva femminile per riconsiderare, assolvere, o quanto meno deresponsabilizzare Medea dalle colpe che le attribuisce la tradizione⁵. In particolare, secondo alcuni autori e autrici l'infanticidio appare in contraddizione con ogni nozione di maternità, configurandosi come un crimine imperdonabile secondo le percezioni etiche e morali prevalenti, un gesto in

³ T. Ziolkowski, *Mythologisierte Gegenwart Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, Monaco di Baviera 2019, p. 210.

⁴ B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneità*, G. Baptist (a cura di), Napoli 2002, p. 62.

⁵ N. I. Koskinas, *Ist eine Medea ohne Kindermord Überhaupt denkbar? Medeamorphosen bei Euripides und Christa Wolf. Oder: Freispruch für Euripides*, «Amaltea» 2 (2010), pp. 91-2.

totale contraddizione col ruolo di Medea come donna salvifica. L'obiettivo di questa prospettiva di lettura è quello di dimostrare come, nel corso del tempo, i miti siano stati assorbiti dal raggio del patriarcato, finendo per considerare il femminile un'alterità da dominare e sottomettere, spesso in modo brutale; il disagio femminile viene, perciò, giustificato dalla posizione androcentrica della cultura e dal potere simbolico dei miti che alludono alla pericolosità del rimosso. Questo filone opta, talvolta, per rimuovere del tutto il gesto infanticida, talvolta per attenuarlo nel tentativo di rintracciare una *Medea àltera* che Euripide e la tradizione successiva hanno volutamente o meno offuscato.

Scrittrici e studiose scavano dunque nella preistoria alla ricerca della verità, ricorrendo ad autorevoli e antiche fonti probanti l'innocenza di Medea e stabilendo un'equazione non necessaria tra arcaicità della fonte e sua originalità⁶. Inge Stephan, nei suoi longevi studi, si interroga sulla legittimità dei singoli e talvolta arbitrari tentativi di autrici donne di sminuire il potenziale violento di Medea e reinterpretare la figura come nuova icona della maternità, sulla scia del nuovo movimento femminile degli anni Settanta. Stephan sottolinea infatti «che le posizioni favorevoli o contrarie all'attribuzione a Medea del crimine infanticida non possono semplicemente essere cortocircuitate con il rispettivo genere dell'autore⁷». Rinne si domanda se sia giusto applicare i criteri etico-morali del nostro tempo a riti e miti di un momento diverso e sostiene che il recupero del mito preletterario sia determinato dal fatto che l'atto di Medea, secondo i criteri sociali, appare criminale e per questo risulta necessario ribadire la veridicità della versione preletteraria come l'unica plausibile⁸. Ciò detto è bene sottolineare che, da parte di queste scrittrici, non viene minimamente trascurata o ridimensionata l'importanza di questo filone di opere che viene qui adottata, anche per la sua portata innovativa e fondamentale, come una delle chiavi di lettura.

L'opera scelta come simbolo della battaglia femminista condotta da una prospettiva femminile è *Der Schlaf der Vernunft*, un film appartenente alla corrente del *Neuer Deutscher Film* (Nuovo cinema tedesco), diretto e sceneggiato da Ula Stöckl che ha come attrice protagonista Ida di Benedetto nei panni di una Medea mediterranea che lavora come

⁶ S. Saporiti, *Letteratura, mito, psicoanalisi: figure mitiche nella letteratura di lingua tedesca*, Cassino 2006, p. 168.

⁷ Cfr. I. Stephan, *Medea: multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Colonia 2006, pp. 168 sgg.

⁸ B. Feichtinger, *op. cit.*, p. 215. Riguardo alla questione se esistano versioni del mito veritiere o false si è dibattuto a lungo e si continua a dibattere. Levi-Strauss e lo strutturalismo individuano la veridicità del mito nel minimo comune denominatore delle sue varianti, mentre Blumenberg, al contrario, nel massimo comune denominatore, che non contempla un inizio e una fine.

ginecologa. Si tratta di un moderno adattamento in cui si attua un processo di modernizzazione dei personaggi, della trama e dell'ambientazione e si osserva la vicenda di Medea da una prospettiva moderna di chiaro stampo femminista, in cui si vuole far luce sulle leggi interiori delle donne, che appaiono più svantaggiate nel riconoscerle. ; anche l'infanticidio viene osservato sotto una diversa luce: consumato in una dimensione a metà tra sogno e realtà, esso non assume affatto il significato di vendetta quanto, come dichiarato dalla stessa regista, quello di «liberazione dall'ultimo tabù, l'ultima libertà per arrivare alla nuova, vera libertà⁹».

Particolarmente provocatoria si rivela, infine, l'ultima opera analizzata in questo lavoro; si tratta di un dramma di ascendenza vagamente femminista e di prospettiva psicanalitica, in cui dominano morbose dinamiche familiari e un triangolo edipico al cui vertice si collocano i tre protagonisti, rispettivamente Giasone, Medea e un unico figlio disabile costretto su una sedia a rotelle; *M. nach Euripides* è il titolo della *pièce* teatrale, composta dall'ebreo ungherese George Tabori che riprende l'accusa della tradizione misogina dei miti per proiettarla in un orizzonte clinico-patologico e realizzare un'inversione del dramma euripideo, in cui è Giasone ad essere l'infanticida, spinto da un'edipica gelosia. La nuova e provocatoria motivazione infanticida – concepita da Tabori per Giasone e, dunque, non più riconducibile a un animo femminile – non solo demistifica l'aura sovrumana dell'infanticidio euripideo, bensì poggia sul senso di insicurezza di Giasone, per cui la realizzazione del sé appare interamente rimessa all'affetto ricevuto dalla compagna, verso la quale dimostra una sorta di attaccamento infantile. Nessuna sensibilità o empatia di fronte alla condizione del figlio: all'uomo non resta che ucciderlo, in modo da sbarazzarsi di quello che egli avverte come unico e vero rivale.

I sei successivi sottocapitoli presentati sono quindi dedicati a un *close reading* delle sei opere appena menzionate anche attraverso un loro sommario ma pressoché imprescindibile inquadramento storico-culturale e un profilo dell'autore o dell'autrice.

⁹ Intervista a cura di A.M. Di Paolo, *Ula Stöckl*- Cineforum 23 n. 6 giugno 1983, p. 19.

§3.1 La magia e il *furor*. Contestualizzazione e analisi della tragedia *Medea in Korinth* di Friedrich Maximilian Klinger (1786)

Tra le molteplici rielaborazioni tedesche del mito di Medea, *Medea in Korinth* (1786) di Friedrich Maximilian Klinger è una tragedia più menzionata che studiata, specie nel complesso rapporto con i modelli¹⁰. L'autore, nella prefazione alla prima edizione della tragedia, dichiara di non aver attinto da alcuna fonte e di aver composto un'opera del tutto originale e indipendente:

Non mi sono servito né della Medea greca, né di quella latina, né della francese. Questa, così come essa è, è esclusivamente opera mia¹¹

Max Rieger, suo biografo ufficiale nonché pronipote, precisa che «con ciò non è certo detto che egli non le abbia lette tutte e tre ed egualmente non è da intendersi alla lettera che egli non vi abbia attinto¹²». L'*humus* in cui si è andata sviluppando la composizione dell'opera e la costruzione del personaggio, infatti, oltre all'imprescindibile archetipo euripideo, comprende senza dubbio la tragedia di Seneca, da cui Klinger sembra derivare soprattutto la dimensione della magia, funzionale a rendere l'alterità perturbante della protagonista in linea con la sensibilità del momento storico¹³. L'isolamento e la diversità del personaggio di Medea, infatti, più o meno presente nella quasi totalità delle opere che hanno voluto riscrivere un mitologema dal carattere così polisemico e difficile da decodificare, emerge con grande potenza soprattutto nella seconda parte del XVIII secolo¹⁴. Il fine Settecento privilegia, con lo *Sturm und Drang*, i concetti di titanismo e genialità, simboli dell'insaziabile inquietudine moderna che si autoalimenta e protesta contro la stasi

¹⁰ F.M. Klinger, *Medea in Corinto*, P.M. Filippi (a cura di), Firenze 2004, p. 7.

¹¹ In originale: «Ich benutzte weder die griechische noch die lateinische noch die französische Medea. Diese hier, und wie sie sey, ist mein Werk».

¹² M. Rieger, *Briefbuch zu Friedrich Maximilian Klinger, Sein Leben und Werke II*, Darmstadt 1896, p. 23. In aggiunta a ciò, occorre ricordare che Klinger possedeva una buona padronanza delle lingue classiche, aspetto che gli avrebbe facilitato la lettura e il confronto con opere come le *Metamorfosi* di Ovidio, da cui trae la citazione collocata all'inizio del primo atto, e opere di altri autori classici come Seneca, Diodoro Siculo e Orazio. Il riutilizzo di alcuni testi non negherebbe comunque il valore e l'originalità dell'opera.

¹³ Tra le fonti di Klinger possiamo annoverare anche le tragedie di Friedrich Leopold Stolberg e alcune vicine rielaborazioni del mito di Medea, come il melologo di Friedrich Wilhelm Gotter (1775). L'operazione di individuazione delle fonti klingeriane è importante per comprendere le fondamentali novità di una riscrittura che vede la luce in un momento storico di snodo e che proprio per questo Bettini in M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2017, p. 150 considera il primo vero ripensamento moderno del personaggio.

¹⁴ P. M. Filippi, *op. cit.*, p. 9.

della volontà. Non è un caso, dunque, che proprio un'opera di Klinger¹⁵, amico di Goethe e Wagner e pienamente inserito nella cultura del suo tempo, abbia ispirato il nome del movimento, pur rimanendo tra gli autori meno noti e studiati di quel periodo¹⁶. Se per un lungo arco cronologico della sua produzione Klinger aveva prediletto temi rinascimentali e contemporanei, una serie di esperienze biografiche, lavorative e sociali determinano in seguito un profondo interesse dell'autore per temi classici, non dissimile da quello di Goethe; la classicità infatti, di cui vengono riscoperti anche gli elementi *dionisiaci*, diventa occasione per affrontare tematiche attuali in una prospettiva più articolata e per applicare alle vicende e alle figure della contemporaneità un filtro di distanza, tramite cui cogliere l'essenza universale di certe dinamiche umane¹⁷.

Medea in Korinth che si snoda in cinque atti, prevede un prologo declamato da *das Schicksal* (il destino), un non-personaggio personificato con una parola-chiave di quegli anni¹⁸. Nel prosieguo del primo atto Jason, intenzionato a recidere il legame totalizzante con la moglie, accetta la decisione di Kreon di esiliare Medea per il bene della sua famiglia e del suo popolo: il sovrano, infatti, si mostra spaventato di fronte all'illimitato potere della donna e teme che la sua presenza a Corinto possa trasformarsi in una catastrofe senza rimedio. Con l'allontanamento della potente maga e la decisione di offrire in sposa a Jason la timorosa figlia Kreusa, il tiranno suggella così un patto di fede e di reciproco vantaggio.

¹⁵ Il dramma, del 1776, portava in origine il titolo *Wirrwarr*, in seguito modificato, anche per l'insistenza di Christoph Kaufmann, in *Sturm und Drang* appunto.

¹⁶ Probabilmente anche a causa del suo trasferimento in Russia, dove intraprende la carriera militare.

¹⁷ P. M. Filippi, *op.cit.*, p. 16.

Klinger, tra l'altro, riprende una seconda volta il mito di Medea in una tragedia di poco successiva, *Medea auf dem Kaukasus* (1790), ideale continuazione della precedente, opera in cui viene rappresentata la redenzione di una Medea che fa ritorno nel Caucaso per convincere gli abitanti a non commettere più cruenti sacrifici, ma che poi viene condannata per l'uso della magia e la violazione del giuramento prestato. Il progetto originale, probabilmente, prevedeva una fusione delle due tragedie in un'unica opera, come ricordato anche nell'articolo di Y. Lü "Transformations of Medea on the 18th-Century German stage" in *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, H. Bartel, A. Simon, (a cura di), Londra 2017, p.154.

¹⁸ Questo dramma, insieme a *Medea auf Kaukasos*, ha visto un lungo e tormentato percorso editoriale e filologico: ha conosciuto infatti diverse revisioni e modifiche talvolta molto significative, determinate soprattutto dalla volontà dell'autore di purificare il testo, oltre che dai refusi, da arcaismi e espressioni dialettali. Tra i cambiamenti più decisivi riscontriamo sicuramente il titolo che nella prima edizione del 1787, oggi tradita nel manoscritto (=S), portava il nome di *Das Schicksal*, mutato nel 1791 in *Medea in Korinth* all'interno di un'edizione del 1791, tradita oggi nel manoscritto (=E), che contiene entrambi i drammi. Ma la revisione più approfondita avviene nel 1794 all'interno di quella che viene chiamata *Auswahl* (Selezione), tradita dal manoscritto (=C). Possiamo infine annoverare altre due versioni, una copia di metà degli anni '90 di C, (=C^H), in cui Klinger apporta lievi correzioni di natura linguistico-stilistica e infine un'ultima pubblicata nel 1815 all'interno dell'edizione *Werke* (Opere), tradita da (=W). Lo scarto più evidente è, come già accennato, tra l'edizione del 1791 e quella del 1794, ovvero il passaggio da S a C; in particolare il quinto atto viene notevolmente modificato e le Eumenidi non compaiono più sulla scena in prima persona, ma vengono sostituite da moderne immagini dei rimorsi di coscienza. Per un approfondimento in merito si veda a pp. 90 e sgg. l'analisi dettagliata della scena. In questo lavoro si è scelto di adottare come riferimenti i testi delle prime due edizioni, quella del 1787 e del 1791.

Nel secondo atto Medea, che dalla prima scena esplicita il suo legame con le forze oscure, viene a conoscenza direttamente dal re del bando di esilio promulgato contro di lei e reagisce con un atteggiamento insolente e minaccioso, ribadendo e al contempo rifiutando la propria natura semidivina; essa viene ancor più evidenziata, nel terzo atto, dal confronto con Kreusa e la sua fragile debolezza. Il terrore di Kreusa dinanzi alle rievocazioni di Medea di tutti i sacrifici compiuti in onore di Jason contribuisce a scavare un'incolmabile distanza tra le due: il potere infallibile e insormontabile della donna di Colchide sembra, però, perdere tutta la sua efficacia quando si sforza di appropriarsi di quell'umanità, tanto ricercata da Jason, che Kreusa è in grado di offrirgli. Alla fine di questo scontro Medea promette vendetta anche contro i suoi figli che, come già nel melologo di Friedrich Wilhelm Gotter, acquisiscono una loro identità drammaturgica chiedendo protezione alla madre, ma preferendo a lei la rivale, più docile e materna¹⁹. Si aggiunge, quindi, un'ulteriore motivazione alla realizzazione dell'infanticidio: la gelosia nei confronti dei figli.

La terribile figlia di Ecate, infatti, rivendica sanguinamente la proprietà della prole, sottolineando la prevalenza del diritto materno e supplicando invano Jason di poterli portare con sé in esilio. Nel quarto atto la successione di visioni oniriche si alterna agli atteggiamenti e alle parole deliranti di Medea, che esorta i figli ad abbandonarsi a un sonno profondo. La perdita di sé stessa, tradotta anche scenicamente nella possessione da parte di un potente spirito, la costringe ad allucinazioni ossessive e all'alternanza di una vasta gamma di stati d'animo che culminano nell'invocazione alla madre Ecate, signora della notte. È lei che, in collera con Medea per aver ucciso entrambi i fratelli, la spinge a espiare la colpa con il sangue delle creature partorite, in modo da chiudere la catena di violenza e placare la sete di vendetta²⁰. Nel frattempo, le spaventose Erinni popolano il bosco mentre le guardie corinzie pretendono da Medea la restituzione dei bambini. La voce di Ecate, con tono provocatorio e sfidante, instilla nella figlia il desiderio di recidere qualsiasi legame con la debole umanità e di riappropriarsi della sua vera essenza tramite l'infanticidio; la materializzazione dell'ombra di Absirto e la forte componente visionaria tipicamente sturmeriana popolano l'atto sino alla fine quando Medea, dopo alcune esitazioni e in preda a una perdita di coscienza delirante, rinnega la sua identità di madre e pugnala i suoi piccoli, riuscendo a placare la furia di Ecate.

¹⁹ Come accadrà nella *Medea* di Franz Grillparzer (1821) e nel dramma, analizzato nel prosieguo di questa dissertazione, *Medea in Prag* di Max Zweig (1949).

²⁰ Questa importanza del ruolo di Ecate nel favorire l'infanticidio è presente anche nell'opera di Diodoro Siculo.

Nel quinto e ultimo atto, che rivela la *Ringstruktur* dell'opera, dominano la scena Tisifone, Aletto e Megara, invocate dalla madre infanticida. Nella versione klingeriana, su un sottofondo di flauti e canti nuziali, sono loro che portano a compimento la vendetta sullo sposo di Medea e sui reali di Corinto. Nessun dono avvelenato dunque, nessuna sadica cattiveria della maga: le tre Erinni, interrompendo la processione nuziale, strappano il velo dai cadaveri dei bambini e mostrano a tutti l'orrendo spettacolo, accanendosi sulle tre vittime e provocando, sotto forma di orrenda visione, la morte di Kreusa.

Nel finale Jason, in preda a una lancinante disperazione, viene tormentato dalle ombre dell'Erebo che compaiono ossessivamente davanti ai suoi occhi. Il dolore senza limiti si trasforma in delirio visionario anche per Kreon, sconvolto dalla perdita della figlia; è in questa circostanza che Medea, riappropriatasi pienamente della sua natura divina, si eleva su un carro trainato da draghi, rivendicando con sadica fierezza le atroci uccisioni e ribadendo nuovamente la sua incolmabile distanza dalla stirpe umana.

Sulla scorta degli impulsi sturmeriani, i cinque atti della tragedia ruotano intorno al conflitto tra magia e ragione, tra regno dell'umano e regno del divino, tratteggiando una Medea perennemente sospesa tra aspirazioni titaniche e tentativi di integrazione in una società che la respinge in quanto emblema di eccesso e smisuratezza, diversità ed anomalia²¹. Per raffigurare concretamente la sua cifra di *Besonderheit*, Klinger attribuisce alla protagonista una natura semidivina, che riesce con fatica a adeguarsi alla mediocrità di Jason, dalla quale egli stesso prova a fuggire in un primo momento, e che in seguito desidera disperatamente recuperare²². La soverchiante personalità della moglie è ritenuta causa del suo allontanamento dalla comunità umana: è infatti il misterioso mondo notturno di Medea la ragione dell'inquietudine e del disagio del marito²³. Il nucleo più produttivo della tragedia può, quindi, essere individuato proprio nell'eccezionalità del conflitto tra i coniugi derivato dall'eccezionalità dell'eroina: a Medea che non può, infatti, essere accolta e integrata nel consorzio umano non resta che prendere coscienza del suo potere pressoché illimitato, rinunciando alla dimensione di donna e madre e riappropriandosi della sua natura attraverso la rimozione di ciò che la tiene legata al mondo umano, i figli²⁴. Non solo

²¹ E. Mengaldo, «Medea», in *Il mito nella letteratura italiana*, P. Gibellini (a cura di), vol. 5, parte 2, Brescia 2009, p. 340.

²² Il termine *Besonderheit* viene tradotto generalmente con eccezionalità, da intendersi come singolarità, ma anche come diversità e stranezza.

²³ E. Mengaldo, *op. cit.*, p. 340.

²⁴ Cfr. G. Tellini, *Storie di Medea*, Firenze 2012, p. 175. Tellini sostiene anche che il potere illimitato della protagonista è incompatibile con quello, limitato, degli esseri umani; per stipulare, quindi, il contratto sociale teorizzato da Rousseau, è necessario rinunciare a quella libertà illimitata offerta dalla condizione di natura. Cfr. anche H.A. Glaser, *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, Berlino 2021, p. 100.

redenzione e separazione dall'umanità, quindi, ma anche perdita, e rinuncia all'amore. L'irriducibilità di Medea acquisisce un ulteriore significato alla luce della polarità tra egocentrismo e socialità nel contesto di un matrimonio che esclude ogni forma di parità egualitaria a causa della natura irraggiungibile di Medea. Klinger sceglie, così, di offrire un'innovativa lettura del rapporto tra individuo e società che non solo rispecchia le tensioni, a lui coeve, tra dimensione pubblica e privata, ma che allude a dinamiche razionali e psicologiche di estrema attualità²⁵. In più, gran parte dell'azione straripa nell'alveo di forze soprannaturali impalpabili, rappresentate a livello drammaturgico tramite entità *ex machina* – il destino, le Furie ed Ecate – e aspiranti ad assurgere a idee universali che finiscono per apparire spesso meccaniche e artificiali e che depotenziano quindi l'accurata caratterizzazione psicologica²⁶.

Klinger, comunque, pur influenzato dalle spinte sturmeriane di carattere astratto e speculativo, si impegna costantemente a sopravanzarle, superando il velleitarismo declamatorio delle sue prime opere: Medea, infatti, non ha un atteggiamento passivo e il suo *Streben* non è astratto ma, anzi, tradotto in azione. Allo stesso tempo il drammaturgo polemizza contro la ragione tipicamente illuminista che rende impossibile l'esplicarsi dello spirito tragico, aspetto particolarmente visibile nelle tragedie di Goethe²⁷. Anche in relazione a figure oltremondane come le Erinni ed Ecate, che Goethe aveva cercato di trasformare e razionalizzare in aspetti della vita interiore dei personaggi, Klinger si impegna a esaltare la dimensione soprannaturale e divina pur tradendo, talvolta, un influsso illuminista che contribuisce a rendere visibili tali creature come proiezioni soggettive²⁸. La centralità che l'autore attribuisce a tali figure soprannaturali è determinata probabilmente anche dall'influenza di Friedrich Leopold Stolberg²⁹.

²⁵ P. M. Filippi, *op. cit.*, p. 16.

²⁶ Y. Lü, *op. cit.*, in *Unbinding Medea*, pp. 154-8.

²⁷ M. Bettini *op. cit.*, p. 150. In *Medea in Korinth* Klinger coglie in più di un senso il percorso opposto a quello di Goethe nella sua *Iphigenie auf Tauris*. Mentre con Goethe i poteri superiori sono efficaci solo nelle espressioni delle figure umane, Klinger le porta in scena e le rende attori; laddove poi Goethe espone i conflitti interiori del suo personaggio principale, specialmente nei monologhi di Iphigenie e Orest, Klinger fa in modo che la sua Medea tenga lunghi dialoghi non solo con Jason e Kreon, ma anche con il destino e sua madre Ecate. vd. Y. Lü, *op. cit.*, pp. 58-9.

²⁸ Cfr. Y. Lü, *op. cit.*, p. 58 e H.A. Glaser, *op. cit.*, p. 99.

²⁹ Max Rieger riferisce di una visita del conte Stolberg a Klinger a San Pietroburgo durante la composizione di *Medea in Korinth*. Stolberg aveva portato con sé le sue traduzioni di quattro tragedie di Eschilo, completate nel 1783 ma non pubblicate fino al 1802; tra queste c'è anche l'ultima parte della trilogia *Oresteia*, *Eumenidi*, modello per l'interazione sulla scena tra esseri umani e poteri soprannaturali che pare aver influenzato Klinger. Aspetto particolare è che le Eumenidi in Klinger non sono spiriti malevoli convertiti al bene come lo sono le Erinni – diventate appunto Eumenidi – nella tragedia eschilea, bensì creature completamente malvagie.

Molte battute e la caratterizzazione di Medea innamorata³⁰, inoltre, riconducono direttamente a Seneca³¹, ad esempio:

Medea: Flicht, bin ich Medea! Wer ich bin! Wer ich war! Was ich seyn kann³²
Medea: Fuggi, io sono Medea! Chi sono! Chi ero! Cosa posso essere

Lo sviluppo di una dimensione che esplora più in profondità il passato mitico rispetto, ad esempio, ad Euripide, prevede necessariamente la presenza di tali creature mitologiche e del Destino, che di esse adotta la prospettiva finendo per legittimarne la presenza e delinearne la natura di proiezione psicologica³³. L'autore, sostanzialmente, mantiene la costellazione di figure già note, ma differisce dagli adattamenti precedenti in termini di motivazione dell'azione. Se Medea, anche in questa riscrittura, continua ad essere il personaggio principale, i comprimari acquisiscono uno spessore considerevole, ognuno con le proprie personalità e le proprie ragioni³⁴: Giasone e Creonte sono antagonisti a tutto tondo, con motivazioni non pretestuose ed un profilo definito lontano da *clichés*; Creusa e i figli acquisiscono una dimensione scenica di un certo rilievo. Occorre perciò chiedersi fino a che punto la forma e il contenuto dell'opera di Klinger rivelino principi che possono essere ascritti soltanto a lui come poeta o ai dettami dello *Sturm und Drang*³⁵.

³⁰ Si tratta di una delle tre caratterizzazioni individuate da Albrecht Dihle in *Euripides' Medea und ihre Schwestern in europäischen Drama*, «Antike und Abenland» 22 (1976), pp.175-83.

³¹ Klinger, in una lettera a Christoph Kayser, dichiara: «La favola della prima Medea è trattata in generale, ma la svolta del nuovo personaggio di Medea è tutto mio, così come tutti i dettagli. Potete convincervene leggendo la *Medea* di Corneille, che ha liberamente copiato Euripide e Seneca. Se riuscite a procurarvi il mio Euripide francese, o il Theatre grec, vedrete da soli cosa ho fatto io delle Furie» (trad. ita mia). Con il riferimento alle Furie Klinger può intendere solo la tragedia di Seneca, l'unica in cui compaiono tali figure. Parlando poi del suo *französisch Euripides* egli si riferirebbe alla presentazione di Seneca o di Gotter al Theatres des Grecs vd. F.M. Klinger, *Medea in Korinth, Medea auf dem Kaukasos, Aristodymos*, K.-H. Hartmann, U. Profitlich, M. Schulte (a cura di), Tubinga 2012, p. X.

³² Le citazioni dei passi della tragedia di Klinger fanno riferimento all'edizione F.M. Klinger, *Medea in Korinth, Medea Auf Dem Kaukasos, Aristodymos*, cit., d'ora in poi abbreviata in Kl. e numero della pagina. La traduzione italiana è mia.

Il riferimento di Klinger a una precisa identità di Medea, racchiusa nel suo stesso nome proprio, richiama in maniera evidente l'esempio di Seneca Cfr. E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt 1978 p. 434. Per i versi senecani citati vd. Seneca, *Medea*, v. 166 «Medea superest» v. 170 «Medea fiam», v. 910 «Medea nunc sum».

³³ K. Kenkel, in *Medea Dramen. Entmythisierung und Remythisierung*, Bonn 1979, pp. 35-58 critica la presenza di tali creature mitologiche, affermando che Klinger non abbia dimostrato di padroneggiare completamente l'apparato mitologico.

³⁴ P. M. Filippi, *op. cit.*, pp. 22-3.

³⁵ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 53. Tra le deviazioni mitologiche rispetto al dramma euripideo funzionali a chiarire i processi psicologici in atto negli eroi troviamo, innanzitutto, il discorso del destino personificato che pone gli eroi in un legame fatale e sembra abolire, sin dall'inizio, il libero arbitrio. Secondo Heinrich Zempel, in *Erlebnisgehalt und ideelle Zeitverbundenheit in F.M. Klingers Dramen*, Niemeyer 1929, p. 47, nella concezione di Klinger «il destino è semplicemente un simbolo della schiavitù umana, un'espressione mitologica per la necessità immanente di tutti gli eventi terreni». La seconda deviazione, di cui tratteremo

§ 3.1.1 Entità mitologiche e trionfo del *furor*. Uno sguardo da vicino ai cinque atti di *Medea in Korinth*

L'indagine sul testo prende le mosse proprio dal discorso pronunciato dal Destino³⁶ che, in qualità di prologo, apre la tragedia dopo una citazione paratestuale dal quarto libro delle *Metamorfosi* di Ovidio³⁷. *Das Schicksal* è una forza ultraterrena che giunge dall'oscurità e prevede gli eventi nefasti che si abatteranno sul mondo; dalle sue prime parole si può confermare la teoria secondo cui esso non dirigerebbe *in toto* l'azione, ma la osserverebbe dall'esterno, offrendo una focalizzazione onnisciente sulla realtà.

Das Schicksal: Mein furchtbaren Tritt erweckt die Sterblichen aus dem sichern Schlaf, in dem sie Wahn gefesselt hält. Schicksal nennen mich die armen Erdenöhne; [...] nach ihrem beschränkten Sinn bin ich noch weit von ihnen, wenn ich schon auf ihrem Rücken würgend schwebe. [...] Arme Sterbliche! Ihr reißt kein Glied aus der Kette, in welche ich euch eingeschmiedet habe: nur euer Dünkel mag euch früher in den wilden Kreislauf fördern, in dem sich alles dreht. [...] Spielt Arme, euer Spiel; ich hülle mich in undurchdringlich Dunkel, stoß euch fort und fort, und immer in den Wirbel fort³⁸

Destino: Il mio passo terrificante risveglia i mortali dall'ignaro sonno in cui pazzia li tiene sprofondata. Destino mi chiamano i miseri figli della terra [...] secondo la loro mente limitata, sono ancora lontano quando già minaccioso incombo alle loro spalle. [...] Poveri mortali, non riuscirete a strappare alcun anello della catena in cui vi ho forgiato: solo la vostra presunzione può portarvi anzitempo nel turbine selvaggio in cui tutto gira. [...] Giocate miseri, il vostro gioco; io mi avvolgo in un'oscurità impenetrabile, vi spingo via sempre più avanti nel vortice

Laddove in Euripide e in Seneca la protagonista costringe gli spettatori a considerare la realtà attraverso i suoi stessi occhi, qui possiamo facilmente constatare che il primo punto di vista sullo stato delle cose è proprio quello del Destino, che parla di sé come una specie

successivamente, è rappresentata dal dialogo del quarto atto tra Medea e la voce di Ecate, che interviene nella trama e acquisisce una funzione decisiva: anche questo è un cambiamento cruciale, che assolve la funzione di rivelare i processi psicologici all'interno dell'eroina in un momento cruciale del dramma, ovvero immediatamente prima dell'infanticidio. L'ultima deviazione è la modalità di vendetta sui reali e su Jason, presente nel quinto atto, di cui discuteremo in seguito.

³⁶ Il prologo di Klinger corrisponde, nella versione euripidea, al discorso della nutrice, la quale è in grado di esprimere solamente le sue paure e sensazioni, senza offrire un quadro completo della situazione come fa nella tragedia klingeriana il Destino, che, grazie alla sua natura sovrumana, può adottare una focalizzazione onnisciente. In realtà l'impiego di un prologo dettagliato, affidato alla voce di una figura ultraterrena che anticipa lo sviluppo dell'azione ma che non compare poi nelle scene successive, è tipico di Euripide come dimostrano i prologhi dell'*Ippolito* e dell'*Ecuba*, pronunciati rispettivamente da Afrodite e dal fantasma di Polidoro. Cfr. G. Deile, *Klingers und Grillparzers Medea miteinander und mit den antiken Vorbildern des Euripides und Seneca verglichen*, Erfurt 1901, p. 8.

³⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, vv.480- sgg.: «Nec vulnera membris ulla ferunt. Mens est, quae diros sentiet ictus». (E non portano alcuna ferita sul corpo. È la mente che sente i colpi mortali).

³⁸ Kl., p. 7.

di arbitro della sorte umana³⁹. Esso, inoltre, interviene nella vicenda a livello di azione e motivazione sotto forma di entità personificata; qualora, dunque, si attribuisca un reale valore alla motivazione mitologica di ciò che accade, allora il dramma deve apparire come una *Schicksalstragödie* (Tragedia del destino), in cui i personaggi sono trascinati negli eventi da forze a loro esterne, sulle quali non possono esercitare alcun controllo⁴⁰. Neanche dieci anni dopo Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, mentre si impegna ad indagare le profonde relazioni tra filosofia e arte riflettendo sulla tragedia greca e sulla concezione del tragico, nelle *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (Lettere sul dogmatismo e il criticismo), pubblicate tra 1795 e 1796, arriva a mettere in luce l'antinomia insolubile, presente alla base della tragedia, tra la volontà del singolo e il destino che lo dirige secondo una causalità predeterminata. Schelling sottolinea, in questo modo, la densità filosofica che sta alla base dell'agire tragico⁴¹.

Sarebbe l'ingovernabile e inconoscibile Destino a determinare il corso dell'azione, ad avere un ineluttabile dominio sugli individui e a non lasciare ad essi alcun margine di libero arbitrio⁴²: seguendo una tale interpretazione dovremmo riconoscere un processo di deresponsabilizzazione del singolo e, nella fattispecie, di Medea, semplice strumento in mano alla volontà imperscrutabile di *Nemesis*⁴³. Se durante tutta la tragedia la maga presente l'avvicinarsi del male oscuro, ella ne comprende anche l'imponderabilità: il Destino difatti, servendosi delle Eumenidi, farà avverare il suo presentimento attraverso la catastrofe finale.

³⁹ È importante ricordare che, nelle due tragedie classiche, Medea è in scena sin dal principio e per tutti i cinque atti. In Klinger compare soltanto dal secondo atto. Quanto alla costruzione dell'azione, se il prologo di Euripide sviluppa progressivamente la catastrofe attraverso le paure soggettive della nutrice, in Seneca la protagonista si impone sin dal prologo in preda a una furiosa eccitazione, come dimostra l'invocazione ctonia da lei pronunciata in apertura della tragedia. cfr. G. Deile, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁰ A. Block, *Medea-Dramen der Weltliteratur*, Gottinga 1957, p. 178. Questa teoria è sostenuta, oltre che da Mallinger e Renner, da Fritz Strich in *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Monaco di Baviera 1910, pp. 502

⁴¹ Nelle appena citate *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* il filosofo afferma: «La tragedia greca rendeva onore alla libertà umana facendo lottare il suo eroe contro lo strapotere del destino: per non andare al di là di tutti i confini dell'arte doveva farlo soccombere, ma per riparare nuovamente a questa umiliazione della libertà umana, imposta dall' arte, doveva farlo espiare anche per il delitto commesso dal destino. [...] È un grande pensiero quello di essere disposti ad affrontare anche la punizione per un delitto inevitabile per dimostrare così, attraverso la perdita della propria libertà, questa libertà, e proclamare, nell'atto stesso di perire, il proprio libero volere». (Trad. ita mia). Parafrasando, sarebbe dunque l'eroe a restare vinto: egli soggiace, infatti, al peso della sua impotenza essendo incapace di opporsi all'impeto delle forze che lo trascendono; ma proprio quando accetta di soffrire per ciò che in realtà non ha commesso, assumendosene la responsabilità, si appropria della paternità dell'azione da lui compiuta e riscatta la sua libertà, limitando al contempo il ruolo del destino.

⁴² K. Kenkel in *op. cit.*, p. 53 argomenta che, se così fosse, il corso degli eventi dovrebbe seguire un andamento deterministico anche in relazione al comportamento psicologico dei protagonisti, che invece lottano contro la legalità in nome della loro individualità esistenziale.

⁴³ G. Pucci (a cura di), *Medea. La condizione femminile*, Milano 2018, p. 96.

D'accordo con questa linea critica anche l'amore di Medea per Jason, motore dell'intera vicenda, e l'amore di Jason per Kreusa verrebbero motivati da una causa esteriore capace di fornire una cornice agli eventi, ovvero la freccia scoccata nel petto di Medea da Afrodite – eco probabile del prologo dell'Ippolito euripideo – decisa a vendicarsi della maga per aver rivelato il suo legame con Ares:

Das Schicksal: Die süßlächelnde Aphrodite, die den düstren Nebel, in dem die Menschen zweifelnd tappen, sanfter färbte, schoß einen ihrer Pfeile in Medeens Herz. [...] Nun schießt die Rächende einen neuen Pfeil in Jasons Herz. So rächt sich der Liebe Göttin an der Sonne Kindern, weil diese ihre Liebe mit dem Kriegsgott offenbart hat⁴⁴

Il Destino: La dolce e sorridente Afrodite, colorando più dolcemente la cupa nebbia in cui gli uomini brancolano dubbiosi, scoccò una delle sue frecce nel cuore di Medea. [...] Ora la vendicatrice Afrodite scaglia una nuova freccia nel cuore di Giasone. Così la dea dell'amore si vendica sui figli del sole, perché Medea ha svelato il suo legame amoroso con Ares, dio della guerra

Secondo la teoria di Max Rieger⁴⁵ invece, la ragione mitologica e l'enfasi sul destino come potere soprannaturale non sarebbero elementi necessari e imprescindibili nel dramma ma, anzi, totalmente rimpiazzabili da agenti umani⁴⁶; l'innamoramento di Medea per Jason, ad esempio, ricondotto alla motivazione mitologica, rivelerebbe come la componente metafisica della vendetta non sia altro che il simbolo fatale di un processo psicologico⁴⁷. Se in alcune sue lettere e passi raccolti in *Sämtliche Werke*, Klinger sembra discostarsi dai modelli greci – negando la validità assoluta della necessità del destino e schierandosi a favore dell'antinomia tra necessità e libertà – si rileva allora una discrepanza tra queste affermazioni e le parole presenti nel prologo⁴⁸. Rimane quindi in dubbio se Klinger, negando l'idea di predestinazione, metta in primo piano il prologo per soddisfare esigenze drammaturgiche oppure se mostri effettivamente un cambiamento di opinione in merito. In ogni caso occorre tenere presente che le diverse teorie vengono formulate in base al tipo di rappresentazione del sovrumano e che l'interpretazione di un dramma in cui le forze motrici

⁴⁴ Kl., p. 7.

⁴⁵ M. Rieger, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁶ A. Block, *op. cit.*, p. 174. Egli parla di *Charaktertragödie* (Tragedia dei personaggi).

⁴⁷ *Ivi*, p. 174-5. In realtà possiamo constatare come la sola ragione umana sia *condicio sine qua non* insufficiente a determinare un evento: nel caso del tradimento di Jason, ad esempio, la motivazione più profonda è da ricercare nell'essenza sovrumana di Medea.

⁴⁸ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 39.

In una lettera a Nicolovio del 29 settembre 1808 Klinger, riferendosi al destinatario, afferma: «Le sue parole: Non la necessità, - ma la lotta fra la necessità e la libertà è il suo scopo mi hanno piacevolmente sorpreso. Siete il primo che ha rivelato il mio segreto nel modo più conciso in cui avrei potuto farlo anche io stesso» (trad. ita mia).

sono collocate su un piano mitologico e simbolico può richiedere un processo di demitizzazione di tali forze, che si riscoprono umane e immanenti⁴⁹; l'amore di Medea sarebbe perciò determinato sì dall'azione potente di Afrodite, ma anche dal comportamento di Jason. Ne consegue, dunque, il bisogno di optare per una posizione mediana, che non banalizzi il comportamento dei personaggi né semplifichi la complessità del dramma, ma in cui venga riconosciuto il ruolo tanto dell'intervento divino quanto dell'attività umana nel determinare gli eventi⁵⁰. Le forze interiori e psicologiche, comunque, si concretizzano sulla scena tramite un uso allusivo di luoghi e edifici: il tempio di Artemide, ad esempio, che costituisce la *σκηνή* del prologo, simboleggerebbe l'irrazionale umano, mentre il palazzo del tiranno, collocato a destra della scena, richiamerebbe la dimensione pubblica che penetra nel conflitto privato⁵¹.

A fare da contraltare al tono oscuro e inquietante del prologo è la dolce preghiera d'amore di Kreusa, che chiede ad Afrodite pace e serenità, lontano dalla minacciosa Medea. Klinger, giustapponendo le due donne a Jason, riesce a trovare la chiave tragica della vicenda in un modo inedito rispetto alle riscritture precedenti, in cui Creusa rimane drammaturgicamente a metà tra scena e palco senza avere un proprio ruolo e, talvolta, senza avere nemmeno un proprio nome⁵²; l'autore di *Medea in Korinth* scorge nella rivale di Medea una nuova essenza drammatica da sviluppare per esprimere un diverso senso tragico⁵³.

La preoccupazione e il timore tornano ancora nel dialogo fra Kreon e Jason, pura invenzione della modernità; nei modelli classici, infatti, non è mai in scena alcun tipo di scambio tra i due e ogni risvolto della storia prevede sempre, come tramite, la figura della protagonista. In questa scena emerge il profilo del Creonte di Klinger, non il tiranno presuntuoso che ci consegna la tradizione classica, bensì un anziano sovrano diffidente e timoroso nei confronti di Medea, e ancora il simbolo di un potere politico ricalcato sul dispotismo illuminato settecentesco che agisce per il bene del suo popolo⁵⁴.

Il dialogo tra i due si svolge con un tono di reverenza quasi affettata, che tuttavia non intacca la sincera preoccupazione di entrambi; in particolar modo Kreon, incarnazione della ragione di Stato, deve dimostrare ragionevolezza e buonsenso ai suoi sudditi come un

⁴⁹ A. Block, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁰ P. M. Filippi, *op.cit.*, p.18.

⁵¹ *Ivi*, p. 17.

⁵² A. Block, *op. cit.*, pp. 148-9.

⁵³ Anche Julius von Soden e altri autori successivi seguiranno l'esempio klingeriano, rifunzionalizzando e riconsiderando l'importanza drammatica della figura di Creusa.

⁵⁴ Y. Lü, *op.cit.*, p. 62.

pastore al suo gregge. Perciò, dopo aver sancito definitivamente l'esilio di Medea, cerca di ottenere l'appoggio di Jason.

Kreon: Vergieb mir, werther Gast, wenn ich dem Kummer, der dich zu quälen scheint, vielleicht noch ernstre Ursach gebe! [...] Medea kann in Korinth nicht länger weilem. Ihre Verbrechen, ihre Gewalt über die geheimen Kräfte erfüllen das Volk mit Schrecken. [...] Verzeih' mir, edler Gast, den Schmerz, aber ich bin der Hirt des bangen Volks, und muß für die Heerde wachen. [...] Löß deine kühne Seele von der Kette dieses Weibs. Dein Herz fühlt menschlich, wo das ihrige nur wild empört wird⁵⁵

Creonte: Perdonami, caro ospite, se arredo un ancor più grave motivo di preoccupazione a quello che già sembra tormentarti. [...] Medea non può più rimanere a Corinto. I suoi crimini, il suo potere sulle segrete forze terrorizzano il popolo. [...] Perdonami, nobile ospite, ma io sono il pastore del popolo spaventato e devo vegliare sul gregge. [...] Libera la tua anima dalla catena di questa donna. Il tuo cuore ha sentimenti umani, mentre il suo agisce soltanto in modo selvaggio

Altra novità di Klinger è la motivazione dell'esilio: se solitamente Medea veniva bandita per evitare la vendetta ai danni di Corinto del figlio di Pelia o, ancor più spesso, per scampare le sue imprevedibili reazioni al nuovo matrimonio, qui nessuna delle due ragioni ha più validità; Medea deve lasciare la città semplicemente perché il popolo ha paura di lei⁵⁶. Anche Jason, per poter spezzare i legami che lo tengono ancora stretto alla moglie, desidera il suo esilio:

Jason: König von Korinth, [...] ich wünschte, dein freundlich Aug zerbräch' die Bande, die ihn hier gefangen halten. [...] Wohl sagst du: Medea der Sonne Enkelin, der furchtbaren Hecate Tochter, fühle nicht einstimmig ins schwache Herz den Menschen [...] Mich gelüftet nach einem Weibe die mich nicht mit eisernen Banden der Nothwendigkeit nach einem Weibe, deren Nerven aus gleichen Thon mit mir gebildet seyen. Medea herrscht über meine Sinne, mein Herz, meinen Muth; ihr Geschöpf bin ich, und möchte' als Mensch und Mann das meine seyn⁵⁷

Giasone: Re di Corinto, [...] vorrei che il tuo occhio gentile spezzasse i legami che mi tengono prigioniero qui. [...] Tu affermi giustamente che Medea, nipote del sole, figlia della terribile Ecate, non partecipa ai sentimenti del debole cuore dell'uomo [...] Desidero una donna che non mi tenga legato con i ferrei lacci della necessità, una donna i cui nervi siano fatti della stessa sostanza dei miei. Medea domina i miei sensi, il mio cuore, il mio coraggio; sono una sua creatura mentre vorrei essere solo frutto della mia umanità

⁵⁵ Kl., pp. 9-10-11.

⁵⁶ H.A. Glaser, *op. cit.*, p. 102. Nell'opera di Klinger è infatti Kreon che, sollecitato dalla preoccupazione per il benessere dei suoi sudditi, compie il primo passo verso l'esilio a differenza di ciò che accade nella tragedia di Seneca, in cui è il matrimonio che si sta già celebrando la causa dell'esilio stesso. Non si può, dunque, escludere che la scelta di Klinger abbia influenzato la trilogia di Grillparzer dove, a ufficializzare il bando, è un'istituzione politica greca che il drammaturgo sceglie di riattualizzare, l'Anfizionia. cfr. G. Deile, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷ Kl., pp. 9-10-11-2.

Il lessico di paura che domina l'intero atto e che appartiene alla sensibilità umana mette in luce più chiaramente lo stato d'animo dell'argonauta; secondo Block, infatti, questo dialogo avrebbe il compito di realizzare un approfondimento psicologico del personaggio rispetto al profilo fornito da Euripide e Seneca, grazie a un più ampio spazio per esprimere il suo personale punto di vista⁵⁸. Il Giasone di Klinger non è più soltanto una figura sbiadita e priva di energia che cerca soltanto di atteggiarsi come un eroe; egli si propone in una dimensione pubblica vicina a quella del re, con cui condivide preoccupazioni e decisioni.

Nella misura in cui non accetta più la parte notturna di Medea egli si rivela, in realtà, meno opportunistica del Giasone di Euripide: in questa riscrittura è infatti l'impossibilità di condividere la vita con la moglie che lo costringe a separarsene: non tanto il fare di Medea, quindi, quanto il suo essere⁵⁹. Il risultato è una figura forse meno volubile e insensibile, che riconosce i meriti di Medea nei suoi confronti, ma che rimane comunque lontano da un giudizio positivo.

Jason: Um meinetwillen verließ sie Vater, Mutter, Schwester! Um meinetwillen ermordete sie den Bruder, den König Pelias, meines Vaters Bruder! Um meinetwillen ist sie von der Welt verflucht, schweift ohne Freystätt, ist aller Herzen Schrecken, und meines selbst! Ich liebe sie nicht mehr, und that ich's je, so wars Verblendung, vielleicht Werk ihrer Zauberey⁶⁰

Giasone: Per me ha lasciato padre, madre, sorella! Per me ha ucciso suo fratello, il re Pelia, fratello di mio padre! Per causa mia è maledetta dal mondo, vaga senza rifugio, è causa di terrore per tutti i cuori e anche per me stesso! Io non amo più Medea e, se mai l'ho amata, allora era un'illusione, forse opera della sua magia

L'intero primo atto, curiosamente, non prevede la presenza in scena di Medea, ma la delineazione della sua figura attraverso le parole, i pensieri e le sensazioni degli altri personaggi, strategia drammatica che mira ad amplificare la sua aura minacciosa. In una sorta di prefigurazione della sua comparsa viene seguito il progressivo avanzamento di un demone oscuro, riconosciuto come uno spirito sovranaturale sempre più prossimo alla maga, con cui alla fine viene completamente identificata. Le azioni e il sentire dei vari personaggi sarebbero, dunque, un prodotto di quello stesso spirito, che viene a coincidere a un primo livello con la magia oscura di lei e a un secondo con la più ampia sfera dell'azione divina. L'irriducibile contrasto tra l'umano figlio della terra e la potente figlia

⁵⁸ A. Block, *op.cit.*, p. 150.

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ Kl., p. 12.

del Sole spinge Jason a identificare la sfera dell'*humanitas*, circoscritta anche linguisticamente tramite l'utilizzo degli aggettivi possessivi, che legittimano la sua validità.

Jason riconduce in questa dimensione Kreusa, per lui unica possibilità di salvezza e, al tempo stesso, oggetto di scambio per suggellare il patto con il potente sovrano di Corinto. La Kreusa di Klinger, dunque, pur acquisendo una sua identità drammaturgica, vive totalmente all'ombra delle due figure maschili, desiderando esclusivamente il loro compiacimento e confermando, ancora una volta, un'essenza diametralmente opposta a quella di Medea.

Diversamente da Seneca, in cui pronuncia il prologo sotto forma di invocazione cletica alle divinità ctonie e appare sin dall'inizio pienamente consapevole degli avvenimenti, la Medea klingeriana si mostra in balia di forze esterne che esercitano su di lei un'influenza incontenibile. Questa differenza legittima oltre che doverosa, considerato l'arco temporale che intercorre tra le due tragedie, si rimette anche a una questione di natura storico-culturale: in Seneca, infatti, l'influenza stoica che sottende il dramma diventa un fattore motivante esterno che consente alla protagonista di determinare più incisivamente la forma esteriore della tragedia, incentrata maggiormente sulle rappresentazioni statiche del comportamento umano, che sull'azione organica⁶¹. Tale spostamento della prospettiva drammatica verso il soggetto è compatibile con la visione stoica, in cui ogni individuo porta con sé una parte del *λόγος* universale negando un rapporto puramente oggettivo con l'ordine cosmico e rivelando un potere rivolto prevalentemente alla dimensione soggettiva⁶². È funzionale, dunque, per la tragedia romana, che Medea appaia pienamente consapevole delle proprie azioni e delle conseguenze che in esse si annidano, come la tracotante violazione del fato, concetto implicito al principio storico di causalità del cosmo. In Klinger, tuttavia, il fato non assolve una funzione di *exemplum* morale nel quadro di una determinata corrente filosofica, ma compare come raffigurazione di quell'essenza irrazionale, di stampo sovranaturale, tipicamente sturmeriana. L'amore è l'unica soluzione; esso, infatti, rappresenta la sola forza in grado di contrastare l'irrefrenabile potenza del demone, nonché l'unico strumento con cui Jason ha potuto legare al suo cuore mortale quello della figlia di Ecate, facendole dimenticare la sua natura divina⁶³.

Anche il successivo dialogo tra Medea e i figli Mermero e Fereto, assente nelle tragedie classiche, è un elemento inedito e, con alta probabilità, ispirato alla terza scena del

⁶¹ B. Schmeier, *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*, Würzburg 2005, p. 45.

⁶² *Ivi*, p. 46.

⁶³ A. Block, *op.cit.*, p. 151.

melologo di Gotter⁶⁴. È infatti presumibile che Klinger avesse familiarità con quest'opera, da cui riprende e sviluppa due elementi innovativi: da un lato, appunto, l'attribuzione ai due figli di un nome proprio e di un ruolo drammaturgico, dall'altro il riconoscimento del potere di Medea come la principale ragione della sua sofferenza. Mentre, però, in Gotter i figli di Medea si schierano dalla parte della madre, in Klinger fanno emergere in lunghi dialoghi l'ambivalenza del rapporto, come dimostra anche la loro simpatia nei confronti di Kreusa⁶⁵:

Mermeros: Sie giebt uns, was wir wünschen, spielt mit uns, nimmt uns auf, wenn du auf uns zürnst; sollt' ich ihr die Blumen nicht gegeben haben? [...]

Beyde: Sieh' uns freundlich an! Wir fürchten dich! [...] *Sie zerreißt die Blumen.* Medea: Verwelket! Verweset! Flieht, Knaben! Medeens finstre Stunde kommt! Flieht, ich bin Medea⁶⁶!

Mermero: Ella ci dà ciò che vogliamo, gioca con noi, ci accoglie quando tu sei arrabbiata; perché non dovevo darle i fiori? [...]

Entrambi: Guardaci con benevolenza! Così ci spaventi! [...] *Ella strappa i fiori.*

Medea: Appassiti, marciti! Fuggite, ragazzi! Arriva l'ora oscura di Medea! Fuggite, io sono Medea!

Medea si rivela non semidea di potere, ma creatura perfettamente capace di soffrire e di provare paura per l'esito di una crisi che non ha scatenato in prima persona⁶⁷. Per questa

⁶⁴ Per il melologo di Gotter prendo come riferimento l'edizione manoscritta da me consultata: F.W. Gotter, *Medea. Ein mit Musik vermischtes Drama*, musica di G. Benda, Königsberg 1776, pp. 321-3, di cui riporto alcune battute: «Medea: hervorstürzend. Ihr Undankbaren, habt ihr mich schon vergessen? Knaben: Ach Mutter! Mutter! Hofmeisterin: Medea! Medea umarmt ihre Kinder. O! der Wonne! Ich habe um nichts gelitten. Ich bin glücklich! Hofmeisterin: Soll ich den Göttern danken, die dich wieder bringen, oder muß ich zittern, Medea? Medea: Sey ruhig treues Weib, einzige Freundin einer Verbannten. – Mein Schicksal ändert sich. – Die Göttin, welche ihr anrufen wolltet, sie hat euch erhört, sie sendet mich euch zu retten, zu rächen. Hofmeisterin: Aber dieser mit Wuth und Wehmuth kämpfende Blick, diese Stirne voll schwarzer Sorgen – um aller Gotter willen! Was beginnest du? Sey ruhig, sag ich, und laß uns! Medea: O! meine Kinder! – Der Jüngere: Wo bist du so lange gewesen? Mutter! Der Ältere: Ich fürchtete, du kämst niemals wieder. Medea: Vielleicht besser für euch, ich wäre niemals wieder gekommen! ...Der Ältere: Aber nun bleibst du doch bey uns. Der Jüngere: Ja! Liebe Mutter, ja! – ...Medea: Ihr tödtet mich! ... Nein, Söhne meines Herzens, nein! – ... Ihr werdet mein einsames Alter nicht trösten. – ... Meine letzten Thränen nicht trocken! – ... Fern von euch werd ich sterben». (Medea: *esce di corsa.* Ingrati, vi siete già dimenticati di me? Ragazzi: Oh, madre! Madre! Nutrice: Medea! Medea abbraccia i suoi figli. Oh, che beatitudine! Ho sofferto per nulla. Sono felice! Nutrice: Devo ringraziare gli dèi per averti riportato in patria, o devo tremare, Medea? Medea: Sii calma, donna fedele, unica amica di un'esule. – Il mio destino sta cambiando – la dea che volevi invocare ti ha ascoltato, mi manda a salvarti, a vendicarti. Nutrice: Ma quello sguardo di rabbia e malinconia, quella fronte piena di nero dolore – per l'amor di Dio! Che cosa stai tramando? Calmati, ti dico, e lasciaci! Medea: O figli miei! – Il figlio minore: Dove sei stata così a lungo? Madre! Il figlio maggiore: Temevo che non saresti più tornata. Medea: Forse sarebbe stato meglio per voi se non fossi mai tornata! ... Il maggiore: Ma ora rimani con noi. La più giovane: Sì! Cara madre, sì! – ...Medea: Mi avete ucciso! ... No, figli del mio cuore, no! - ... Non consoletere la mia solitaria vecchiaia. - ... Non asciugherete le mie ultime lacrime! - ... Morirò lontano da voi) Trad. ita mia.

⁶⁵ Y. Lü, *op.cit.*, pp. 62-3.

⁶⁶ Kl., pp. 20-1-2.

⁶⁷ Ivi, p. 63.

incursione della componente umana in una figura semidivina, Klinger si distacca dalla tradizione senecana e recupera il più sfaccettato personaggio euripideo, funzionale a evidenziare i paradossi di una situazione in cui una donna potente vive in un mondo di soli uomini⁶⁸. Medea prenderà coscienza che non le resta altra scelta se non la riappropriazione del paradigma mitico, della sua identità letteraria furiosa e infanticida che prende come modello Seneca e agisce come fattore motivante interno alle sue gesta⁶⁹. Alla fine dello scontro con Kreon, ella arriverà infatti ad ammettere: «Sie werfen dich in dein furchtbar Selbst zurück⁷⁰» (Essi ti riportano al tuo terribile Io). La riducibilità di sé stessi al proprio io diviene anche, alla già menzionata opposizione tra egocentrismo e socialità, un'espressione di un egoismo eccessivo in quanto antisociale⁷¹.

La scena del confronto con il re di Corinto, che già nei modelli classici e poi in tutte le più note moderne riscritture rappresenta un momento decisivo della vicenda, vede la contrapposizione tra una Medea sfrontata e un Kreon insicuro ma molto attento sia allo stato d'animo del suo popolo che ai desideri degli dèi, unica sicurezza cui affidarsi: accogliendo la maga a Corinto, egli teme, infatti, di scontentare entrambi.

Se il Creonte euripideo è mosso da una genuina paura nei confronti di una donna sapiente e scomoda per la comunità e in Seneca il tiranno reagisce con spiccata arroganza, il Creonte klingeriano sottolinea sin dall'inizio la necessità di separare il destino dell'umano Jason da quello di una creatura semidivina che terrorizza il popolo⁷² – «Kreon: Jason verlieh'ich Schuz, und nicht Medeen⁷³!» (Ho concesso protezione a Giasone, e non a Medea).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ B. Schmeier, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁰ Kl., p. 28.

⁷¹ C. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, p. 81.

⁷² In Euripide Medea, nel confronto col tiranno, appare in atteggiamento di vittima senza alcun interesse di procurare male agli altri o essere sprezzante nei confronti dell'autorità. Ella, infatti, non osa rivolgersi al re con atteggiamento di sfida, bensì assume una posa spesso supplichevole che accetta, anche con remissione, le decisioni dall'alto vedi vv. 280-2.

Quanto alla tragedia romana si riportano, di seguito, i versi del confronto col tiranno (vv. 180-90) «Medea colchi noxium Aetae genus, nondum meis exportata e regnis pedem? Molitur aliquid: nota fraus, nota est manus [...] Vade veloci via monstrumque saevum horribile imadudum avehe». (Medea la criminale figlia del colco Eeta, non porta ancora il piede fuori del mio regno? Trama qualche inganno, è nota la perfidia, nota la sua mano [...] Fermatela servi, non mi tocchi e non si accosti, fatela tacere. Impari una buona volta ad ubbidire a un re. Vattene via veloce: liberaci finalmente da questo mostro orribile e spietato). Trad. ita di Alfonso Traina. Nella prima parte dell'episodio Medea si rivolge al re con atteggiamento sfidante che poi in realtà cede il passo a una posa servizievole e accomodante funzionale alla riuscita della macchinazione.

⁷³ Kl., p. 23.

Avverte, infine, il bisogno di legittimare la propria autorità di sovrano, imponendo il rispetto delle leggi e facendosi portavoce della volontà divina⁷⁴. Ciononostante, egli non mette in discussione né delegittima mai le capacità sovrumane di Medea⁷⁵:

Medea: Finstrer Greis, mich wahrhaft zu erkennen, erfordert Sinne, die Feigen nicht gegeben sind. [...] Dein Königreich, das ich mit einem Wink erschüttern kann. [...] Du sollst mich nicht empören, du Schatten von dem Mann. [...] Medea ist groß genug, Menschen Unrecht für das zu nehmen, was es ist, für Unverstand der Schwachen⁷⁶

Medea: Vecchio malvagio, per conoscermi veramente ci vogliono sensi che non sono dati ai vigliacchi. [...] [...] Il tuo regno posso scuoterlo con un sol cenno. [...] Non dovresti farmi indignare, ombra di uomo. [...] Medea è abbastanza grande da considerare l'ingiustizia umana per quello che è, cioè ignoranza dei deboli

La maggiore insolenza della Medea klingeriana viene fatta risalire a una specifica motivazione: laddove, infatti, in Seneca non viene mai pronunciata in scena la condanna di esilio, in *Medea in Korinth* la donna apprende la notizia del bando direttamente da Kreon che, deresponsabilizzandosi, ammette di agire ancora una volta per il bene del popolo⁷⁷: ella dovrà scontare l'esilio in completa solitudine⁷⁸. Klinger recupera probabilmente da memorie euripidee, e con un'intenzione lievemente manieristica, il concetto greco di *μίασμα* (miasma) come contaminazione fisica derivante dai delitti di sangue da espiare soltanto attraverso l'allontanamento del responsabile. Come nei modelli classici, infatti,

⁷⁴ «Kreon: Der Boden worauf ich stehe, ist mein Königreich. [...] Die Götter schützen es. [...] Das Reich kann den nicht tragen, der's erschüttern kann. [...] Die Götter schützen gerechte Könige. [...] Die Götter wollen's, deren Rach ich fürchte». (Creonte: Il suolo sul quale poggio i piedi è il mio regno. [...] Gli dèi lo proteggono. [...] Il regno non può ospitare chi lo distrugge. [...] Gli dèi proteggono i re giusti. [...] Lo esigono gli dèi, dei quali temo la vendetta). Kl., pp. 24-5.

⁷⁵ Medea si mostra estremamente dubbiosa in merito alla possibilità che gli dèi si preoccupino di vicende umane così insignificanti - «Die Götter kümmern sich um euer Daseyn nicht». (Gli dèi non si curano della vostra esistenza) - e, proprio in nome di questa sicurezza, ella appare molto sfacciata e impudente; nella tragedia romana la dimensione preponderante pare essere quella del ricordo passato, funzionale a ricostruire lo specifico percorso di vita di Medea, da inquadrare poi all'interno del più ampio piano cosmico universale in cui svolge, come tutti gli altri, il ruolo strumentale di pedina.

⁷⁶ Kl., p. 23-4.

⁷⁷ A. Block, *op. cit.*, p.153. «Kreon: Mein Volk verbannt dich durch meinen Mund vor Niedergang der Sonne aus Korinth. [...] Medea: in diesem Wahn ziehst du das Schicksal näher, das ferne noch im Dunkel rauscht. Creonte: Il mio popolo ti bandisce da Corinto per bocca mia prima del tramonto del sole. Medea: in questa illusione ti avvicini al destino che ancora fruscia nelle tenebre lontane». Kl., pp. 24-5. In queste stesse circostanze il re di Corinto comunica inoltre a Medea che, in qualità di esecutrice materiale dei delitti compiuti, dovrà scontare l'esilio in completa solitudine, priva della vicinanza di Jason e dei due figli.

⁷⁸ Il motivo dell'esclusione dei figli dal bando di esilio è presente anche nella tragedia romana, laddove in Euripide esso prevede l'espulsione dal paese anche dei figli. Klinger cerca addirittura di rafforzare notevolmente questo motivo, facendo sì che i figli di Medea prendano parte attiva all'azione e mostrino affetto per Kreusa che dimostra di avere conquistato la loro vicinanza. A differenza dello sviluppo del tema ideato da Grillparzer, tuttavia, i figli dimostrano comunque un grande attaccamento anche alla madre. cfr. G. Deile, *op. cit.*, p. 9.

anche in questa tragedia la maga si è macchiata degli omicidi di Pelia e del fratello Absirto, uccisi per il bene di Jason⁷⁹, che ciononostante decide comunque di separare il proprio destino da quello della moglie.

Medea: Er ist nicht verbannt? Jason nicht? Medea allein? Kreon: Er trennt sein und seiner Kinder Schicksal auf ewig von dem deinen. [...] Medea: Er wird mich nicht verlassen⁸⁰

Medea: Egli non è stato bandito? Jason no? Solo Medea? Creonte: Egli separa per sempre il destino suo e dei suoi figli dal tuo. [...] Lui non mi abbandonerà

Di fronte a una Medea semidivina che ritiene l'amore di Giasone *condicio sine qua non* per poter godere realmente di tutti i benefici da lei elencati⁸¹, appare chiaro a Kreon e al pubblico il paradosso in cui Medea vive: avere un potere assoluto e allo stesso tempo diventare vittima dell'ingiustizia umana⁸².

Vistosamente senecani, è bene notare, appaiono inoltre i due interrogativi di Medea relativi alla sua sorte in seguito all'esilio: «Zu wem red' ich? Wohin verirr' ich mich⁸³?» (A chi mi rivolgo? Dove vado errando?), nonché la supplichevole richiesta di ottenere un piccolo rifugio a Corinto: «Gieb mir einen Winkel in Korinth, fürchte meine Macht nicht weiter⁸⁴» (Datemi un angolo di Corinto, non temete più il mio potere). Ma la più importante influenza del dramma romano consiste nel recupero di quel *Medea superest* cristallizzato,

⁷⁹ In Seneca il tiranno prende apertamente le difese di Giasone, che rimane formalmente incontaminato da qualsiasi colpa per crimini da cui lui stesso trae giovamento ma di cui Medea rimane la materiale esecutrice vd. Seneca, *Medea*, vv.262-5 «Potest Iason, si tuam causam amoves, suam tueri: nullus innocuum cruor contaminavit, a fuit ferro manus proculque vestro purus a coeto stetit». (Giasone può, se tieni separata la tua causa, sostenere la sua: la sua mano non si è macchiata di sangue, si è astenuta dal ferro, è rimasta pura, fuori della vostra congrega). Trad. ita di Alfonso Traina.

⁸⁰ Kl., pp. 25-6.

⁸¹ La reazione di Medea all'affermazione di Kreon, secondo cui l'invidiabile infallibilità di lei non potrebbe reggere il confronto con la perdita dell'amore di una semplice creatura umana, dimostra in maniera ancora più evidente la sua mancanza di qualsiasi misura: «Medea: Thor! Leg meine Herrschaft über die Elemente, den Tartaros und der Sternen Lauf; der Götter seelig, sorgenloses Leben, Unsterblichkeit, ewigblühende Jugend, [...] Leg' alles dieses in eine Schale, und gegen über seine Liebe; auffliegen alle diese Seeligkeiten, dann wisse, nur an seiner Seite sind sie der Götter wonnevollsten Gaben». (Medea: Pazzo! Metti il mio dominio sugli elementi, sul Tartaro e sul corso delle stelle; la vita beata e spensierata degli dèi, l'immortalità, l'eterna giovinezza [...] Metti tutto questo su un piatto e a fronte il suo amore; tutte queste gioie scompaiono, perché solo al suo fianco sono i doni più beati). Kl., p. 25.

⁸² Y. Lü, *op. cit.*, p. 65. Durante il confronto con Kreon, infatti, ella ricorda di essere la nipote del Sole e di non poter, per questo, essere esiliata da un regno umano. «Medea: Du wirst der Sonne Enkelin nicht verbannen». (Non puoi esiliare la nipote del Sole). Kl., p. 26. A questo aspetto, dunque, si fonde in maniera complementare l'incursione dei sentimenti umani, che in realtà non è vissuta da Medea in modo totalmente negativo, dal momento che le apre una dimensione emotiva fino ad allora sconosciuta.

⁸³ Kl., p. 26.

⁸⁴ *Ibidem*. Vedi in Seneca i vv. 249-51 «Medea: Terra hac miseriis angulum ac sedem rogo latebrasque viles [...] detur remotus aliquis in regnis locus». (In questa terra imploro un rifugio nascosto, un'umile dimora [...] mi sia concesso almeno un angolo sperduto del tuo regno). Trad. ita di Alfonso Traina.

da Seneca in poi, in un vero e proprio mitologema che, esistendo come essenza indipendente dalla cornice drammatica, sopravvive al personaggio della singola opera.

Kreon: Und was denn noch, da er dich verläßt und mein Reich dich ausstößt? Medea: Ich und Ich würd'ich sagen⁸⁵

Creonte: E cos'altro ti resta se lui ti lascia e il mio regno ti espelle? Medea: **Io, il mio Io rimane, direi**

Se però in Seneca Medea è malvagia e mostruosa, nella riscrittura di Klinger acquista un aspetto più sfaccettato. Un'individualità così complessa e ricca di implicazioni assolve a una funzione più nobile: quando infatti la serie di eventi, concatenati in un rapporto di causa effetto e appartenenti al mondo immanente, vengono a collidere con la dimensione mitologico-trascedente fino a implodere l'una nell'altra, la figura di Medea si rivela anello di congiunzione tra i due piani di realtà e, dunque, strumento che permette il loro coesistere e la conciliazione tra motivazione umana e divina⁸⁶. Il movimento che anima la tragedia prende dunque le mosse dal *Götterraum* (Mondo divino) e si propaga, attraverso Medea, nel *Menschraum* (Mondo umano), ripercorrendo a ritroso il percorso e risalendo, nuovamente tramite Medea, verso gli dèi:

Medea: Duster Rauscht sie von dem Abend her! Das nichts, das in meinem Geiste schwimmt, wird ein ungeheuer Etwas, für dem ich selbst erschrecke⁸⁷

Medea: Tenebrosa essa fiocamente compare alla sera! Il Nulla che scalpita nel mio spirito diventa un Qualcosa di mostruoso per il quale io stessa ho paura

Il terzo atto, collocato al centro della tragedia, assolve un ruolo nevralgico anche sul piano della progressione drammatica: i due dialoghi di Medea, prima con Kreusa poi con Jason, perfezionano il personaggio anche in prospettiva di una polarità chiaroscurale. Soprattutto nel conflitto con la rivale emerge il suo *furor* impetuoso, che sovrasta e disintegra la scricchiolante personalità di Kreusa, ben diversa dal suo vanitoso e prepotente

⁸⁵ *Ivi*, p. 27.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Kl., p. 28.

alterego della tragedia di Pierre Corneille⁸⁸. Klinger costruisce un personaggio che assume, anche fisicamente, la gestualità della paura e che si muove nella direzione opposta a quella di Medea; ma è proprio questa sua natura a soddisfare i bisogni e i desideri di Jason e, dunque, a far incrinare il già debole matrimonio tra l'Argonauta e la maga. Il dialogo pone il *focus* sull'irriducibile battaglia tra la potente gelosia di Medea e l'insostenibile terrore di Kreusa, accusata di essere causa di sofferenza:

Kreusa: [...] Furchtbare, ach, ich kann deinen zerstörenden Blick nicht tragen. [...] Wagen, unternehmen sind Dinge die mein Herz nicht kennt. [...] Ich brenne nicht für ihn. Keine Flamme umglüht mein Herz. Sanft schimmerts in meinem Busen. Blicke nicht voll Grimm auf mich. [...] Ich kann nur vor dir zittern.

Medea: Du wagst es für den Mann zu brennen, den Medea liebt? [...] Schlichst du, kleine Schlange, durch des Haynes Schatten. [...] Hülle dich in Schwäche, Heuchlerin! Mein Aug' durchspähet jede Falte deines Herzens. [...] Das Stammeln deiner Einfalt entflammt die wilde Eifersucht. [...] Bebe nicht, du Tochter des Staubs⁸⁹

Creusa: [...] Tremenda, ahimè, non posso sopportare il tuo sguardo distruttore. [...] Osare, intraprendere sono cose che il mio cuore non conosce. [...] Non brucio per lui. Nessuna fiamma infiamma il mio cuore. Soltanto una dolce scintilla illumina il mio petto. Non guardarmi con furore. [...] Posso solo tremare dinanzi a te.

Medea: Osi bruciare per l'uomo che Medea ama? [...] Tu, piccolo serpente, strisci all'ombra del boschetto. [...] Avvolgiti nella debolezza, ipocrita! I miei occhi spiano ogni piega del tuo cuore. [...] Il balbettio della tua semplicità accende una gelosia selvaggia. [...] Non tremare, figlia della polvere

Nella seconda parte della scena Medea costringe Kreusa ad assistere alla rievocazione dettagliata di tutte le imprese compiute per Jason e del loro reciproco innamoramento⁹⁰: l'elemento centrale dell'atto è ancora una volta l'incontenibile ego della maga che intende spaventare Kreusa e dissuaderla dal conquistare Jason.

Medea: Und nun höre Verwegnen [...] um den Geliebten zu erreten, durchbohrte ich den Bruder! [...] Erblasser bey den Thaten, womit ich den Mann erkaufte, den deine schwachen Reize mir nun rauben. [...] Sieh', diese alles that ich für Jason. Und er verläßt mich? Mich! Um deinetwillen. [...] Meine Rache zerreißt die Kette des Geschicks. Mit einin Wink vernicht' ich dich⁹¹

⁸⁸ Y. Lü, *op. cit.*, p. Nella tradizione classica la figura di Creusa non ha una sua identità drammaturgica, che acquisirà esclusivamente nelle riscritture moderne tra le quali, per il trattamento originale, spicca in particolar modo *Médée* di Pierre Corneille (1635), che per questo cito.

⁸⁹ Kl., pp. 29-33.

⁹⁰ Le imprese riportate seguono in parte quelle riportate in Euripide (la sconfitta di tori che sputano fuoco, di guerrieri che nascono dalla terra e del drago che sorveglia il vello in Colchide) che vengono tuttavia rappresentate in maniera più mite, mentre in parte (il ringiovanimento di Esone e il patto di ospitalità già esistente tra il padre di Creonte e Giasone) sono introdotte *ex novo* da Klinger, che le riprende probabilmente dal materiale mitico.

⁹¹ Kl., pp. 35-6-7.

Medea: E ora ascolta, presuntuosa, [...] Ho trafitto mio fratello per salvare il mio amato! [...] Impallidisci alle azioni con cui ho conquistato l'uomo che le tue deboli attrattive ora mi sottraggono. [...] Ecco, tutto questo l'ho fatto per Giasone. E lui mi lascia? Lascia me! Per te. [...] La mia vendetta spezza la catena del destino. Con un sol cenno io ti posso distruggere [...]

Per rafforzare ed enfatizzare la sua posizione di superiorità, Medea rivendica fieramente la doppia discendenza divina legata al Sole, di cui è nipote dal lato paterno, e a Ecate, di cui è figlia⁹²; la compresenza di luce e ombra, di luminosa benevolenza e di magia oscura le consente di ergersi a principio del mondo e di ignorare le risibili possibilità della stirpe umana⁹³.

Infine, un aspetto totalmente incomprensibile alla maga è quella forza invisibile propria degli esseri umani che conoscono la propria fallibilità mentre rafforzano i limiti comuni. È il riconoscimento di questa dimensione umana che la risposta di Kreusa comunica, incarnando appieno il desiderio di Jason:

Medea: Und was thatst du für ihn, du Bleiche? Kreusa: Ach nichts, und kann nichts für ihn thun. Kann nur ihn warten, nur ihn pflegen, wenn er leidet. Den Schweiß von seiner Stirne wischen, die geheimen Wünsche aus seinen Augen stehlen - kann ihn nur lieben, und wenn er stürbe, mit ihm sterben⁹⁴

Medea: E tu, cos'hai fatto per lui, creatura insignificante? Creusa: Oh niente, non posso fare niente per lui. Posso solo aspettarlo, solo curarlo quando soffre. Asciugare il sudore dalla sua fronte, rubare i desideri segreti dai suoi occhi - posso solo amarlo, e quando muore, morire con lui

Nelle moderne riscritture del mito, fino all'opera di Klinger, il motivo del confronto in scena tra le due rivali non è mai attestato, ma sarà destinato ad avere grande fortuna durante il diciannovesimo secolo: nell'opera di Grillparzer, ad esempio, esso si snoda in una parte rilevante del secondo atto, mostrando tuttavia un'impostazione di toni e dinamiche

⁹² Anche a causa dell'introduzione di Klinger di questa costellazione mitologica, sebbene non ci sia modo di provarlo, c'è probabilmente da presupporre più di un semplice riferimento alla vicina tragedia *Medea* (1763) del britannico Richard Glover, ispirata alla versione senecana. Anche nell'opera inglese, infatti, Medea è figlia di Ecate e nipote del Sole e l'infanticidio non risulta un atto deliberato, inconcepibile presso il pubblico inglese del XVIII secolo, bensì un gesto compiuto in preda alla follia provocata dall'influsso della terribile madre. cfr. K. Kenkel, *op. cit.*, p. 48.

⁹³ A. Block, *op. cit.*, p. 154. Questa dicotomia sembra riflettere, in un certo senso, le tensioni contraddittorie proprie di questo periodo storico, in cui l'esaltazione razionalistica tipica dell'Illuminismo si intreccia al ripristino della centralità della componente emotiva, mentre prosegue parallelamente la spinta neoclassica.

⁹⁴ Kl., p. 36.

relazionali di segno opposto a quelli klingeriani improntati, cioè, a umani sentimenti di empatia e tenerezza⁹⁵.

A differenza di tale inedita messa in scena tutta al femminile, all'interno della tradizione drammaturgica il dialogo tra Giasone e Medea rimane uno dei capisaldi che anima tanto le tragedie classiche quanto le loro moderne riproposizioni, subendo spesso modifiche e adattamenti⁹⁶.

Dopo l'entrata in scena dei figli fa la sua comparsa Jason: egli non asseconda un abulico tentativo di evasione dalla quotidianità coniugale o neanche un'opportunistica aspirazione alla gloria tramite un nuovo matrimonio regale; piuttosto, dopo un'attenta e difficile riflessione, riconosce la sua estraneità a un mondo divino innervato di magia e forza sconfinata⁹⁷. L'illimitato potere, derivatogli dal matrimonio con Medea, si rivela essere un beneficio esclusivamente ipotetico e, piuttosto, un notevole condizionamento che lo costringe a evolversi sotto la sfera di protezione della moglie. La liberazione da quel legame appare la nuova motivazione del suo allontanamento, l'unica prospettiva plausibile e più forte di ogni altro compromesso.

La sua specifica volontà di autorealizzazione si scontra, tuttavia, con l'uguale e opposto desiderio di integrazione di Medea: lo sforzo dell'uno esclude necessariamente le esigenze dell'altra, la reintegrazione di Jason nell'ordine umano presuppone il distacco totale dal passato, mentre il nuovo inserimento di lei necessita, di quel passato, il recupero assoluto⁹⁸.

⁹⁵ Il personaggio particolarmente complesso della Medea di Grillparzer risente molto delle tendenze neoclassiche e si dimostra una figura particolarmente umana, in cui la dimensione divina e la sfera magica occupano un ruolo di minore importanza per cedere il passo a un processo di umanizzazione e alla prevalenza di una motivazione interiore e psicologica. Inoltre, l'influsso del movimento *Bedermeier*, improntato al recupero di sobrietà e armonia, è visibile nell'invito finale dell'opera a sopportare con stoica rassegnazione il dolore, componente integrante e ineliminabile dell'esistenza. Nessun trionfo spettacolare, quindi, anima l'epilogo, nessuna sconvolgente riappropriazione del Sé, ma soltanto un'immobile resa alla silenziosa sofferenza del mondo. Dal dialogo con Kreusa emerge il forte desiderio di Medea di integrazione nella società, che la isola per la sua differenza etnica e la sua lontananza dai costumi locali.

⁹⁶ In Euripide il confronto tra i coniugi occupa ben due episodi: il secondo e il quarto. Nel primo caso (vv. 446-626) si consuma il vero e proprio scontro tra i due in cui Giasone rinnega, con una buona dose di ipocrisia impertinente e sfacciata, gli aiuti ricevuti e Medea lo accusa di ingratitude rinfacciandogli tutti i crimini commessi per amore di lui; nel secondo (vv. 866-981) si assiste a una studiata e ponderata palinodia della donna, che finge pentimento per portare a termine il piano di vendetta.

Nell'episodio senecano del dialogo tra i due coniugi (vv. 431-579) un Giasone meno irriverente e ingrato, dipinto da Seneca come un *pius* eroe totalmente positivo e diviso tra il dovere coniugale e l'amore per i figli, raccomanda a Medea buon senso e moderazione per evitare conseguenze peggiori dell'esilio; l'argonauta dimostra, dunque, di sottovalutare le capacità di vendetta della moglie.

⁹⁷ Tale decisione ponderata è testimoniata anche dal dialogo con Kreon contenuto nel primo atto. A suo modo, quindi, Jason sceglie di allontanarsi da Medea non senza esitazioni o scrupoli, ma con una consapevolezza tale da permettergli di non essere vittima di rimorsi.

⁹⁸ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 44.

Dunque, il futuro di Jason come essere umano è concepibile solo in un'esistenza senza Medea, ma il futuro di Medea come essere umano risiede proprio nel suo legame con Jason⁹⁹.

Jason: Verkünde dir mit männlichen Herzen meinen Entschluß, von neuem in die Menschheit einzutreten. Ich will hoffen, fürchten, leiden und genießen, wie meines Gleichen. Deine Zauber soll mich nicht ferner für den Schlägen des Schicksals sichern [...] An der Stelle wo die Menschen Schmerzen fühlen, will auch ich sie fühlen. Gewalt und Stärke beglücken nur diejenigen, [...] die in Betrachtung ihres eignen stolzen Selbsts genießen. Dein Fall, Enkelin der Sonne! Der meine war es nie. [...] Ich trenne mich von dir, um ein Mann durch mich zu seyn. Bin ich's da ich von dir abhängen? [...] Ich reiße mich von dir, weil es feig ist, nicht seinen Werth zu proben, weil ich zu den Geschöpfen ganz gehören will, zu denen die Natur mich gezehlt hat¹⁰⁰

Giasone: Con cuore virile ti annuncio la mia decisione di entrare nuovamente nell'umanità. Voglio sperare, temere, soffrire e godere come i miei simili. I vostri incantesimi non mi metteranno più al sicuro dai colpi del destino [...] Quando gli uomini provano dolore, voglio provarlo anch'io. La violenza e la forza piacciono solo a coloro [...] che godono nella contemplazione del proprio orgoglioso Io. Questo era il tuo caso, in quanto nipote del sole! Non è mai stato il mio. [...] Mi separo da te per essere solo un uomo attraverso i miei propri mezzi. Lo sono dal momento che dipendo da te? Mi separo da te perché è da vigliacchi non provare il proprio valore personale e perché voglio appartenere interamente alle creature a cui la natura mi ha attribuito

Un tale comportamento dà prova di una miope valutazione delle circostanze e conduce progressivamente alla catastrofe finale. Sottovalutando i probabili risvolti e proponendo una narrazione quasi eroica di sé, Jason comprova ancora una volta la propria scarsa lungimiranza¹⁰¹.

Medea reagisce esortandolo il marito a ricordare i sacrifici commessi per lui; su di lei pesa, inoltre, il fardello del suo nome: "essere Medea" è un concetto che precede il personaggio delle singole riscritture e che si configura nella fusione di infinitesimali frammenti di dolore al di là di barriere cronologiche o confini testuali. I crimini commessi, le persone ingannate, la famiglia tradita rappresentano le schegge della *Urpersonalität* di Medea, che non ha risparmiato e continua a non risparmiare nessuno all'infuori di Jason: ella, infatti, esiste proprio in nome dell'amore di lui ma mai ai suoi danni¹⁰².

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Kl., p. 39-40-1.

¹⁰¹ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 45. Tale cecità di Jason appare dettata dalla disperazione per lo *status* in cui versa, all'interno del quale non gli si consente di vedere con lucidità la situazione.

¹⁰² «Medea: Rede, Jason, ich bin nicht Medea dir war ich's nie. Ich bin nur die Mutter deiner Kinder, die mit Angst erwartet, was du über sie entscheidest». (Medea: Parla, Giasone, io non sono Medea per te, non lo sono mai stata. Sono solo la madre dei tuoi figli, che attende con timore le tue decisioni sulla sua sorte). Kl., p. 39.

Il rimpianto di aver lasciato famiglia e patria le consente, inoltre, di recuperare lo slancio tipicamente euripideo di fronte al marito che la invita a mostrare riconoscenza per accedere al mondo civilizzato dei Greci¹⁰³. La conseguente digressione sul confronto etnico tra Greci e barbari, anch'essa di chiara derivazione euripidea, si carica in Klinger di un significato del tutto inedito, che si inserisce pienamente nella temperie culturale di fine XVIII secolo; la rappresentazione dei barbari come popolo innocente, ingenuo e fedele, in opposizione all'astuzia ingannevole e menzognera dei Greci, richiamerebbe, infatti, il coevo *mito del buon selvaggio* elaborato dal francese Jean Jacques Rousseau e riecheggiato in Germania nel pensiero di Friedrich Schiller e di Johann Joachim Winckelmann¹⁰⁴.

Medea: Ach, daß der treulose Grieche nie meinem Namen vernommen hätte! [...] Denn ich hätte ich unter meinem treuen aufrichtigen Volke die Falscheit, die Laster geahndet, die ich in Dir, in Deinem Volke entdeckte, die Du und Dein Volk gegen mich begangen hast¹⁰⁵

Medea: Oh, se il greco infedele non avesse mai sentito il mio nome! [...] perché non avrei mai avvertito, tra il mio popolo fedele e retto, le falsità, i vizi che ho scoperto in voi, nel vostro popolo, e che voi e il vostro popolo avete commesso contro di me

Il fallimento dell'impresa di integrazione di Medea diventa evidente nel momento in cui Jason recide il legame: per una semidea che, con i suoi crimini, si è inimicata numerose città, ha tradito la patria e ucciso il fratello non c'è alcuna prospettiva di salvezza, alcuna possibilità di ripresa; nessun posto sarà mai più casa per lei.

Medea: Wohl hatt'ich Unrecht, mir zu träumen, den Mann, den ich liebe, auf die Höhe stellen zu können, dass er mich ertrage und begreif. [...] Ihr folgt' dem Trieb der Sinne, dem Thier gleich [...] mein Geist kennt keine Grenze. [...]

Medea: Wohin soll ich fliehen, Jason! Mein Vaterland nimmt mich nicht auf; um deinetwillen hab ich's verrathen. Griechenland wirft mich aus, ich erfüllte es mit Greuel um deinetwillen¹⁰⁶

¹⁰³ Nella *Medea* di Euripide ai vv. 580-90 del secondo episodio Medea esclama: «In molte cose sono davvero diversa da molti dei mortali. Secondo me chi è ingiusto ma sapiente nel parlare, merita la più grave delle pene. Con la presunzione di mascherare le ingiustizie con l'abilità della sua lingua è capace di qualunque cosa, ma non è poi così sapiente. È anche il caso tuo; non venirmi a fare il dignitoso e l'eloquente. [...]» L'avversione di Medea nei confronti di un'abile arte nel parlare, che però si mette al servizio esclusivo del proprio tornaconto, compare anche in Klinger a pp. 41-2: «Undankbarer Vernünftler! [...] Ich fürchte den Verstand des gesitteten Griechen, der nur auf seinen Nutzen sieht, der in listigen Ränken Ruhm sucht, und darum will ich nur zu Deinem Herzen reden». (Ingrato ragionatore! Io temo l'ingegno del greco civile che bada solo al proprio utile, che cerca la fama nell'astuto inganno).

¹⁰⁴ Cfr. H.A. Glaser, *op. cit.*, p. 103. Tale narrazione mitica teorizza il benefico stato di natura e dunque un'intrinseca bontà dell'individuo estraneo alla società e all'educazione civile.

¹⁰⁵ Kl., p. 42.

¹⁰⁶ Kl., pp. 41-3-4.

Medea: Ho sbagliato a sognare di poter elevare l'uomo che amo a tal punto da potermi sopportare e capire. [...] Voi seguite l'impulso dei sensi, come gli animali [...] il mio spirito non conosce limiti. [...]

Medea: Dove devo fuggire, Giasone! La mia patria non mi accoglierà; l'ho tradita per te. La Grecia mi caccia via, l'ho riempita di orrore per te

Nelle disparate domande che pone Medea si coglie, nuovamente, un esplicito richiamo alle interrogative retoriche presenti in Seneca:

Medea: Ad quos remittis? Phasin et Colcos petam patriumque regnum quaeque fraternus cruor perfudit arva? Quas peti terras iubes? Quae maria monstras? Pontici fauces freti per quas revexi nobilem regum manum adulterum secuta per Symplegadas? Quascumque aperui tibi vias, clausi mihi. Quo me remittis¹⁰⁷?

Medea: E a chi mi rimandi? Tornerò al Fasi, ai Colchi, al regno di mio padre ai campi bagnati di sangue fraterno? Che terre vuoi che cerchi? Che mari mi mostri? Lo stretto del Bosforo, che ho fatto attraversare a una schiera di re, seguendo un amante attraverso le Simplegadi? Ogni via che ti ho aperta, l'ho chiusa a me. Dove mi rimandi?

Il dissidio interiore ed esteriore tra maga e madre, che si consuma sin dall'inizio nella principessa di Colchide, si ripresenta in tutta la sua intensità, alimentato anche dal ritorno in scena dei due bambini. Medea, inginocchiata al cospetto di Jason, rivendica la scelta di rinunciare a ogni cosa per godere appieno del suo amore. È l'ultima occasione però, e un rifiuto rappresenterà la rottura irreparabile, in grado di condurre progressivamente alla catastrofe infanticida. I bambini diventano involontariamente parte integrante e soggetto attivo del confronto tra i coniugi.

In un tale scontro con Jason, i sentimenti ambivalenti di una figura già scissa come la Medea di Klinger giungono al culmine¹⁰⁸: ella, infatti, riaffermando come diritto naturale la superiorità dell'istinto materno, rivendica la proprietà sui figli in nome di un legame viscerale e quasi animalesco, suggellato dal parto e dall'imprescindibile contatto dei neonati, appena venuti alla luce, con la madre¹⁰⁹. Secondo l'interpretazione di Renate Böschstein Medea, sotto l'influenza della madre Ecate, avrebbe rinunciato all'autorità

¹⁰⁷ Medea, *Seneca* vv. 451-4. Trad. ita di Alfonso Traina.

¹⁰⁸ I. Stephan, *Karriere*, cit., p. 13.

¹⁰⁹ L'idea di un legame atavico, viscerale e più stretto per natura dei figli con la madre è stata brillantemente sistematizzata nell'opera *Das Mutterrecht* dello svizzero Johann Jakob Bachofen vd. edizione italiana J.J. Bachofen, *Il matriarcato*, Torino 1988, pp. 522.

paterna del Sole precedentemente invocato per identificarsi con un *Io precedente*, votato interamente alla femminilità e alla discendenza matriarcale¹¹⁰.

La maledizione è ormai assicurata e Medea riesce a rendere efficacemente il carattere definitivo e irreversibile dell'accaduto; il terzo atto si conclude, infatti, con il suo definitivo ritorno nelle vesti di semi-divinità ctonia e il suo completo distacco dai figli.

In chiusura dell'atto, laddove ci si aspetterebbe l'esplosione del *furor* di Medea, prevale invece un tono di rassegnazione e rinuncia, tramite cui ella augura a Jason di godere delle nuove nozze e chiede di poter dare un ultimo saluto ai bambini, stilema di senecana memoria¹¹¹. Inoltre, se la Medea di Klinger ha già in mente il suo destino e conosce con sicurezza i piani del suo futuro – ovvero la fuga nel Caucaso, svolta a cui il drammaturgo dedicherà la seconda tragedia del *Medeastoff: Medea auf dem Kaukasos* (1790) – va da sé che il terzo atto centrale non necessita la presenza di una figura risolutiva come l'Egeo di Euripide.

Sul piano propriamente scenico si può constatare come nei primi tre atti la scenografia mostri ancora una connotazione di chiara marca neoclassica, riscontrabile anche nel gioco di simmetria per cui il boschetto consacrato ad Artemide congiunge idealmente il porticato del palazzo reale al tempio di Afrodite; nel quarto atto, invece, irrompe con violenza la dimensione ossianica di morte, prefigurata dal bosco di cipressi in cui prende le mosse l'episodio¹¹². Quanto, infatti, all'ambientazione e al suo valore simbolico Klinger – considerato il primo autore di area germanica ad esser riuscito a far rivivere i materiali dell'antichità in una forma nobile che corrispondesse alla comprensione del mondo tedesco¹¹³ – cerca anche di riprendere la topografia tramandata dai tragici antichi, ambientando la sua tragedia a Corinto. Se però per Euripide la città assolve a una funzione politico-sociale pienamente in linea con lo spirito del tempo, per Klinger essa rappresenta un residuo mnestico di una realtà che non esiste più e che può, tutt'al più, essere evocata¹¹⁴.

¹¹⁰ I. Stephan, *op. cit.*, p. 13.

¹¹¹ In *Medea* di Seneca ai vv. 551-3 Medea ha un'ultima richiesta prima dell'esilio: «Suprema certe liceat abeuntem loqui mandata, liceat ultimum amplexum dare: gratum est et illud». (Mi sia concesso almeno di non andarmene senza dirgli un'ultima parola, dargli un ultimo abbraccio: anche questo è un conforto). Trad. ita di Alfonso Traina.

In Klinger troviamo a p. 49 una richiesta molto simile: «Eine Bitte gewähre der verlassenen Mutter! Laß mich von meinem Söhnen bis an den Born der guten Nympe gleiten. Dort will ich einsam den letzten Kuß auf ihre Lippen drücken». (Lascia che i miei figli mi spingano alla sorgente della Buona Ninfa. Lì, sola, voglio imprimere l'ultimo bacio sulle loro labbra.)

¹¹² P. M. Filippi, *op. cit.*, p. 18.

¹¹³ G. Deile, *Klingers und Grillparzers Medea miteinander und mit den antiken Vorbildern des Euripides und Seneca verglichen*, Erfurt 1901, p. 3.

¹¹⁴ P. M. Filippi, *op. cit.*, p. 17.

In questo quarto atto, dunque, la dimensione naturale, che aveva già fatto irruzione in precedenza nella compresenza tra pubblico e privato, occuperà tutta la scena, divenendo la vera e forse unica interlocutrice di Medea¹¹⁵.

Quanto a Seneca, egli adotta la stessa ambientazione scenica di Euripide, scegliendo tuttavia di collocare il palazzo di Creonte nelle immediate vicinanze della casa di Medea, in modo da rendere possibile la scena di evocazione, un rituale che non avrebbe potuto aver luogo nei pressi del palazzo reale. E proprio quell'evocazione ritorna, molto simile, nella tragedia klingeriana, resa ancora più suggestiva dal paesaggio incontaminato e scandito da quei ritmi ciclici, propri della natura. Klinger riesce, infatti, con grande abilità a mettere in relazione l'ambiente circostante con le raccapriccianti azioni della figlia del Sole, sino a guidare gli spettatori nel luogo in cui ella conduce le sue vittime innocenti e le uccide¹¹⁶. Il quarto atto è, insomma, l'acme del processo di agnizione di sé stessa da parte di Medea, con un'azione scenicamente ridotta a dialettica di parole e concetti¹¹⁷.

Nella versione di Klinger si può constatare, fino a questo momento, l'assenza di riferimenti all'infanticidio che invade la tragedia solo in questo quarto atto suscitando nello spettatore l'interrogativo sulla sua credibilità anche nel confronto con le tragedie classiche¹¹⁸.

L'impostazione neoclassica della prima parte dell'opera cede il posto all'atmosfera lugubre con cui l'esordio dell'atto recupera la situazione precedente: Medea, che ha ottenuto la concessione di un ultimo saluto ai figli, li trascina con sé attraverso un percorso reiterato più volte. L'antitesi tra luce e ombra percorre la scena anche attraverso numerose immagini meteorologiche afferenti alla sfera cosmica e ambientale e indicative dello stato d'animo di Medea. Non è casuale che la scena dell'addio ai figli venga collocata nel momento del tardo crepuscolo, così da rendere ancora più evidente, attraverso l'*escalation* dei fenomeni naturali, la trasformazione interiore di Medea da essere umano a creatura demoniaca¹¹⁹.

¹¹⁵ I tragici greci, che pur non amano gli spazi chiusi, evitano comunque di portare in scena l'irruzione violenta della natura. Euripide, infatti, colloca tutti gli avvenimenti della sua *Medea* in uno spiazzo aperto antistante l'appartamento di Medea, ma non opta per boschi o scenari del tutto naturalistici. cfr. G. Deile, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ P. M. Filippi, *op. cit.*, p. 21

¹¹⁸ A. Block, *op. cit.*, p. 182.

¹¹⁹ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 48.

Medea: Schädlich sind die Dünfte der schwarzen Nacht; nur meines Vaters wonnevolle Wärme gedeiht dem Menschen. [...] Ha, wenn ich seine Strahlen nicht mehr fühle, das dunkle Bild des Todes sich auf die Erde senkt, bin ich ein ander Wesen. Oft streben die kühnen, verderbenden Kräfte meines Geists, die Bande zu durchreifen, in denen ich sie gefangen hatte. [...]. Ihr werdet euch fürchten in der schwarzen, öden Einsamkeit. [...] Fragt die schwarze Wolke, die von der Sonne Aufgang vor mir schwimmt!¹²⁰

Medea: Sono nocivi i vapori della notte nera; solo il calore gaudioso di mio padre fa prosperare l'uomo. Quando non sento più i suoi raggi, quando l'immagine oscura della morte scende sulla terra, io sono una creatura diversa. Spesso le audaci forze distruttrici del mio spirito provano a strappare i legami in cui le avevo imbrigliate. [...] Avrete paura nella nera e desolata solitudine. [...] Domandatelo alla nuvola nera, che dal sorgere del sole fluttua dinanzi a me!

Il *focus* di Medea sulla condizione di riposo dei figli rappresenta la prefigurazione della loro morte, allusa in maniera anfibologica attraverso il sonno, «der süße Schlaf»¹²¹. Se nella tragedia di Seneca i propositi di vendetta e l'assoluta malvagità della maga appaiono chiari *usque ab initio*, in Klinger la chiarezza sul futuro e sugli eventi destinati ad accadere prende forma nel corso dell'opera, prefigurata dalle parole stesse di Medea.

L'assenza della nutrice, inoltre, contrasta con il ruolo fondamentale di contraltare che riveste nella tragedia romana: ella riporta infatti i sospetti e le percezioni sull'imminente catastrofe riuscendo ad entrare, almeno in parte, in empatia con lei.

In Seneca, neanche nella circostanza dell'invocazione al male, si rintraccia alcun riferimento ai personaggi dei bambini: il richiamo delle potenze del male e il conseguente sacrificio ad esse esula, nel tragediografo romano, dalla presenza dei figli che rivestono un ruolo drammaturgico irrilevante. È proprio Klinger, insieme a Gotter, il primo a conferire loro una posizione significativa anche nella costruzione dell'azione: non a caso egli sceglie di collocare la scena in cui i figli agiscono come veri personaggi in una posizione precedente all'invocazione a Ecate. Nella modalità in cui la madre si rapporta ai figli emerge, inoltre, un atteggiamento quasi morboso e spasmodico:

Medea: (sie sucht unter dem Bäumen) Moos unter deinem Haupt wäre ein weiches Küssen. (Sie deckt die Knaben mit ihrem Mantel zu). Er schütze euch vor kühlem Wind! (Sie küsst sie). Schlafet sanft!¹²²

¹²⁰ Kl., p. 53. «Die schwarze Wolke», la nuvola nera cui allude Medea, sarebbe da intendersi come «der ungeheure, verworrene Knäuel, womit die Zukunft schwanger geht» (l'enorme groviglio aggrovigliato di cui è gravido il futuro), laddove anche la frenesia di Medea sarebbe da intendersi come colpo del destino «Stoß des Schicksal» e la forza sovrumana di Medea, e anche la debolezza di Giasone e l'acquiescenza di Creusa, come determinazione soprannaturalmente sancita «überirdisch sanktionierte Determination».

¹²¹ Kl., p. 54.

¹²² Kl., p. 54.

Medea: (cerca sotto gli alberi) Il muschio sotto la testa sarebbe un morbido cuscino (Copre i ragazzi con il suo mantello). Vi proteggerà dal vento fresco! (Li bacia). Dormite serenamente!

La vasta gamma di stati d'animo che Medea attraversa in maniera sconnessa e totalmente disarticolata segnalano la possessione della sua persona ad opera di uno spirito malvagio, che la sottrae a sé stessa e la costringe a un atteggiamento delirante¹²³; se già Seneca rappresenta una Medea *monstrum* in Klinger riscontriamo anche un'inedita apostrofe al Sole nella forma di una richiesta di vendetta e di una supplica di vicinanza. Al calare del sole Medea si sente soccombere, mentre le sue due essenze cessano di rappresentare mere idee poetiche dal carattere suggestivo per diventare poteri concreti, dotati di una grande capacità di significazione reale sino all'*exploit* infanticida¹²⁴.

Medea: (Sie steht auf) Verstossen bin ich! Was schauerst du durch meine Seele, finstrer Geist? [...] O hülle dein Haupt in Dunkel, ewig Glühender [...] (Wild) Beben ergreife sie bey deinem Zorn! Räche Medea! Aus der schwarzen Erde ziehen deine Strahlen Gift, [...] (Begeistert) O weile, weile Hylios, mein Vater, weile! du gibst mir alles! Du bist mir allein übrig [...] (Schmerzlich) Du bist meinem Aug' verschwunden, und ich bin allein in dem ungeheuren All¹²⁵!

Medea: (Si alza in piedi) Io sono scacciata! Cosa fai rabbrivire nella mia anima, spirito oscuro? [...] O eterno splendente, avvolgi il tuo capo nelle tenebre. [...] (Furiosa) Tremino loro per la tua ira! Vendica Medea! Dalla terra nera i tuoi raggi traggano veleno, [...] (Eccitata) O aspetta, aspetta Elios, padre mio, rimani! Tu sei tutto per me! Tu solo mi sei rimasto [...] (Dolorosamente) Sei scomparso dalla mia vista, e io sono sola nello spaventoso universo!

In Klinger, inoltre, il Sole assume un nuovo significato mitologico che, alla stregua di Euripide, appare fortemente connesso con l'uccisione dei bambini. Se nel tragico greco la

¹²³ A fine Settecento gli spiriti e le manifestazioni sovranaturali di possessione o delirio non sono ancora inquadrati in una dimensione psicologica, bensì ritenute espressione di una forza irrazionale non riconducibile alla ragione umana e, di conseguenza, non giustificabile tramite essa. A differenza della modernità, nella tradizione classica, e quindi anche in Seneca, tutti i fenomeni vengono ricondotti a una dimensione fisica e immanente; la dea Ate, infatti, intesa come forza responsabile dell'obnubilamento e accecamento della mente, non può essere interpretata in senso psicologico, ma deve essere ricondotta a un'entità fisica esterna. In Klinger, tuttavia, si assiste a una sorta di anticipazione della moderna psicologia e psichiatria, riscontrabile per la presenza di morbi e demoni che si impadroniscono della mente.

¹²⁴ A. Block, *op. cit.*, p. 168.

¹²⁵ Kl., pp. 55-6. Da p. 54 a p. 56 si trova la scena integrale che, per ragioni di lunghezza, non riporto. Segnalo inoltre in corsivo tra parentesi gli stati d'animo di Medea per distinguerli dalle parti di testo. Nell'edizione italiana a cura di P. M. Filippi è a pp.76-7.

divinità si rivela del tutto integrata nella struttura motivazionale della tragedia, in Seneca non ricopre più funzioni drammatiche rispetto alle altre divinità celesti invocate¹²⁶.

Nella tragedia romana, infatti, il cielo mitico degli dèi perde la sua posizione oggettiva all'interno del dramma, mentre il ruolo del Sole consiste nell'evidenziare quanto l'essenza di Medea sia controllata da quelle passioni che determinano anche le sue stesse azioni¹²⁷.

Il frequente riferimento senecano all'origine divina di Medea non è quindi funzionale ad anticipare il carro del Sole nella scena finale – addirittura assente nella versione romana¹²⁸ – quanto a sottolineare la natura eccezionale e sovrumana di Medea¹²⁹.

L'opera klingeriana si colloca in una posizione mediana: il Sole, pur non essendo responsabile degli avvenimenti fatali, rappresenta comunque un interlocutore importante.

Proseguendo così la discesa di Medea verso gli abissi dell'oscurità – «Ha, in diesen schwarzen Dunkel fühl ich mich ganz Medea¹³⁰!» (Ah, in questa nera oscurità mi sento del tutto Medea!) – appare sempre più esplicita la vicinanza al modello senecano, diretto riferimento per la costruzione drammaturgica della scena dell'invocazione e del dialogo con Ecate. L'invasamento eccitato e il montare progressivo del *furor* si trasformano in un vero e proprio richiamo alla dea triforme, presente anche in Seneca¹³¹; nella tragedia di Klinger, tuttavia, ella compare realmente nella cornice diegetica sotto forma di voce¹³². Si può sostanzialmente constatare che il carattere rituale e cletico della scena senecana,

¹²⁶ Nella versione di Euripide, infatti, Medea dipende dall'assistenza del re ateniese Egeo, che umanizza la sua persona in qualità di discendente del Sole. Sebbene con un significato diverso, già nel prologo della tragedia Medea, pur fuggacemente, nomina l'antenato.

¹²⁷ B. Schmeier, *op. cit.*, p. 117.

¹²⁸ La formulazione del verso senecano 1022 «Patuit in caelum via» (Si è aperta una via al cielo) perde sotto questo aspetto la sua vaghezza e indica solo la direzione della via di fuga; il carro, quindi, non appartiene più al regno divino, ma è ascritto ai poteri magici di Medea. Il carro imbriglia infatti due serpenti (v. 1023), che non appartengono agli attributi del dio del sole, ma provengono dal regno sotterraneo. Le divinità olimpiche si sono ritirate anche da quest'ultima parte del dramma e rimangono solo come una sovrastruttura metafisica dell'ordine cosmico, la cui determinazione è esemplificata dalle due figure di Medea e Giasone. cfr. B. Schmeier, *op. cit.*, p. 113.

¹²⁹ In Seneca, dunque, l'antenato di Medea agisce per una spinta interiore e per la propria forza, che le arti magiche gli conferiscono; la mancanza della figura di Egeo diventa un fattore interno e motiva la sovrumana natura demoniaca della figura di Medea cfr. B. Schmeier, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁰ Kl., p. 57.

¹³¹ Dal verso 750: «Nunc meis vocata sacris, noctium sidus, veni pessimos induta vultus, fronte non una minax [...] Vota tenentur: ter latratus audax Hecate dedit et sacros edidit ignes face lucifera». (E ora tu, invocata dai miei riti, astro delle notti, vieni col tuo aspetto più tremendo, con la minaccia dei tuoi tre volti. [...] I miei voti sono esauditi: tre volte Ecate ha fatto sentire baldanzosi latrati e fatto scaturire i sacri fuochi della torcia luttuosa.) Trad. ita di Alfonso Traina.

Nella tragedia romana l'apostrofe a Ecate si protrae sino al verso 849, assumendo prima le sembianze di una dettagliata descrizione di Medea dell'offerta rituale preparata in onore della dea notturna, poi quelle di una richiesta d'aiuto per il confezionamento dei doni mortiferi.

¹³² K. Kenkel, *op. cit.*, p. 48.

determinato da un'interazione di carattere unilaterale, si evolve in Klinger in una dimensione dialogica:

Medea: (Dumpf) Mutter, finstre Bewohnerin des Tartaros steige herauf! Es fleht dich deine Tochter! [...] Hecates Stimme: Unglückliche Tochter, ich bin da! Entstiegen dem schwarzen Erebos, wohin du mich früher triebst, deine Pflicht vergessend! Bruder-Mörderin, du hast mir den Liebling meines Herzens, Absyrthos erschlagen! [...] Was schmachtest du Thörin? Greif zur Rache! [...] Medea: Furchtbare Mutter, ich fleh' um Hülfe! Räche mich an Jason! [...] Hecates Stimme: Die süß schlafenden am Born, sind es die Jasoniden? Medea: sind die Jasoniden¹³³

Medea: (Cupa) Madre, oscura abitante del Tartaro, ascendi! Vola sul mare, sulla terra! Tua figlia ti implora! [...] Sento il sibilo delle ombre attraverso le tenebre! Sei tu? [...] Voce di Ecate: Figlia infelice, sono qui! Fuggita dal nero Erebo, dove mi hai mandato in passato, dimenticando il tuo dovere! Fratricida, tu hai ucciso la gioia del mio cuore, Absirto! [...] Per cosa ti struggi, folle? Cerca la vendetta! [...] Medea: Madre terribile, ti supplico, aiutami! Vendicami su Giasone! [...] Voce di Ecate: Coloro che dormono dolcemente presso la fonte, sono i Giasonidi? Medea: Sì, sono i Giasonidi

La principessa di Colchide, in una modalità ben diversa dal sadismo compiaciuto che mostra in Seneca, viene posseduta da una forza esterna che si nutre del senso di colpa per svelarle l'unica soluzione: uccidere i figli avuti da Giasone. In questo modo Klinger richiama, ancora una volta, il concetto di miasma, ovvero la contaminazione morale per i delitti di sangue da espiare per evitare la diffusione di quel morbo tossico. La purificazione, tuttavia, viene a coincidere con lo spargimento di altro sangue e la conseguente perpetuazione della catena mortale. La vendetta di questa Medea, dunque, ha origine da una richiesta esterna di Ecate; si assiste, allora, ad un cambiamento del fattore scatenante l'infanticidio¹³⁴.

La voce di Ecate, ascrivibile a una dimensione interiore e psichica, viene poi trasferita, per esigenze drammaturgiche, su un piano esteriore¹³⁵. Klinger, difatti, si adopera per un ritorno alla struttura semplice dell'epoca classica e della tragedia mitologica, al fine di porre il *focus* sul *pathos* morale e sull'elevazione spirituale; infine, al posto di attuare un processo di umanizzazione, egli instaura col mito un rapporto fecondo e trasformativo, anche tramite la reintroduzione di personificazioni allegoriche. Il recupero dell'antichità può quindi

¹³³ Kl., pp. 57-8.

¹³⁴ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 48. In questo cambiamento di motivazione sta una differenza cruciale rispetto alle opere precedenti. Occorre chiedersi fino a che punto la forma e il contenuto di Klinger, anche nella nuova motivazione, rivelino principi che possono essere ascritti a lui come poeta o mostrino tratti dell'epoca *Sturm und Drang*

¹³⁵ A. Block, *op. cit.*, p. 183.

essere inteso come tentativo esemplare per risolvere problemi fondamentali di natura politica e morale.

Il ruolo di Ecate si rivela in questa circostanza fondamentale: anche per questo la portata tragica del rapporto tra Medea e la madre appare, per certi aspetti, più potente rispetto all'infernale invocazione senecana, pronunciata da una Medea che non ha mai rinunciato al suo lato di *monstrum* e che appare consapevole sin dall'inizio delle sue intenzioni, come sottolineano i richiami alla sua memoria criminale¹³⁶.

Il dialogo fra Medea ed Ecate altro non è se non un lungo monologo a due voci in cui avviene una lacerazione psicologica: non sarebbero in scena cioè due *dramatis personae*, bensì un unico *individuum*¹³⁷. Medea è Ecate, Ecate è Medea, è una parte di lei, il suo doppio.

Medea: Ich sehe dich, Schreckbare; [...] Hecates Stimme: Durch sie räche dich! Versühne meines Lieblings Absyrthos Blut durch das seine. Versühne mir den schmachttenden Säugling [...] Versühne meines Sohns Blut durch das seine, das in ihren Adern fließt [...] Ha, Bruder - Mörderin, [...] willst du durch die Schläfer ewig von dem schwachen Geschlecht abhängen? [...] zerreiße den letzten Faden, der dich an die Menschen bindet; sey fürchterlich groß! Steige in den Erebos [...] Medea: Ah, Mutter, du singst fürchterlich schön in mein Ohr, von deiner dunklen Höhe¹³⁸

Medea: Ti vedo, terribile; [...] Voce di Ecate: Per mezzo di loro vendicati! Espia il sangue del mio amato Absirto con il loro. Placa il neonato in lacrime [...] Espia il sangue di mio figlio con quello che scorre nelle loro vene [...] Ah, fratricida, [...] vuoi tu, tramite i dormienti, dipendere per sempre dalla debole stirpe umana? [...] Strappa l'ultimo filo che ti lega agli uomini; sii spaventosamente grande! Scendi verso l'Erebo. [...] Medea: Ah, madre, dalla tua oscura altezza, fai risuonare un canto terribilmente bello al mio orecchio

In passato la Medea klingeriana, inoltre, non avrebbe ucciso solo Absirto, bensì anche un secondo fratello neonato, introdotto dal drammaturgo per realizzare un equo parallelismo tra i figli di Ecate uccisi da Medea e quelli di Medea stessa, destinati a morire per consentire l'espiazione della colpa¹³⁹. In preda alla degenerazione parossistica del suo

¹³⁶ Solamente l'allusione o la rivendicazione dell'omicidio del fratello compare nella *Medea* di Seneca ai vv. 48-125, 130-2, 473, 487, 911, 936, 964, 982. Si aggiungano inoltre le rivendicazioni di altri delitti o stragi: vd. vv. 44-5, 48, 128-9, 133-6, 560-2, 904-7, 911-5.

¹³⁷ Si può riscontrare, in tale contesto, un convincente esempio di quel *Konfliktmonolog* teorizzato da Lessing e da lui sfruttato in *Philotas*. Un altro esempio, sebbene successivo, è offerto nel *Faust* (1808) dal *böser Geist* che parla a Gretchen e che è in realtà la voce della coscienza. vd. P. M. Filippi, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁸ Kl., pp. 61-2.

¹³⁹ H.A. Glaser, *op. cit.*, p. 104.

stato la maga si rivolge furiosa al compimento della sua vendetta¹⁴⁰; sarà nuovamente Ecate, prospettandole vivide previsioni del triste destino, a fornirle lo slancio definitivo¹⁴¹. Medea, dunque, fende il pugnale e sorprende i figli ancora addormentati: essi non le appartengono più, in quanto lei non li riconosce. Ha così luogo la vendetta infanticida che, pur non rappresentata *coram populo* come nel modello senecano, viene comunque suggerita chiaramente tramite le voci disperate dei bambini e le parole crudeli della madre¹⁴².

Feretos: Ich fürchte, Mutter hilf uns [...] Medea: Ich kenne euch nicht! Fliehet! Ich bin Medea, bin nicht eure Mutter. [...] Kinder: Mutter du wirst uns nicht weh thun! [...] Medea: Zur Ruhe fördre ich euch, ihr Jasoniden! Hinunter zu meinem Vater! Zu meinem Bruder! Zu dem Säugling! Zu der Mutter! Hecates Stimme: Absyrthos, mein geliebter Sohn, falle auf die Leichen der Jasoniden! Lecke ihr Blut! Säugling, lecke das Blut des jungen Rehs. Singt ihm diese Brautlieder, ihr Eumeniden!¹⁴³

Fereto: Ho paura madre, aiutaci. Medea: Io non vi conosco! Fuggite! Io sono Medea, non sono vostra madre. [...] Figli: madre, non ci farai del male! [...] Medea: Vi affido all'oscurità Giasonidi! Giù da mio padre! Da mio fratello! Dal bambino! Dalla madre! Voce di Ecate: Absirto, mio amato figlio, lanciati sui cadaveri dei Giasonidi! Lecca il loro sangue! Bambino, lecca il sangue del giovane cervo. Medea: Cantategli quell'epitalamio Eumenidi!

Alla luce di quanto detto, l'epilogo infanticida di Klinger conosce una motivazione differente da quella dell'opera euripidea in cui Medea teme una ritorsione sui figli e intende riappianare la *Δίκη* (Giustizia) violata da Giasone col tradimento del letto¹⁴⁴; diversa è

¹⁴⁰ Anche nella tragedia senecana, ai vv. 958-71, Medea scorge le ombre delle Furie e quella del fratello Absirto: «Quonam ista tendit turba Furiarum impotens? [...] Cuius umbra dispersis venit incerta membris? Frater est, poenas petit». (Dove è diretta questa folla sfrenata di Furie? Di chi è l'ombra indistinta che viene avanti con le membra in pezzi? È mio fratello, chiede vendetta). Trad. ita di Alfonso Traina.

¹⁴¹ «Medea: Ich sehe sie nicht! ich kenne sie nicht! Sie sind Jasons Kinder! [...] Stille, stille, Schreckliche! Ich höre den leisen Athem der süßschlummernden. Hecates Stimme: Sie sind Jasons Kinder. [...] Willst du nach ihnen seufzen, während er mit ihnen glücklich ist? Dich mit ihnen, ohne Rache, in einer Höhle verbergen? [...] Wird ihm nicht die Neuvermählte Kinder gebähren? Medea: nur durch sie vernicht' ich sein Glück». (Medea: Non li vedo! Non li conosco! Sono i figli di Giasone! [...] Taci, taci terribile! Sento il leggero respiro di loro che dormono dolcemente. Voce di Ecate: Essi sono i figli di Giasone. [...] Vuoi languire al loro pensiero mentre lui è felice con loro? Nasconderti con loro, senza vendicarti, in una grotta? [...] La nuova sposa non gli darà forse dei figli? Solo per mezzo di loro distruggerò la sua felicità).

¹⁴² H.A. Glaser, *op. cit.*, p. 105. Appare particolarmente significativa, a tal proposito, la richiesta di Medea di una maggiore oscurità per portare a termine l'infanticidio: «Schütte mehr Dunkel herunter! Noch seh'ich sie beben!» (Fa scendere più oscurità. Li vedo ancora tremare!)

¹⁴³ Kl., pp. 64-6.

¹⁴⁴ L'infanticidio compiuto dalla Medea euripidea non appare, infatti, tanto il risultato di un odio accecante o una sete implacabile di vendetta, quanto piuttosto come un comandamento imprescindibile di amore materno, un compito doveroso cui adempiere, dopo un lungo conflitto interiore, per ristabilire la giustizia violata. La Medea di Euripide non è più innamorata del marito ma è consapevole di doverlo punire: l'uccisione dei figli si dimostra, anche in seguito al dialogo con Egeo del terzo episodio, la forma di giustizia più dolorosa e devastante con cui colpirlo. L'aberrazione di tale delitto da parte del coro è determinata anche dalla lucida e

anche la motivazione rispetto alla tragedia senecana, in cui una Medea ancora innamorata si dirige a colpire il marito nel punto più doloroso¹⁴⁵. La Medea di Klinger, invece, cerca sempre di reprimere la sua sete di vendetta e solo con l'arrivo della notte è costretta a considerare l'orrore della sua situazione e accogliere gli orribili pensieri instillati da Ecate¹⁴⁶. L'infanticidio, nella tragedia di Klinger, non può quindi essere inteso come mera vendetta su Jason.

In seguito alla menzione dei bambini da parte di Ecate, Medea appare più attenta alla sfortunata sorte dei figli: i pensieri infanticidi potrebbero dunque nascere in lei da questa preoccupazione. Tale interpretazione psicologizzante, tuttavia, sembra non dimostrare un adeguato livello di solidità e coerenza, dal momento che la motivazione dell'infanticidio sembra risiedere più facilmente nella problematica doppia natura di Medea. È ora la voce di Ecate che chiede vendetta per i propri figli uccisi da Medea¹⁴⁷.

Dopo l'apostrofe alle Eumenidi, la fiera e orgogliosa regressione verso la forma primordiale di Medea è totale – «Vollbracht ist die That! Ich hab' mit den Menschen gerissen, durch mein eigenes Leben¹⁴⁸» (L'atto è compiuto! Ho strappato il legame con gli uomini a prezzo della mia stessa vita). Ella è diventata quella che i bambini avevano temuto fin dall'inizio e il suo ritratto ci riconduce ancora una volta a Seneca. L'approccio al modello mitico mostra, in conclusione, che il mito è più forte del processo di individuazione dell'eroina¹⁴⁹.

La realizzazione della vendetta finale ai danni di Jason e dei reali di Corinto è presentata, nell'atto finale, tramite l'apparato mitologico e, quindi, tramite le Erinni, che ne diventano le materiali esecutrici¹⁵⁰. In questo quinto atto si riscontra, nei fatti, una sensibile deviazione

spietata determinazione con cui Medea, pur con qualche esitazione, realizza il suo obiettivo. cfr. G. Deile, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁵ vv. 544-5; 549-50: «Jason: Parere precibus cupere me fatoer tuis; pietas vetat. [...] Medea: Sic natos amat? Bene est, tenetur, vulneri patuit locus». (Giasone: Vorrei, te lo confesso, esaudire la tua preghiera: me lo proibisce l'amor paterno. [...] Medea: Ama tanto i suoi figli? Bene, è in mio potere, ho scoperto il punto debole). Trad. ita di Alfonso Traina.

¹⁴⁶ A. Block, *op. cit.*, p. 183.

¹⁴⁷ Tale interpretazione, infatti, presuppone che Medea agisca in quanto madre e, quindi, in quanto essere umano. In realtà la presenza della figura di Ecate rende chiaro che, in questa circostanza, non è più la Medea umana a pensare e ad agire: l'omicidio, portato a termine in maniera agghiacciante, si rivela essere frutto di una furia completamente disumanizzata. Quella che attua questo gesto è perciò una Medea completamente diversa, che va oltre ogni misura umana. A ciò si può aggiungere, infine, il già citato elemento dell'espiazione riscontrabile, in parte, anche nella tragedia senecana ai vv. 798 sgg. Cfr. A. Block, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴⁸ Kl., p. 67.

¹⁴⁹ K. Kenkel, *op. cit.*, pp. 50-1.

¹⁵⁰ Come già ricordato in precedenza, nelle prime due edizioni Klinger affida la realizzazione della vendetta finale ai personaggi delle Eumenidi, che compaiono quindi direttamente in scena. Questa scelta sofferta verrà in seguito abbandonata dall'autore che preferirà sostituire le figure mitiche con equivalenti simboli moderni, ovvero i rimorsi di coscienza che appaiono all'interno di un monologo di Medea. In questa sede ci si attiene comunque alle prime edizioni, quelle del 1787 e del 1791.

dalle tragedie classiche, a partire dal motivo dei doni mortiferi che – presenti in Euripide, Seneca e poi anche in Grillparzer – sono del tutto assenti in Klinger¹⁵¹.

Saranno allora le furiose Eumenidi che, materializzandosi sulla scena e deresponsabilizzando Medea, vendicano la morte dei bambini scagliandosi contro Jason, Kreusa e Kreon. A capo delle tre sarà la sorella maggiore Tisifone, che dominerà visivamente e verbalmente la scena, indicando con precisione alle altre i compiti da assolvere:

Tisiphone: Schüttelt, Schwestern, die Fakeln des schwarzen Erebos! Ächzet ein dumpfes Weh, durch den hochzeitlichen Gesang! Uns rief sie herauf, die furchtbare Mörderin der Kinder! Die Mörderin des Bruders! Die Zerstörerin des väterlichen Hauses! An den Sterblichen rächt das Schicksal, den Frevel, durch uns! [...]

Alecto, ergreife den strengen Greis, der die Mutter vertrieb! Das heilige Gastrecht brach, sie hinausstieß und verwünschte! [...] Doch ergreife nicht zu mächtig den Greis! Locker hängt sein Leben an seinem Herzen. Saug langsam daran! [...] Dann fahre hindurch, mit der glühenden Sichel der Rache und schneide langsam in den morschen Faden des Lebens!

Mägera, heule den süßen Flötengesang weg von dem lauschenden Ohr der jungen Braut! [...] Der um ihre glatte Stirne gewundene, hochzeitliche Kranz verdorre von deinem Hauch. Betäubt sinke sie vor uns, den blutigen Anblick der Ermordeten hin, und schmerzlos löse sich ihr Leben. Der Tod befreie sie von dem Gift der Reue, der qualvollen, langsam verzehrenden Erinnerung der schrecklichen Rache¹⁵² [...]

Tisifone: Scuotete, sorelle, le fiacole del nero Erebo! Fate risuonare un grido sordo, attraverso il canto nuziale! Ci ha chiamato la terribile assassina dei figli! L'assassina del fratello! La distruttrice della casa paterna! Sui mortali vendica il destino, il sacrilegio, attraverso di noi! [...]

Aletto, afferra il vecchio inflessibile che ha esiliato la madre! Ha violato il sacro diritto di ospitalità, l'ha scacciata e l'ha maledetta! [...] Ma non afferrarlo con troppa forza! La sua vita è appesa debolmente al suo petto. Succhiala via lentamente! [...] Poi trafiggilo, con la falce incandescente della vendetta, e taglia lentamente il filo marcio della vita!

Megera, ululando, allontana il dolce canto del flauto dall'orecchio della giovane sposa! [...] La corona nuziale avvolta intorno alla sua fronte liscia appassisca per il tuo respiro. Ella svenuta, cada di fronte a noi, per la vista sanguinosa dei morti, e la sua vita si dissolva da lei senza dolore. La morte la liberi dal veleno del rimorso, dal ricordo straziante e lentamente consumato della terribile vendetta

¹⁵¹ Cfr. K. Kenkel, *op. cit.*, p. 55 e G. Deile, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵² Kl., pp. 68-9, 70-1. Klinger preferisce inserire in tale contesto drammatico, per facilitare la comprensione allo spettatore, la conversazione in cui le Eumenidi rendono esplicita la loro funzione giudiziaria di soppesare e ponderare l'entità della punizione sulla base della gravità della colpa.

Quando il corteo nuziale esce dal tempio e le tre creature squarciano il telo posto sopra ai cadaveri dei bambini, accade esattamente ciò che Tisifone aveva previsto.

Kreusa, non tollerando l'orribile scenario, cade improvvisamente a terra priva di vita: la sua morte rapida e indolore, ben lungi dai tormenti strazianti che è costretta a subire nelle tragedie di Euripide, Seneca e poi anche Grillparzer, è motivata dalla trascurabile colpa di essere soltanto una figura passiva nel contrasto contro Medea, una figura, cioè, che non agisce mai contro di lei in modo partecipe¹⁵³. Kreon, invece, soggetto attivo e consapevole, viene condannato ad essere consumato dal rimorso per il resto dei suoi giorni.

Ma il reale obiettivo della vendetta è individuato nella figura di Jason, unico vero responsabile delle sofferenze di Medea: a lui infatti è riservata, ad opera della malvagia Tisifone, la punizione più terribile, l'essere tormentato a vita tra gli spasmi di dolore e il senso di mancanza dei figli¹⁵⁴.

Tisiphone: Ich Tisiphone, die ich schleiche im Dunkel der Nacht, [...] ich die Erstegebohrne der rächenden Dienerinnen des Schicksals, ergreife den Vater der ermordeten Söhne. Ich schieße gleich der ergrimmten Schlange, in sein Herz, und drücke die blutigen Wunden der geliebten Kinder hinein. In seine entflammten Gehirne erwecke ich alle Greuel Medeens, er fühle sie als die seinigen¹⁵⁵

Tisifone: Io Tisifone, che striscio nell'oscurità della notte, [...] io primogenita delle ancelle vendicatrici del destino, afferro il padre dei figli uccisi. Lo colpisco, come una serpe furiosa, nel suo cuore, e vi imprimo le ferite sanguinanti dei figli amati. Nella sua mente infiammata risveglio tutti gli abomini di Medea; li sente come suoi

Dopo aver inferto le pene del rimorso, le Eumenidi spariscono dalla scena, ribadendo ancora una volta il carattere imponderabile della vendetta cosmica, necessaria quanto decisiva a ristabilire la giustizia universale:

Eumeniden (zusammen): Fühlet die giftigen Geißeln der rächenden Eumeniden! An der Sterblichen rächt das Schicksal, den Frevel durch uns! [...] Fühlt Medeens Marter, in die ihr kalt blicktet, sie ist fürchterlich groß. Geweihte des erebos, leidet und stöhnt! Wir sind in Euch! Sind um Euch, und lassen nicht ab¹⁵⁶

Eumenidi (insieme): Sentite i flagelli velenosi delle Eumenidi vendicatrici! Sui mortali il destino vendica, attraverso di noi, il misfatto! [...] Senti il supplizio di Medea, nel quale hai guardato

¹⁵³ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 52.

¹⁵⁵ Kl., pp. 71-2.

¹⁵⁶ Kl., p. 77.

con indifferenza, ella è terribilmente grande. Consacrati all'Erebo, soffrite e gemete! Noi siamo in voi! Siamo intorno a voi e non vi lasceremo andare

Un inedito inserimento, sconosciuto alle tragedie precedenti, di tali figure mitologiche dotate di “funzione giudiziaria” può essere inteso e motivato in molteplici accezioni¹⁵⁷; mentre Christoph Hering¹⁵⁸ vede la loro *performance* come «un'azione culturale con parti corali a ritmo libero», Zempel¹⁵⁹ la intende piuttosto nel senso di una psicologizzazione che si compie attraverso la personificazione dei tormenti interiori¹⁶⁰. D'accordo con questa seconda interpretazione le Eumenidi, con le loro fruste, rappresenterebbero i rimorsi della coscienza evocati dagli atti immorali delle loro prede: esseri indipendenti, quindi, proprio perché personificati come messaggeri di una grave colpa. A un secondo livello, inoltre, integrato alla cornice mitologica esterna presupposta nel prologo, esse rappresentano l'elemento divino che ha una parte attiva nell'esecuzione della vendetta e che fa da contraltare al gesto puramente umano con cui Medea espia i suoi delitti.

L'autore, dunque, utilizzando l'apparato mitologico, raggiunge una psicologizzazione del materiale tale da permettergli di sviluppare una motivazione dell'azione completamente nuova, che riesce addirittura ad ampliare la concezione già data del mito e rendere tale apparato del tutto indipendente.

Per ragioni piuttosto intuibili una tale soluzione difficilmente riesce ad essere sufficientemente credibile, riconfermando ancora una volta quanto l'audacia delle innovazioni di Klinger richieda un prezzo piuttosto alto in termini di efficacia drammatica¹⁶¹. Sull'impiego di queste figure e sul valore che Klinger attribuisce loro,

¹⁵⁷ Si può avvertire chiaramente, in questo contesto, l'influenza dell'ultima parte della trilogia eschilea (Oresteia), in cui proprio le Erinni, che si materializzano sulla scena per tormentare con i rimorsi il matricida Oreste, sono chiamate insieme ad Apollo a giudicare il comportamento del figlio di Agamennone e pronunciarsi a favore o contro la sua condanna. La votazione, che darà come risultato una situazione di parità, viene poi risolta definitivamente dall'intervento di Atena che sceglie per Oreste l'assoluzione, determinando la sua salvezza. Sulla conoscenza da parte di Klinger di questo dramma si veda p. 61 nota 29.

¹⁵⁸ C. Hering, *Friedrich Maximilian Klinger*, Berlino 1966, p. 222.

¹⁵⁹ H. Zempel, “Erlebnisgehalt und ideelle Zeitverbundenheit” in F.M. Klingers, *Dramen*, cit., p. 22.

¹⁶⁰ K. Kenkel, *op. cit.*, p. 55. Un'osservazione di Klinger contenuta a p. 237 dell'opera *Betrachtungen und Gedanken Riflessioni e pensieri* contenuta in *Sämtliche Werke* (1842), sebbene formulata successivamente, sembra supportare il punto di vista di Zempel: «Il colpo più potente, più forte, e più indomabile per il cuore è quello del rimorso. Anche la forza del più audace, del più forte e del più sano si blocca nel momento in cui, colpito da esso, sprofonda davanti all'incorruttibile giudice che è sé stesso». Trad. ita mia.

¹⁶¹ Y. Lü, *op. cit.*, pp. 68-9. La proiezione delle sue emozioni negative su Ecate e le Eumenidi, infatti, ha da un lato il vantaggio drammatico di portare in primo piano la vulnerabilità umana della dea, ma dall'altro lo svantaggio di prolungare la trama con prolisse e superflue ripetizioni. Se dunque Klinger è riuscito a rappresentare il suo conflitto interiore, la questione se la partecipazione di Ecate e delle Eumenidi all'azione non pregiudichi l'effetto drammatico rimane, per il momento, aperta. Si può comunque affermare che non è più la vendetta di Medea al centro dell'opera, quanto i suoi conflitti interiori.

soprattutto nel quadro della costruzione drammaturgica dell'atto finale, si è visto che la critica si è pronunciata in maniera differente: si è trovata pressoché d'accordo, comunque, sulla tendenza dell'autore all'artificio posticcio, che rischia di essere poco credibile e non in linea con la sensibilità del momento. Glaser, ad esempio, per la cui concezione le figure dell'apparato mitologico sono intese dall'autore come mere proiezioni emotive dei personaggi, contesta al drammaturgo l'impiego e la rifunzionalizzazione di figure prive di significato e non più appartenenti a un paradigma culturale ancora riconosciuto¹⁶². Anche Deile critica all'autore l'eccessivo e acritico recupero del materiale antico, operazione che determina un risultato forzato e, a tratti, innaturale.

Possiamo essere piuttosto sicuri, comunque, che anche per l'autore stesso l'intervento di creature divine abbia rappresentato una questione spinosa su cui si è interrogato a lungo, come dimostrano i numerosi interventi e modifiche del quinto atto presenti nelle edizioni successive dell'opera¹⁶³.

Come quella di Euripide e di Seneca, la tragedia di Klinger si conclude con una conversazione finale tra Jason e Medea, che poco dopo si eleva al cielo su un carro trainato da draghi; ella, tuttavia, non rinuncia a rivolgere al coniuge un ultimo trionfante e orgoglioso saluto, in cui restituisce tutto il dolore subito rivendicando i nuovi crimini con un tono ancor più malvagio rispetto a quello del finale senecano:

Medea: Jason! Gefallen dir die Knaben? Singen sie dir das Brautlied die furchtbaren Eumeniden? Blick' auf die Braut, sieh' wie die Blässe des Todes sie deckt! Sieh den störrischen Alten! Wie sie ihn martern den Hirten des Volks! Starrst du auf die Ermorderten in endloser Qual? Sieh' herauf auf Medea, die sie ermordete, die mit den Sterblichen furchtbar riß! [...] Genuß ist mir dein Jammer! Wonne der Eumeniden Stiche! Genuß die Todesblässe der blühenden Braut! Genuß die Marter des finstern Alten¹⁶⁴!

Medea: Giasone! Ti piacciono i ragazzi? Ti cantano il canto nuziale, le terribili Eumenidi? Guarda la sposa, guarda come il pallore della morte la ricopre! Guarda il vecchio ostinato! Come torturano il pastore del popolo! Guardate gli assassinati in un'agonia senza fine! Guardate Medea, che li ha uccisi, che ha straziato terribilmente i mortali! [...] Il piacere per me è la tua sofferenza! Godete delle punture delle Eumenidi! Godete del pallore mortale della sposa in fiore! Godete della tortura del vecchio oscuro!

¹⁶² H.A. Glaser, *op. cit.*, p. 107.

¹⁶³ Ne è un esempio la risposta di Klinger all'obiezione mossagli da Huber, che appunto critica i vari interventi divini presenti nell'opera di Klinger. Quest'ultimo sembra concordare con la posizione di Huber a proposito del rapporto tra i due drammi del *Medeastoff*; Huber sostiene infatti che già in precedenza, a causa dell'amore per Jason, Medea era caduta nella morsa del destino e, quindi, una seconda apparizione del Destino personificato all'inizio di *Medea auf Kaukasos* sarebbe stata superflua. Klinger finisce per accogliere il suggerimento, eliminando nel secondo dramma il personaggio del Destino e tutti i riferimenti alle cupe e oscure immagini, oltre ad addolcire il linguaggio di Medea.

¹⁶⁴ Kl., pp. 86-7.

Klinger inoltre introduce, nel finale, una novità rispetto alle versioni precedenti: se infatti in Euripide ella fugge ad Atene, protetta dall'ospitalità di Egeo, e in Seneca non sembra aver bisogno di indicare un luogo preciso in cui rifugiarsi, in questa tragedia sceglie come destinazione della sua fuga le grotte del Caucaso, in modo da poter vivere nella contemplazione interiore del suo grande Io. Si eleva perciò sul carro, lasciando Giasone e Creonte a sospirare sotto la terribile sferza delle Eumenidi. Non si compie, allora, alcuna reale espiazione, neppure quella interiore: Medea rimane semplicemente immobile a fissare sé stessa nella sua immensità.

La mancanza di giustizia poetica, individuata come una delle principali debolezze dell'opera, porterà l'autore stesso, qualche anno dopo, a scegliere per Medea un epilogo diverso, in cui non le viene più concesso di scampare impunita all'inesorabilità della giustizia cosmica, «perché il paradiso dei tempi di Klinger non è più vuoto come quello di Seneca¹⁶⁵»; al posto di quel vuoto c'è il Dio cristiano, che giudica l'operato degli uomini e, sulla base di esso, li premia o li punisce. In *Medea auf Kaukasos* (1790) infatti, dopo aver rinunciato alla magia, Medea si ritira in una grotta per essere adorata da una tribù di Druidi che lei stessa cerca di convincere a non praticare più sacrifici umani; il vero elemento di estrema rilevanza di questo secondo dramma è l'attribuzione all'eroina, per la prima volta, del sentimento cristiano del rimorso che la consumerà a tal punto da condurla progressivamente al suicidio¹⁶⁶. In luogo del trionfo spettacolare Medea, perciò, si pugnala: la sua rinuncia alla vendetta trasforma la morte in un sacrificio di espiazione e l'antica tragedia in un dramma cristiano di penitenza. Viene così finalmente soddisfatto il senso di giustizia e la necessità di una penitenza interiore¹⁶⁷: Medea diventa una seconda Ifigenia tedesca che, come quella di Goethe, vuole impedire il sacrificio umano ma, fallendo nel proposito, è lei stessa ad essere sacrificata: l'unica salvezza, l'unica possibile redenzione risiede nel Dio Helios, simbolo piuttosto esplicito del dio cristiano.

Se nella tradizione classica, dunque, la principessa di Colchide aveva sempre potuto godere di quell'impunità che rappresenta l'essenza più intima della tragedia, critica e pubblico della *Medea in Korinth* si devono forse arrendere alla dispersione del senso tragico

¹⁶⁵ H. A. Glaser, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶⁶ La Medea delle tragedie classiche e di quelle note prima di Klinger, infatti, non piange i suoi figli e, nel caso di Seneca addirittura non li seppellisce neppure. In Euripide, dopo l'infanticidio, ella si trasferisce ad Atene e sposa il re Egeo, con cui genera un nuovo figlio, Medo. Cfr. H. A. Glaser, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶⁷ G. Deile, *op. cit.*, 22.

di quegli anni, in cui si muovono i primi passi di quel processo inarrestabile definito da George Steiner *Morte della tragedia*.

§3.2 Il sentimentalismo. Contestualizzazione e analisi del melodramma *Medea in Corinto* di Johann Simon Mayr e Felice Romani (1814)

Il 28 novembre 1813, sedici anni dopo la prima di *Médée* su libretto di Francois-Benoit Hoffmann e musica di Luigi Cherubini, va in scena al teatro San Carlo di Napoli il melodramma tragico *Medea in Corinto*, con libretto di Felice Romani e musica di Johann Simon Mayr¹. Il sinfonismo tedesco cui afferisce Mayr si coniuga alla cantabilità spiccatamente italiana perseguita dal librettista e, dalla rispettiva fusione, scaturisce un'opera musicale di respiro romantico, una vera e propria congiunzione di *tragedie lyrique* e melodramma ottocentesco. Il passaggio tra XVIII e XIX secolo rappresenta, del resto, un momento assai vitale e propulsivo per l'opera musicale, percorso anche da contraddizioni interne e spinte di segno opposto, testimoniate da una sorta di sospensione tra ossequio alla ormai passata impostazione neoclassica e apertura all'istanza romantica, riscontrabile anche nella produzione musicale dello stesso Mayr². Egli, nato in Baviera nel 1763 e trasferitosi nel 1789 in Italia per studiare musica, trova subito una sua collocazione innestando nella cultura veneziana stilemi propri della *Wiener Klassik*³. Il vero passo ad

¹ Il cast della prima assoluta (Napoli, 1813) era così composto: Medea fu interpretata da Isabella Colbran, Giasone dal tenore Andrea Gozzari, Creusa dal soprano Teodolinda Pontiggia, Creonte dal basso Michele Benedetti, Ismene dal soprano Joaquina Garcia, Egeo dal tenore Manuel Garcia, Evandro e Tideo rispettivamente dai tenori Raffaele Ferrari e Gaetano Chizzola. In una lettera che Mayr scrive a Gaetano Melzi il 20 maggio 1813 egli, chiedendo una somma di denaro per aiutare la cognata, promette a lui la restituzione del debito in occasione della rappresentazione di quella che lui chiama «La prima opera in Napoli», ovvero *Medea in Corinto* appunto.

La prima rappresentazione del 1813 ottenne un grande successo al punto da provocare una più che positiva reazione del Governo di Napoli, che scrisse una lettera di ringraziamento agli autori. La Gazzetta di Genova del 22 dicembre 1813, che riportava questa lettera, aggiunge la seguente postilla: «Questo giovane autore è il nostro concittadino sig. Felice Romani, che giustifica ognor più l'alta idea che abbiamo più volte avuto occasione di manifestare in questo foglio, del raro suo merito; e che è ormai noto in Italia per molte sue produzioni di un gusto squisito e piene di attico sale». Il fortunato sodalizio tra Mayr e Romani inizia, in realtà, con l'opera *La rosa bianca e la rosa rossa* presentata al teatro genovese di Sant'Agostino all'inizio di quello stesso 1813, durante una serata in cui il compositore venne festeggiato con una serata in suo onore e una lusinghiera incoronazione, seguita da un corteo con banda e fiaccole. Cfr. P. Ravasio (a cura di) *Il carteggio Mayr III 1810-1817*, Bergamo 2013, p. XIII.

Medea a Corinto venne poi rappresentata nuovamente nel 1821 nel teatro sociale di Bergamo (città in cui insegnava musica Mayr) e, riscuotendo in quegli anni un grande successo anche grazie all'interpretazione di Giuditta Pasta, fu riproposta in numerosi teatri italiani ed europei per poi in seguito scomparire dai cartelloni dei teatri. Per una moderna riscoperta dell'opera si dovranno attendere gli anni Settanta del secolo scorso.

² M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2017, p. 217. Il ruolo di mediatore fra due epoche (Classicismo e Romanticismo) e tra due nazioni (Germania e Italia)

³ Per *Wiener Klassik* si intende uno stile musicale del periodo classico della scuola di Vienna tra cui si annoverano i già citati Haydn, Mozart e Beethoven. La discesa di Mayr in Italia e la sua stabilizzazione a Bergamo, dove fonda tra le altre istituzioni musicali l'Unione filarmonica, contribuisce a diffondere lo stile della *Wiener Klassik*. La familiarità di Mayr con questo linguaggio musicale ha certamente dato un'impronta alla sua strumentazione, spesso ricca di immaginazione e di forza evocativa. Egli inoltre mise in contatto lo stile galante di musicisti come Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello con gli effetti drammatici di

opera di Mayr verso una modernità di consapevole respiro romantico è rappresentato dall'inserimento delle trovate strumentali, derivate dalla pratica oltremontana, all'interno di partiture d'opera, nonché dalla conseguente realizzazione di notevoli contrasti armonici.

Sebbene non annoverato tra i più grandi rappresentanti dell'innovazione musicale coeva, gran parte del vocabolario dell'opera italiana del primo XIX secolo viene prefigurato da Mayr, grazie alla cui eredità interculturale diventa possibile introdurre nuove prospettive in procedimenti ancora radicati nei modelli metastasiani. Prediligendo lo stile francese Mayr è anche precursore, in Italia, dell'abolizione del recitativo secco in favore di quello accompagnato, cambiamento già adottato, al di fuori della realtà italiana, da Christoph Willebald Gluck. Il compositore bavarese, inoltre, si fa portavoce di un'istanza di rinnovamento *ante-litteram* anche nella concezione formale dell'opera; persino la formazione uniforme delle melodie, insieme a una coloratura caratteristica e ad un utilizzo sapiente degli strumenti a fiato, appaiono elementi innovativi da lui sapientemente padroneggiati e sino a quel momento estranei alla musica italiana. Ciò che forse impedisce a Mayr di essere del tutto riconoscibile è la mancanza di una vera e propria cifra distintiva, nonché di un'evidente omogeneità: la sua drammaturgia rifugge, infatti, da forme stereotipe e convenzionali mentre la sua ricerca non è progressiva, in quanto non intende risolvere problemi tecnici compositivi né definire nuove strutture valide in ogni situazione drammatica. Quasi tutti questi procedimenti, tuttavia, saranno successivamente portati avanti dai suoi successori, come Gioachino Rossini o Giuseppe Verdi, destinati ad ottenere un incontrastato successo e un seguito popolare nettamente maggiore⁴. Nondimeno nella prima metà del XIX secolo, essendosi affermato l'archetipo artistico-morale del "genio originale", alcune prassi compositive ormai consolidate divengono obsolete e anacronistiche; anche per questo motivo il musicista desiderava che le sue composizioni rimanessero inedite, vietandone sovente la pubblicazione⁵.

Rimane comunque innegabile il generale rispetto degli operisti del suo tempo e la sua visione sempre più aperta e dinamica dell'opera musicale anticipatrice del concetto wagneriano di "opera arte totale" (*Gesamtkunst Werk*) come integrazione di diversi

Christoph Gluck e Luigi Cherubini, che insieme a Mozart e Haydn furono importanti trampolini di lancio per la sua particolare fantasia e creatività musicale.

⁴ A. Basso (a cura di), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (DEUMM)*, p. 738 sgg. In realtà l'influenza della produzione di Johann Simon Mayr si manifesta non tanto e non solo tramite le sue composizioni, ma anche attraverso la sua attività pedagogica: il suo allievo più importante, Gaetano Donizetti, fu uno dei compositori italiani più influenti che manifestò in ogni circostanza un'incondizionata ammirazione per il suo maestro.

⁵ Cfr. G. Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, P. Pelucchi (a cura di), Bergamo 2000, p. XV.

linguaggi in uno spettacolo inteso in senso affine alla tragedia greca⁶. Soggetto tragico campeggia, per l'appunto, in *Medea in Corinto*⁷, vicina nella trama alla *Médée* di Pierre Corneille e nello stile alla neoclassica *Medea in Corinto* (1806) di Domenico Morosini, tragedia in cinque atti che ambisce alla concentrazione drammatica eliminando qualsiasi figura accessoria e ogni concessione alla spettacolarità⁸. Anche l'*opera-comique*⁹ *Médée* di Luigi Cherubini con libretto di François-Benoît Hoffmann rappresenta un importante precedente di Mayr: andata in scena a Parigi nel 1797, ma presto dimenticata in Francia, l'opera riscuote un notevole successo nel corso dell'Ottocento soprattutto in Germania per essere in seguito tradotta in tedesco e in italiano, con recitativi musicati da Franz Lachner e da Luigi Arditi.

⁶A. Basso, *DEUMM*, op. cit., p. 739. Mayr si lancia, inoltre, in una commissione tra generi lontana dalle mode del Settecento: ne sono un esempio il libero uso e l'accostamento di stili propri dei vari generi, come il serio e il buffo, oltre al rimbalzo tra diversi livelli linguistici, anch'esso fautore di un notevole contrasto. In realtà questo linguaggio di Mayr non riuscì ad affermare un vero e proprio stile, quanto piuttosto una "maniera" definita in riferimento a una condotta vocale e strumentale controllata e vigile e, per questo, diversa dalle tendenze di mediocre qualità proprie del suo tempo.

⁷ Il librettista Felice Romani aveva infatti una solida cultura classica che lo fece propendere, d'accordo con Mayr, per la scelta di un argomento classico come il mito di Medea, che aveva conosciuto un grande successo teatrale in seguito alla *Medée* di Hoffmann-Cherubini, citata qualche riga sotto. Risulta comunque evidente, da parte di Romani, la trattazione del soggetto con una certa autonomia ed originalità. Cfr. R. Viagrande, *Medea in Corinto (1813) di Giovanni Simone Mayr (1763-1845)*, «GBOPERA» (2015) per la rubrica "Approfondimenti" Consultato il 15 gennaio 2024. (URL: <https://www.gbopera.it/2015/03/felice-romani-e-i-suoi-melodrammi-medea-in-corinto-di-giovanni-simone-mayr/>). Un'informazione probabilmente scontata ma forse utile per evitare qualsiasi incomprensione è ricordare come fosse costume dell'opera musicale l'impiego della lingua italiana; non fa eccezione questa *Medea in Corinto*, come si evince dal titolo.

⁸ G. Tellini, *Storie di Medea*, Firenze 2012, p. 181. Quanto alla versificazione, l'opera risente assai del modello metastasiano.

⁹ In quanto conforme alla struttura dell'*opéra comique*, essa presenta una struttura dicotomica basata sull'alternanza di parti cantate e recitate, in cui viene perciò a mancare quella forma ibrida con funzione di tessuto connettivo propria del melodramma italiano che è il recitativo. Dopo la sparizione avvenuta nel XIX secolo l'opera è tornata a riscuotere successo sui palcoscenici di tutto il mondo a partire dalla seconda metà del XX secolo, nella versione scaligera del 1909 (traduzione italiana di Carlo Zangarini e recitativi di Lachner), grazie soprattutto all'interpretazione di Maria Callas. Secondo Sabina Trentin, che alla questione ha dedicato parte di un saggio, a proposito della *Médée* di Cherubini «la stesura del libretto deriva in larga misura direttamente e senza intermediazioni dalla tragedia *Medea* di Seneca» Cfr. S. Trentin, *Seneca fonte di Médée di Luigi Cherubini*, «Rivista Italiana di Musicologia» 36, 1 (2001), p. 25.



Fig. 1: Il manifesto illustrato della prima di *Médée* (1797) con libretto di Hoffman e musica di Cherubini

§3.2.1 *Medea in Corinto* (1814): Un melodramma sentimentale di ispirazione senecana. Indagine testuale e musicale del melodramma

Medea in Corinto si prospetta come un melodramma tragico in cui l'esaltazione dell'individuo e l'anelito all'infinito propri della sensibilità romantica risentono della diversa provenienza di compositore e librettista, rispettivamente tedesca e italiana; il risultato è lo slittamento tipicamente italiano verso un'apologia dei sentimenti che offusca l'indagine, propriamente tedesca, condotta all'interno dell'oscura interiorità umana.

Dall'altra parte il sacrificio di canto e melodia, punti di forza dell'opera italiana, a vantaggio dell'approfondimento orchestrale rende la costruzione del melodramma a tratti cervellotica e macchinosa¹⁰. La tendenza dell'opera e soprattutto del libretto di un Felice Romani appena venticinquenne è, dunque, quella di trasformarsi in un vero e proprio dramma sentimentale in cui a dominare l'azione risultano le spinte affettive dei personaggi e un intrico amoroso a tratti forzato¹¹. Concorrono a tale atmosfera alcuni espedienti drammaturgici, come la duplicazione dei personaggi e la conseguente complicazione dell'intreccio, raggiunta tramite una rete di interazioni particolarmente fitta. In particolare la figura di Egeo, che nella maggioranza di riscritture viene del tutto rimossa, ricopre qui un ruolo cruciale sul modello della tragedia corneilliana, divenendo un pretendente di Creusa da lei respinto e determinando di conseguenza un'evidente complicazione della *fabula* attraverso un effetto di "rifrazione a cascata".

L'anno di composizione di *Medea in Corinto* è, del resto, di poco precedente alla *Restaurationzeit*, un momento storico che, in seguito al tramonto dell'era napoleonica, estingue i sentimenti rivoluzionari e si schiaccia su una smarrita classe piccolo-borghese, decisa a rifugiarsi nel conforto dell'idillio sentimentale e in un rassicurante processo di imborghesimento da cui vengono espunte le vette più alte del titanismo romantico.

Quanto allo sguardo dell'opera ottocentesca verso il teatro classico, si può affermare che se il debutto del melodramma avviene nel nome di Euripide¹², è altrettanto evidente la ripresa del modello senecano, soprattutto in relazione alla trasmissione di modelli

¹⁰ L'esaltazione della componente strumentale a discapito dell'aspetto più propriamente canoro è, difatti, un'operazione piuttosto artificiale e macchinosa che mal si sposa con il gusto italiano e appare più vicina alla razionale e cervellotica impostazione tedesca, meno passionale e istintiva.

¹¹ G. Paduano, "Variazioni sul grande monologo di Medea" in F. de Martino (a cura di), *Medea: teatro e comunicazione*, (Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla fortuna dell'antico, 11), Bari 2006, p. 517.

¹² Dalla tragedia di Euripide, conosciuta da Romani nella traduzione realizzata da Padre Corneli e pubblicata a Padova nel 1754, viene ripreso in particolare il personaggio di Egeo, assente, ad esempio, nell'opera di Cherubini.

drammaturgici¹³; proprio la centralità del sentimento e dell'*eros*, inteso anche come dialogo d'amore, è infatti del tutto estraneo al teatro antico e si riscontra in tutta una letteratura successiva che legge, o meglio, rilegge la tragedia senecana. Persino l'exasperazione delle tinte fosche, colta soprattutto nell'enfatizzare i poteri magici e l'ira rovinosa di Medea, richiama la dinamica drammaturgica propriamente senecana della tracotanza di Medea che usurpa atti di comando e non esita quasi mai di fronte alle sue azioni; tale dinamica, in realtà, si iscrive in una tradizione ormai cristallizzata, che rende più difficile cogliere con precisione sul piano filologico i richiami alle opere precedenti¹⁴. L'esaltazione dei toni cupi viene, inoltre, qui rafforzata anche da due elementi inediti: il rapimento di Creusa da parte di Egeo nel finale del primo atto e il tentativo di suicidio di Giasone, poi impedito, nella chiusa del melodramma.

L'opera, nel segno di un ampliamento generalizzato, riprende anche l'antefatto della vicenda argonautica contenuto in alcune opere classiche e spesso mutuato dal mito¹⁵, rifunzionalizzato neanche una decade dopo dall'austriaco Franz Grillparzer che inaugura una tendenza accolta, in ultimo, anche dalla Medea pasoliniana del 1969.

In *Medea in Corinto* l'antefatto diventa decisivo alla luce di certe motivazioni drammaturgiche cruciali per la comprensione della struttura generale e, di conseguenza, fondamentali per l'operazione di dilatamento e complicazione del *plot*. Con qualche variazione rispetto alla tradizione, Medea uccide il fratello e tradisce la famiglia per aiutare Giasone a conquistare il vello d'oro; anche lo zio di Giasone, Pelia, è caduto per mano di Medea mentre suo figlio Acasto marcia con il suo esercito contro Corinto dove Medea e Giasone hanno cercato rifugio dopo il matrimonio. Nel frattempo, il re di Corinto desidera che la figlia Creusa sposi Giasone nonostante quest'ultimo sia ancora il marito di Medea e la stessa Creusa sia promessa ad Egeo, re di Atene.

¹³ Per quanto riguarda Seneca, chi lo annovera tra le fonti più influenti sostiene che si tratti di una mediazione indiretta veicolata dalla tragedia di Pierre Corneille. Solo in D. Del Corno "Medea in musica: una figura del mondo classico nel melodramma", in *Atti delle giornate di studio su Medea* (Torino, 23-24 ottobre 1995), Renato Uglione (a cura di), Torino, 1997, pp. 107-15 parla di «occasionalità tratti di Seneca e della tragedia di Pierre Corneille» innestati su di una base euripidea. Cfr. S. Trentin, *Seneca fonte di "Médée" di Luigi Cherubini*, «Rivista italiana di Musicologia», 36 (2001), p. 26.

¹⁴ L. Belloni, "Reminiscenze da Medea nel libretto di Norma. Sulla memoria euripidea di Felice Romani" in *O. Vox, Memoria di testi teatrali antichi*, Lecce 2006, pp. 42-3.

¹⁵ Ne sono un esempio le *Argonautiche* del greco Apollonio Rodio e quelle del latino Valerio Flacco. La tradizione mitologica della saga di Medea consiste in due miti in gran parte scollegati, e talvolta anche contraddittori, che sopravvivono e si conservano parallelamente sino alla combinazione dei due, realizzata probabilmente da Euripide. I segmenti riconosciuti all'interno della vicenda sono quello tessalico, quello colchico e quello corinzio che vengono ora ripresi e ora combinati in maniera diversa dai successori di Euripide.

Quanto all'elemento musicale, che rappresenta lo «strato aggiunto estraneo alla finzione dei personaggi operanti», esso arricchisce necessariamente la narrazione acquisendo, come già ricordato nel primo capitolo, una propria autonomia¹⁶. In questo senso come sostiene Carl Dahlhaus: «in un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte, e la costituisce in quanto dramma¹⁷».

L'*ouverture* sinfonica di *Medea in Corinto*, formalmente divisa in due sezioni, è piuttosto lunga e introduce l'Allegro in forma-sonata affidando agli archi e ai fiati il brillante primo tema cui si contrappone il secondo dal carattere più cantabile, ma anche più cupo e incalzante, affidato ai legni e alle percussioni. La sinfonia introduttiva, d'accordo con la riforma gluckiana, viene posta tematicamente in relazione con l'opera, riversandovisi dentro senza soluzione di continuità. La concitazione sinfonica diventa progressivamente più sostenuta e mossa in un ritmo di *crescendo*, che consente in questo contesto di ottenere una più fervida espressione musicale che cede il passo all'atto vero e proprio.

L'esordio del primo coro, composto da damigelle corinzie, segnala sin dal principio la centralità del soggetto collettivo, adatto per natura a un'opera musicale e del tutto assente nelle altre riscritture teatrali e filmiche prese in considerazione in questa sede; il successivo sdoppiamento in due semicori di damigelle corinzie e di giovani cittadini di Corinto rimanda alla già citata tendenza di moltiplicazione. Nell'introduzione la gioia ottimista e l'incoraggiamento del canto corale si scontra con la preoccupazione di Creusa, che con accenti di tenero e commosso lirismo reagisce con paura alle possibili ritorzioni di Medea sulla coppia.

Coro: Perché temi? A te l'amante
involar non può Medea.
Tanti eccessi, ond'ella è rea

¹⁶ Cfr. primo capitolo, p. 8. La tendenza, quindi, della drammaturgia musicale è quella di evitare tutte quelle osservazioni di carattere drammaturgico che potrebbero essere condotte anche studiando il solo libretto di un'opera considerato in quanto testo letterario autonomo. Dunque, per dimostrare in che misura il testo musicale possa farsi narrazione, si può iniziare partendo dalla questione della voce, ovvero il responsabile grammaticale di un evento musicale a cui si intreccia il registro, che identifica la responsabilità stilistica di un brano. Considerando la possibilità di fornire, mediante la musica, informazioni non esplicitate nell'evento scenico o nel sistema verbale, si valuta la provenienza di questi elementi dall'autore o dai personaggi e, quindi, l'aspetto prospettico. Si prende in esame anche la pertinenza semantica dello spazio, la focalizzazione - ovvero il punto di vista dal quale vengono presentati gli eventi- e, infine, le strutture temporali, intese non solo come durata e velocità di scorrimento, ma anche come successione degli eventi e possibilità di richiamare il passato nel presente. Cfr. L. Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia 1994, pp. 20-4.

¹⁷ C. Dahlhaus, "Drammaturgia dell'opera italiana" in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana VI*, Torino 1988, p. 79.

eclissar la sua beltà¹⁸ [...]
Creusa: Dolci amiche! I vostri accenti
son conforto al cor che geme;
Ma l'amor d'ogni ombra teme
sogna sempre avversità.
Morte oh Dio se non Medea, il mio ben mi rapirà¹⁹

Sin dalla scena introduttiva viene dimostrata l'importanza dell'accompagnamento musicale, in particolar modo dei fiati e degli archi che punteggiano il testo contrastando il carattere spoglio del recitativo secco, accompagnato dal solo cembalo. In questo modo riesce ad emergere maggiormente la cifra sentimentale dei personaggi e, qui in particolare, il timore di Creusa nei confronti dell'amore. Da ciò emerge, *ab initio*, la caratterizzazione della principessa di Corinto come una figura consapevole e di un certo spessore drammaturgico, alquanto diversa dalla Kreusa klingeriana – passiva spettatrice degli eventi – e destinata a imporsi come modello prevalente del XIX secolo in qualità di polo antitetico a Medea. Quest'ultima, come già accade nell'opera di Klinger e a differenza delle due tragedie classiche, non è in scena sin dall'inizio e viene introdotta dalle impressioni e gli stati d'animo degli altri personaggi che interagiscono con lei: il clima di attesa per la protagonista diventa, perciò, sempre più sostenuto.

L'impianto simmetrico e speculare del dramma determina, in seguito, il passaggio da una coralità del tutto femminile dominata da registri di soprano a una controparte interamente maschile di tono tenorile e basso, in cui fanno la loro prima comparsa il coro di Corinzi, Creonte e un nuovo personaggio, Evandro, confidente del re. È quest'ultimo, in un preannunciato gioco di complicazione di personaggi, che annuncia a Creusa l'arrivo di Giasone dopo la sua vittoria contro l'esercito armato di Acasto e le imminenti nozze tra i due.

Evandro: [...] Vien Giasone e i colti allori lo vedrai deporti al pié

¹⁸ Le citazioni dal libretto riportano la pagina del manoscritto originale *Medea in Corinto. Melodramma tragico di Giuseppe Felice Romani, musica di G.S. Mayr, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo nell'autunno del 1813*, scansionato e digitalizzato dall'Archivio storico Ricordi, Milano, in cui è messo a disposizione del pubblico. La sigla da me adottata è Mayr e il numero della pagina. Qui è Mayr, p. 1.

A una più attenta lettura si può constatare la vicinanza di questo passo ai versi 102-5 del primo coro senecano: «Ereptus talami Phasidos horridi / effrenae solitus pectora coniugis/ invita trepidus prendere dextera/ felix Aeoliam corripie virginem» (Strappato al letto del barbaro Fasi, tu che solevi stringere tremando, con mano riluttante, il petto di una moglie senza freni, prendi felice la vergine eolia). Trad. ita di Alfonso Traina.

¹⁹ Mayr, p.1

Creonte: Cara figlia, il ciel seconda i bei voti del tuo cuore [...]
Dello sposo al fausto arrivo
pago è teco il padre e il re²⁰

Diversamente da quanto si registra nei moderni testi teatrali o nelle tragedie classiche, il matrimonio di Giasone e Creusa è accolto come un evento di giubilo da cui non possono altro che scaturire condizioni di pace e concordia e che, come tale, ha bisogno di essere festeggiato sia dalla cerchia politica che dalla collettività civile: sembra lontana ogni considerazione delle nozze come decisione rischiosa ma inevitabile, lontano ogni sospetto di possibile ritorsione. Può, dunque, essere facilmente compreso il tono celebrativo che chiude l'introduzione: esso viene restituito anche grazie al canto solenne dei due semicori, fuso in un incastro armonioso con l'acuta voce di Creusa, quella tenorile di Evandro e quella più grave di Creonte

Tutti: Ah splenda propizio
Bel giorno di pace
Vagheggia e illumina
D'amore la pace
Che in questo soggiorno
Brillar si vedrà²¹

Il successivo recitativo si apre con un annuncio telegrafico di Creonte sulla sconfitta di Acasto e, quindi, sulla caduta di qualsiasi sua pretesa d'esilio su Giasone a causa dell'uccisione del padre Pelia: all'argonauta è concesso di fare definitivamente ritorno a Corinto e di coronare il suo sogno d'amore con la principessa. L'unico ostacolo che vi si frappone è la presenza di Medea, il cui bando d'esilio viene inteso come il pegno di pace accordato *in primis* dallo stesso Giasone come prova d'amore per Creusa. In un clima di fiducia fatalista l'ingenuo Creonte pare del tutto convinto che l'allontanamento della maga verrà da lei necessariamente accettato in quanto imposto dalla forza cogente del destino e deterministicamente volto alla riuscita del buon esito: la completa sottovalutazione della vendetta di Medea si accorda, dunque, ad una certa sensibilità ottocentesca cui si appella quest'opera, che pare volutamente escludere ciò che esula dall'imprevedibile e non rientra nel dominio del fato. La concezione di destino che compare in Mayr – esemplificata da uno

²⁰ *Ivi*, p. 2.

²¹ *Ivi*, p. 3.

scambio di battute tra Creonte e Creusa «Creusa: E partirà Medea? Creonte: Piegar l'è forza al suo destino» – si distanzia nettamente tanto dalla personificazione dell'entità cui assistiamo nella tragedia klingeriana, quanto dallo spirito tragico dei Greci, in cui l'uomo si trova «all'unisono con la vita» accettandola in tutte le sue sfaccettature, soprattutto quelle più incomprensibili. In Mayr, e nell'Ottocento in genere, appare sempre più evidente quella frattura ormai incolmabile tra mondo moderno e mondo classico, tra uomo nuovo e uomo antico nel segno di un'alterità che, tuttavia, non smette di considerare la classicità come una fonte di sapere, né di reputare quell'incolmabile distanza come un arricchimento piuttosto che una perdita, come un valore aggiunto che toglie sì immediatezza e ingenuità, ma aggiunge la consapevolezza della riflessione. Il pensiero moderno si rivela sempre meno compatibile con lo spirito tragico proprio perché la nuova mitologia, inscindibilmente legata alla tragedia, entra in crisi anche in quanto non sorretta da una metafisica realmente tragica²². Ad esempio l'idea di destino, anche in base alla teoria tragica elaborata in quegli anni da Hegel, viene ricondotta alla *μοῖρα* con la sua impersonalità dinamica e la sua immanenza esistenziale che la assimilano al concetto di «colpa predestinata²³».

A questo punto dell'opera fa ingresso il personaggio di Giasone tramite la sua cavatina, *Di gloria all'invito*, nella quale manifesta i suoi sentimenti di affetto nei confronti di Creonte e di Creusa, e viene accolto da un tono di festosa celebrazione. In realtà la sua trionfale entrata in scena viene preparata dal coro di Corinzi sostenuto anche dall'accompagnamento musicale di alcuni fiati insieme a tamburi e gran cassa, portati per natura a restituire un'atmosfera trionfale. La cavatina di Giasone si aggancia direttamente al coro e si assesta su un andamento musicale maestoso in cui l'esecuzione canora del protagonista si abbandona volutamente ad alcuni virtuosismi e si adagia sull'efficace solennità strumentale che lo sostiene nel profondersi in dichiarazioni di affetto.

Coro: Fosti grande allor che apristi
Mari ignoti a ignote genti [...]
Ma più grande allor che pace
Col tuo sangue acquistò un regno
Quando al trono fai sostegno

²² Sia la metafisica cristiana sia quella giudaica e poi anche quella marxista, pur immerse nel dolore millenario, non producono tragedia. Esse inoltre mancano della dimensione sviluppata e integrativa che abbraccia l'intera società in cui i miti si immergevano nell'antichità. Cfr. Eva C. Uller, *Griechisches Theater in Deutschland, Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*, Colonia 2007, pp. 20 sgg. Cfr. anche, più in generale, G. Steiner, *Morte della tragedia*, Garzanti 2005 (ed. or. *The death of Tragedy*, 1961), pp. 336.

²³ G. Steiner, *Le Antigoni*, Torino 1990 (ed. or. *Antigones*, 1984) p. 35.

Che rovina minacciò

Giasone: Di gloria all'invito
Tra l'armi violai
Per te s'io pugnai
Tel dica il tuo cuor [...]
Spronavami all'ira
L'amato tuo nome;
M'accrebber l'ardire
Imene ed Amor²⁴

Una delle più vistose e fortunate novità delle riscritture moderne è la confidenza instaurata tra Giasone e Creonte, qui destinata a trasformarsi in un vero e proprio rapporto paterno: Creonte promette al giovane piena ospitalità da parte della sua città al punto da consegnarle in sposa l'unica figlia Creusa per poi stabilire, come unico debito da estinguere anche nei confronti di Acasto, l'esilio di Medea. La donna di Colchide diventa, in questo modo, il simbolo strumentale del patto di alleanza suggellato tra i due, una sorta di capro espiatorio su cui scaricare il senso di colpa e le mancanze della comunità civile; quest'ultima, del resto, riveste in molte opere del XIX secolo un ruolo importante, soprattutto da quando nello scenario europeo post-rivoluzionario si verifica l'irruzione della dimensione politica nella sfera privata. Anche nella vicenda di Medea diventa più esplicita la «dialettica fra intimità ed esposizione, tra eventi domestici e pubblici²⁵»

Giasone: Ogni periglio alfine
Sparve o signor. Più d'Imeneo le feci
Non spegnerà la guerra. Acasto è pago,
Sol che parta Medea.

Creonte: S'io brami, Giasone
Grecia tutta lo sa. Profugo, errante
Ne' regni miei t'accolsi; a te la figlia
Elessi sposa, e sai qual la stringea
Al principe d'Atene sacra promessa²⁶

La novità di questa versione è che in realtà Creusa, sebbene innamorata di Giasone e ricambiata, è già stata promessa in sposa a un altro uomo, il sovrano d'Atene Egeo; questo

²⁴ Mayr, p. 4.

²⁵ G. Steiner, *Le Antigoni, cit.*, p. 21.

²⁶ Mayr, p. 5

aspetto non impedisce, comunque, la decisione di Creonte e Giasone di celebrare il rito nuziale quanto prima all'insaputa del promesso sposo. L'introduzione del personaggio di Egeo diventa funzionale, come già accennato in precedenza, a complicare l'intreccio dell'opera, sviluppando un altro filo narrativo inedito. Tale operazione si ripete anche nella scena successiva, in cui Giasone manifesta apertamente la sua gioia all'amico Tideo, figura che si aggiunge alla costellazione dei personaggi come *alterego* di Giasone, in una simmetria raddoppiata di *dramatis personae*. Proprio Tideo ricorda al confidente i trascorsi con Medea, diventata ormai per Giasone una donna empia: l'impostazione drammaturgica dell'opera musicale rivela un'inevitabile differenza rispetto agli ipotesti della classicità proprio in relazione alla sfera psicologica e all'indagine emotiva. Ne è un esempio il suddetto dialogo in cui Tideo pone il *focus* sul sentimento del rimorso, rappresentando in questo modo una coscienza moderna più vicina alla sensibilità del momento storico.

La psicologia del resto – assente nel teatro greco e pressoché assente in quello latino, se non in alcuni elementi che, in un certo senso, la anticipano – esplose nei testi della modernità, ponendo l'intima componente sentimentale al vaglio di un'indagine più accurata che ne riconosce l'influenza sulle azioni dei personaggi.

Tideo: Teco esulto, o Giasone. Ma di Medea
Qual fia lo stato? Dopo tanti affanni
Senza rimorso alcun, potrai lasciarla?
L'amasti

Giasone: Un giorno; oltre non puossi amarla
da quel giorno in poi vissi coll'empia donna

Tideo: Empia fu certo;
Ma tutti i falli suoi nacquer d'amore²⁷

A questo punto entra finalmente in scena Medea, furiosa con Giasone per la sua noncuranza; la sua sortita riproduce la frenesia della sua agitazione, ricreata anche dai violini e dai fiati. La già citata irruzione della dimensione pubblica all'interno della sfera sentimentale e privata viene esplicitata anche dal successivo coro di Corinzi, il cui canto collettivo si mescola e si impone sulla feroce sofferenza della donna, ordinandole di lasciare la città per ubbidire al comando e alla volontà dell'intera città²⁸.

²⁷ Mayr, p. 6.

²⁸ La Rivoluzione francese, che si riflette nel teatro musicale, influisce sull'atmosfera di corte, dove non dominano più incontrastate le passioni interpersonali e l'introspezione sensitiva, bensì si impongono gli

Medea (frettolosa): Come? Non rivolge il passo a Medea?
Da Giason non m'attendea o reo presagio [...]

Coro di Corinzi: Fermati e ascolta.
Pria che si celi il sole
Parti: Creonte il vuole;
Lo vuol Giasone istesso:
Corinto il comandò...

Medea: Cessate... (Oh, mio furor!), tremate...
Partite, o vili; di mirare indegni
Siete l'affanno di Medea²⁹

Medea resta sola sulla scena con i propri tormenti che Romani scandaglia con grande forza icastica recuperando la tragedia senecana e la più recente opera di Corneille, ispirata infatti, per lo più al modello latino. Il ritmo e il tono del canto, fino a questo momento concitati, si distendono in un'atmosfera intimista e malinconica, in cui la donna rimasta sola può intonare sulle sue lacrime l'aria *Sommi dei*, accompagnata soltanto da un violino solista a un ritmo lento in calando; nel lungo silenzio precedente l'aria ella passeggia in preda all'agitazione ed estende le mani al cielo, abbandonandosi a un dolore insopportabile che si esprime musicalmente nell'andamento *larghetto* dominato dai violini. Nell'aria, contraddistinta da un lirismo già romantico, l'eroina chiede agli dèi dapprima di vendicare il suo amore oltraggiato ma poi, pentita, invoca l'aiuto di Amore e la vendetta degli dèi.

Nel XIX secolo si può affermare che la dimensione divina torna ad essere centrale e preponderante anche nel rafforzare la motivazione alla base dell'opera: essa è caratterizzata dallo spostamento del *focus* motivazionale dall'azione oggettivamente controllata a quella soggettivamente controllata; tale "compensazione", che si compie nella maggior parte delle riscritture moderne tramite lo spostamento evolutivo del rapporto oggettivo con Dio verso la soggettività degli attori³⁰, non avviene nel melodramma di Mayr. Come accadrà anche nella trilogia di Grillparzer vi è uno stretto legame tra mitologia e psicologia, che consente

eroici spasimi di figure immerse in una solitudine assoluta. Medea è qui una donna diversa ed emarginata che deve affrontare l'ostilità di quanti la ritengono colpevole: tutti aborriscono il suo essere assassina, operatrice di incantesimi, minaccia per il sistema. Cfr. Dario Del Corno, "Medea in musica: una figura del mondo classico nel melodramma", in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Medea* (Torino, 23-24 ottobre 1995), Torino 1997, pp. 107-15.

²⁹ Mayr, p. 7.

³⁰ B. Schmeier, *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*, Würzburg 2005, pp. 1-12.

un processo di psicologizzazione del mito, foriero della cosiddetta «nascita della coscienza³¹».

Medea: Son sola.
Che penso?... A chi mi volgo?... Oimé! Che tento?
[...]
Sommi dei, che i giuramenti custodite [...]
Il mio talamo oltraggio
Vendicate per pietà
Ma che bramo?... Ma che spero?
Da me sgombra o rio pensiero
Te solo invoco,
Possente Amore [...]
Se nume sei,
se tanto puoi,
Muoviti: i miei
son torti tuoi³²

Le domande che Medea rivolge a sé stessa riprendono in modo evidente i versi senecani in cui essa chiama a testimoni gli dèi dopo essere rimasta senza alcun sostegno per il tradimento ai danni di famiglia e patria³³. Anche le donne del coro, nell'opera senecana, vengono rappresentate come figure ostili: l'obiettivo risulta, infatti, quello di enfatizzare maggiormente la sua natura di *monstrum* perverso e la sua decisione, almeno in un primo momento consapevole, di farsi guidare dalle passioni, per natura demonizzate dallo stoicismo di Seneca.

Nel successivo recitativo compare per la prima volta Ismene, confidente di Medea e, per questo, figura speculare a Evandro e Tideo, nonché ulteriore tassello nel processo di complicazione della costellazione di personaggi. Ismene constata personalmente la viltà di Giasone nel momento in cui egli arriva a chiedere a lei conferma dell'intenzione di Medea

³¹ *Ibidem*. L'intreccio tra le sfumature mitologiche e lo sviluppo psicologico dei personaggi, tradotto anche nell'interazione tra influsso esterno e disposizione individuale del personaggio, permette di porre il *focus* sulla contingenza del motivo esterno, inteso qui come elemento divino. In questo senso si verifica un movimento uguale ma di opposta direzione a quello realizzato da Seneca, nella cui drammaturgia la quasi totalità dell'azione viene ricondotta alla responsabilità dell'io e all'iniziativa umana. In tal senso si può quindi affermare che l'umanesimo di Seneca si colloca al limite del blasfemo, forse anche per il condizionamento di un contesto in cui l'individualismo politico si rifletteva anche nell'isolamento dell'individuo e nella centralità del singolo auto percepito come sempre più lontano dall'influenza divina. Cfr. a tal proposito p. 19.

³² Mayr, p. 8.

³³ Si tratta dei versi 451-9 (a loro volta ricalcati sui versi 501-5 della tragedia euripidea): «Medea: Ad quos remittis? Phasin et Colchos petam patriumque regnum [...] Quas peti terras iubes? Quae maria monstras? [...] Quascumque aperui tibi vias, clausi mihi – quo me remittis?» (E a chi mi rimandi? Tornerò al Fasi, ai Colchi, al regno di mio padre Che terre vuoi che cerchi? Che mari mi mostri? Ogni via che ti ho aperta, l'ho chiusa a me). Trad. ita di Alfonso Traina.

ad obbedire all'ordine di esilio adducendo, come giustificazione della sua posizione, l'imponderabilità del fato; non solo, egli si si attribuisce il merito di aver favorito la decisione di Acasto di trasformare la condanna a morte per Medea e i bambini nell'ordine di esilio. Il tema del fatalismo, presente in gran parte del *Fortleben* di Medea a partire da Euripide, indica probabilmente una visione pessimistica dell'elemento mistico, prospettiva che ben si adegua alle tinte oscure e spesso distruttive della storia tragica e ai contraddittori primi anni dell'Ottocento, caratterizzati da un rapporto ambivalente con il sacro. Anche nel dramma di Seneca si lascia intendere che Medea alla fine rimarrà impunita «laddove non ci sono dèi», in uno spazio da intendersi simbolicamente come la negazione di quella giustizia divina su cui si fonda il pensiero provvidenziale dello stoicismo³⁴.

La figura di Giasone, in questo melodramma, racchiude da una parte l'egoismo e la superficialità desunti dal personaggio euripideo, dall'altra la rassegnazione dell'argonauta senecano³⁵, che si sente investito di una missione divina e si trova costretto, perciò, a lasciare una donna sopraffatta da un destino nefasto.

Giasone: Lo sanno i numi
Quanto io senta pietà delle sue pene.
Ma il suo destino Ismene,
Segnato è in ciel. Morte a' suoi figli e a lei
Acasto minacciò. Quand'io potea,
Tutto tentai pugnando.
Barbara morte io le ho cambiata in bando³⁶

A questo punto Medea, sulla memoria dei versi classici, intona con Giasone uno scontro percorso da un dissidio di sentimenti contrastanti, in cui rimprovera all'eroe di aver assecondato a cuor leggero la sua condanna, presentandola come un estremo e inevitabile sacrificio da compiere. Se il materiale drammatico di questa sezione non può che riconoscere l'importanza del modello senecano, appare qui differente l'esito finale e,

³⁴ C. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, pp. 96-7.

³⁵ Ai versi 431-2 Giasone afferma: «O dura fata semper et sortem asperam, cum saevit et cum parcit ex aequo malam!» (Duro sempre destino, sorte avversa, egualmente maligna quando colpisce e quando risparmia! Quante volte la divinità trova per noi rimedi peggiori dei mali). Trad. ita di Alfonso Traina.

³⁶ Mayr, p. 8. Sulle tracce del modello euripideo il bando di esilio di quest'opera coinvolge, oltre Medea, anche i suoi due figli, cui Giasone si mostra pressoché indifferente. Il tema della trasformazione dalla condanna a morte all'esilio, inoltre, è già presente in Seneca ai versi 490-1: «Perimere cum te vellet infestus Creo, lacrimis meis evictus exilium dedit». (Creonte ti era ostile, voleva la tua morte: grazie alle mie lacrime ti ha concesso l'esilio). Trad. ita di Alfonso Traina.

quindi, il diverso contesto di formulazione e fruizione dell'opera, che demistifica la solennità della missione di Giasone come *pius Aeneas*.

Medea: [...] Dal mio nemico io fuggo,
Tu dalla tua consorte

Giasone: Ah, no, nemico
Non ti sono Medea; pietà pur sento
Del tuo dolor.

Medea: Pietà ne senti! E puoi
Lontan dagli occhi tuoi
Condannarmi a morir?

Giasone: L'amor dei figli...
La vita tua... dell'onor mio la voce,
Il sacrificio estremo...
Chiedono a noi³⁷

Nel prosieguo dell'agone amoroso Medea, ancora su un motivo di origine senecana, rinfaccia a Giasone di aver compiuto i delitti di cui è accusata – l'uccisione del fratello, il tradimento del padre e l'omicidio di Pelia – soltanto in nome dell'amore per lui. Dal momento che è proprio Giasone l'unico a trarre un vero vantaggio da tali crimini, Medea si aspetterebbe quantomeno una condivisione di colpa, necessaria a metterla al riparo dalle più severe conseguenze della pena; così, sul ritmo *andantino* degli archi, che si accordano al montare della sua ira, Medea chiede un qualsiasi rifugio lontano da tutto il proprio passato

Giasone: Delitti! O donna, e puoi
Rimproverarne a me?

Medea: Sì tutti i miei;
Il frutto ne cogliesti e reo non sei?
Dove n'andrò? Dove il fratello uccisi?
Dove il padre tradi? Dove di Pelia
Squarciai le membra, sol per te, spietato³⁸?

³⁷ Mayr, p. 9. Ai vv. 545-6 della tragedia senecana Giasone esclama: «Parere precibus cupere me fateor tuis; pietas vetat». (Vorrei, te lo confesso, esaudire la tua preghiera: me lo proibisce l'amor paterno).

³⁸ Qui, ancor più nel passo preso in considerazione in precedenza, si avverte l'eco senecana dei versi 451-9. Ancora a Seneca (vd. in particolare il v. 500 «Tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus is fecit»). Sono tuoi, sono tuoi: compie il delitto chi ne trae vantaggio) rimanda l'enfasi di Medea sui crimini commessi e l'accentuazione del vero movente, l'amor per Giasone, motivo pressoché assente nell'opera euripidea.

Inoltre, l'amore non ancor sopito di Medea per Giasone si manifesta nella sua promessa di donare a lui terra e potere in cambio di un amore incondizionato e dell'annullamento delle nozze con Creusa: questa Medea selvaggiamente innamorata non può che riecheggiare, ancora una volta, il profilo del personaggio senecano e, in parte, anche la potenza della *Medea in Korinth* klingeriana. Niente a che vedere, comunque, rispetto ai sentimenti della Medea di Euripide, costretta a vivere secondo le ingiuste leggi che regolano l'esistenza femminile nell'Atene di V secolo a. C., in cui è proibito ogni svago e ogni decisione presa in autonomia dal proprio uomo.

Se nella tragedia di Seneca, inoltre, è Medea a riconoscere la propria progressiva caduta rovinosa verso il basso, qui è Giasone che la esorta a riconsiderare la sua situazione di principessa ormai decaduta e di donna privata delle proprie terre e dei propri affetti:

Giasone: Abbi pietà di te; volgiti intorno:
Un sol guardo, o Medea. Fosti regina.
Regina più non sei; darmi volevi
il regno de' miei padri. Io stesso [...]
che sperar posso? Che mi resta?

Medea: Io³⁹

La sempre più animata tenzone sfocia nel duetto tra i due coniugi, costruito nuovamente intorno al tema della lotta inesorabile con il destino; contro tale forza incoercibile Medea ha tentato di combattere strenuamente ed ha finito per fallire tragicamente.

Dalla prospettiva della donna emerge, inoltre, il sacrificio della propria natura superiore in nome dell'amore per Giasone, motivo ancora fecondo nella prima metà del XIX ma destinato, in seguito, a eclissarsi progressivamente.

³⁹ Mayr, p. 10. Il ricorrente motivo della sopravvivenza dell'individualità di Medea al di là dei confini dell'opera intesi come dispositivi semiotici consente processi di differenziazione e di integrazione del personaggio nelle sue forme e varianti differenti. La risposta di Medea «Io» alla domanda di Giasone ricalca il *topos* senecano del *Medea superest* destinato ad avere grande fortuna sia sul piano letterario, sia su quello più propriamente concettuale che permette di affermare concretamente il *Fortleben* dell'eroina e la sua dimensione egotista all'interno di una prospettiva sincronica e diacronica estese sino alla tragedia di Corneille, (nel dialogo tra Nerina e Medea), quella di Klinger (vd. p. 27 dell'edizione usata come riferimento), alla trilogia di Grillparzer (vd. vv. 924-5), e alla ben più recente opera di Heiner Müller (vd. p. 187 dell'edizione di riferimento). Questo tratto psicologico e stilistico è tipico delle versioni che riprendono l'umanesimo "blasfemo" di Seneca in quanto capace di ricondurre il tutto a quell'incontrastabile intensità dell'io menzionata anche nel *De Providentia* dove, nel rapporto tra uomo e Dio, la capacità umana di *sentire* lo rende più sfaccettato e, in un certo senso, superiore alla natura già completa della divinità.

Giasone: Cedi al destin Medea;
Contro il destin non basti.
Pugnar con lui tentasti
E te perdesti; a me.

Medea: Era Medea, lo sai
Del suo destin maggiore.
Barbaro, oh dio minore
Si fece sol per te⁴⁰

L'agguerrito scontro assume in seguito tonalità più pacate: l'affetto che ha legato a lungo i due coniugi li avvicina e li unisce in un momento di tragica accettazione di un'assurda crudeltà, che pervade l'esistenza senza una vera ragione; tale senso di rassegnazione denoterà anche l'amaro finale della di poco successiva trilogia grillparzeriana, soddisfacente per quella specifica sensibilità di primo Ottocento su un piano sia morale che estetico⁴¹.

Nella produzione artistica di quegli anni, del resto, in linea con l'esperienza spartiacque della Rivoluzione francese, si riscontra un innegabile ripiegamento verso i toni della borghesia, destinataria dei fenomeni culturali nonché protagonista della scena socioculturale⁴². Anche questo influisce sullo slittamento di Medea da furia vendicativa a figura lacerata e irrisolta costretta a fronteggiare le contraddizioni dell'esistenza secondo

⁴⁰ Mayr, p. 10.

⁴¹ In merito soprattutto alla motivazione dell'infanticidio, Grillparzer avverte l'esigenza di rendere l'atto più comprensibile sul piano psicologico; per questo i bambini sono personaggi a tutto tondo dotati di una profondità drammatica e psicologica che li porta a preferire la rivale alla madre. Proprio nel momento in cui sembra ammorbidirsi, ella sguaina la spada contro di loro facendo percepire al pubblico tutto lo spirito tragico di cui l'opera si carica. A questo si collega strettamente, appunto, il finale in cui Medea si separa da Giasone con simpatia e rassegnazione patendo, insieme a lui, la natura imprevedibile e inesorabile dell'esistenza: al centro di questa *Medea* si trova, dunque, la visione del mondo nell'ottica di un cristianesimo non ecclesiastico e secolarizzato, dove prevale l'imperativo categorico della giustizia tragica, che Medea rappresenta *in toto*. Medea: «Ma cos'è la felicità sulla terra? – Un'ombra? E la fama è un sogno! [...] Devi sopportare! Impara a sopportare! Devi spiare!» vv. 2366-75 (trad. ita di Claudio Magris). La prevalenza della morale cristiana, che appare qui mescolata al pessimismo schopenhaueriano e alla mitologia buddista, pare suggerire l'abdicazione di quella vitalità e l'accettazione del mondo proprie del mito, aspetti qui asfissati da un'angosciante negazione e da una fuga dal mondo, più appropriate allo spirito di drammi morali piuttosto che al pensiero tragico classicamente inteso. Cfr. K. Kenkel, *Medea Dramen. Entmythisierung und Remythisierung*, Bonn 1979, p. 82.

⁴² Mayr, il più celebre e autorevole compositore di opere italiane durante il primo decennio dell'Ottocento, sceglie, anche sulla spinta della Rivoluzione francese, non solo di rielaborare fonti francesi, ma di rompere le convenzioni italiane guardando proprio ai modelli francesi. Cfr. M. Elizabeth, C. Bartlet, "La Rivoluzione francese e la musica", in *Enciclopedia della musica. Volume secondo: dal secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana*, Milano 2006, p. 760-1.

una legge morale severa e, a tratti ipocrita, che ridimensione l'assolutismo titanico del primo Romanticismo, riducendolo a una debole sussulto etico⁴³. A tal proposito si parla di "eroismo snaturato" per riferirsi alla frustrazione dell'uomo ottocentesco disarcionato da qualsiasi mito di fondazione, scoraggiato dalle imprese eroiche e costretto a ripiegare sull'ordinarietà del quotidiano, dimensione prediletta della sensibilità *Biedermeier*. Anche in questo passo del melodramma, in cui il tempo *largo* dell'orchestra riproduce la pacatezza del canto, l'attenzione si sposta sulle pieghe dell'interiorità, mettendo in evidenza i propri sentimenti e lasciando presagire una riconciliazione più pacifica

Medea: O mia virtude antica
Dove n'andasti mai!
L'empio che tanto amai,
Tutto scordar mi fé.

Giasone: O prima fiamma antica
Non ti svegliar giammai
Pensa o mio cor,
Che assai colpevole ti fé⁴⁴

La successiva richiesta d'amore della donna si traduce in un rifiuto di Giasone, che imputa il fallimento del matrimonio a una «fatal necessità» e scatena così il furore di lei: si assiste, dunque, al crescente delinarsi dei tratti della maga in preda all'irrefrenabile passione.

Medea: Mira oh Dio! Medea ti prega,
Versa pianto a piedi tuoi.
Giasone: Ah crudel, da me che vuoi?
Non ti basta la pietà?
Medea: Voglio il core, amor vogl'io.
Giasone: Ah, l'avesti un dì tu sola.
Medea: Parla oh ciel! Chi a me l'involta?
Giasone: La fatal necessità [...]
Qual furor le appare in volto [...]
Sei un oggetto d'empietà.

Medea: Punirò l'infedeltà.
Si respiri ormai furore [...]

⁴³ Non è un caso, infatti, che la tragedia di Grillparzer sia stata definita da K. Kenek in *op. cit.*, «eine Ehetragedie», una tragedia del matrimonio. La Rivoluzione francese, che si riflette nel teatro musicale, scardina l'atmosfera di corte per fare spazio all'eroe nella assoluta solitudine.

⁴⁴ Mayr, p. 10. L'idillio di Giasone e Creusa non impedisce a Giasone una morbida disponibilità al ricordo dei tempi felici, di cui è testimone la loro trepida esorcizzazione cfr. G. Paduano, *Variazioni*, cit., p. 519.

E vendetta e crudeltà⁴⁵

Di segno completamente opposto è la scena successiva in cui in un'atmosfera malinconica e trasognata campeggia la figura di Egeo. Il dibattito sulla natura e sulla funzione di questo personaggio è, di fatto, secolare e si ricollega alla motivazione che esso esplica nella tragedia di Euripide; partecipa a tal dibattito già Aristotele nella Poetica, sostenendo la tesi dell'integrazione contenutistica e strutturale del personaggio: l'impianto dell'azione tragica, sostanzialmente, subisce un mutamento quando la figura dell'aiutante viene soppressa creando un *vacuum* che necessita di essere colmato con nuovi elementi motivanti⁴⁶.

Nei melodrammi di Cherubini e di Mayr Egeo, venendo investito del ruolo di promesso sposo di Creusa, giunge a ricoprire la basilare funzione del melodramma ottocentesco di infittire la trama tramite l'amplificazione della gelosia, fonte di un doppio asse drammaturgico. Difatti il sostegno del sovrano offerto a Medea non è neppure velatamente disinteressato – come accade in Euripide⁴⁷ – quanto funzionale ad ostacolare la celebrazione dell'inviso matrimonio tra Creusa e Giasone. Non appena Egeo viene a conoscenza dell'annullamento delle sue nozze con la principessa di Corinto, si abbandona ad un recitativo di nostalgica contemplazione dei luoghi in cui è fiorito il suo amore per Creusa, ora trasformati in immagini di beffa e tradimento; tale continuo struggimento sentimentale acquista un lirismo progressivamente più raccolto che sfocia, dopo un breve

⁴⁵ Mayr, p. 11.

⁴⁶ Il problema associato alla presenza dell'eroe ateniese è dimostrato dall'assenza della figura nella maggior parte degli adattamenti del *Medeastoff*, in cui il ruolo del sovrano potrebbe rappresentare più un ostacolo alla solidità della motivazione che una risorsa utile allo sviluppo della trama. Le specifiche lacune strutturali vengono individuate e risolte all'interno dei singoli drammi che riprendono e rifunzionalizzano il personaggio, come la *Médée* di Pierre Corneille (1635), l'opera teatrale *Medea* di Matthias Braun (1958) - in cui Egeo rappresenta uno statista che si trattiene a filosofeggiare sull'ambivalenza dell'esistenza umana e riporta a casa l'amato figlio caduto in battaglia- il romanzo *Freisprüche für Medea* di Ursula Haas (1984) - in cui Egeo appare come un ridicolo uomo anziano «pieno di virile e regale panico per la sua impotenza e mancanza di figli» che Medea sposa soltanto perché ha bisogno che lui abbia dei figli. Anche in relazione all'intreccio tra l'aiuto divino del Sole e l'aiuto umano di Egeo, ovvero in relazione al collegamento tra la discendenza divina e il bisogno di aiuto umano di Medea della tragedia euripidea, ci sono alcune discrepanze che portano molto spesso alla rimozione di tale personaggio, come si riscontra in Seneca il cui *focus* sulla natura divina e magica di Medea svuota completamente di senso la funzione di Egeo.

⁴⁷ Nella tragedia greca il re di Atene giunge a Corinto turbato dalla preoccupazione di non poter avere figli anche in seguito all'ambiguo responso dell'oracolo di Apollo; durante l'incontro con Medea, che gli rivela la sua misera situazione e lo supplica di accoglierla ad Atene in cambio di rimedi magici contro l'infertilità, egli, senza mettere troppo in evidenza il carattere di *do ut des*, decide di accordarle la grazia dell'ospitalità «σοι δοῦναι χάρις» (v. 719) anche e soprattutto per la promessa di cure magiche.

passaggio strumentale, nell'aria *Io ti lascio piangendo* in cui prevalgono i toni di un canto sconcolato e avvilito che si abbandona sporadicamente a virtuosismi e riprese vocali.

Egeo: Alfin io vi riveggo
Ingratemura ove il mio ben soggiorna.
[...] E qui straniero giungo
Ove nozze io speravo.
Oh infauste mura, un giorno
Care agli affetti miei!

Egeo: Io ti lascio piangendo
Caro d'amor soggiorno! [...]
Ma pianto, oh Dio non lice
Dolce versar qual pria;
Quel fu d'amor felice,
Questo è di gelosia⁴⁸

Il successivo recitativo accompagnato contiene il confronto tra Egeo e Tideo: il re d'Atene quando riceve la conferma delle voci sulle imminenti le nozze manifesta quella reazione, a tratti melensa, che sintetizza in un certo senso l'impianto estetico del melodramma; la trasformazione dell'ipotesto volge, per certi versi, in una direzione patetica quasi al confine del parodico⁴⁹. La scena si sposta poi nel tempio dove un coro di sacerdoti e donzelle intona un solenne inno nuziale che rimanda all'imeneo iniziale del coro senecano. L'accompagnamento dei fiati e degli archi contribuisce a rendere una maggiore dinamicità strumentale, che si fonde al canto alternato tra i due semicori solisti e la sovrapposizione delle loro voci.

Coro di Corinzi: Stringi propizio imene
le tenere catene;
e arrida all'opera Amor
Coro di donzelle: Vittime a te si svenano,
incenso a te si spande;
a te, gran dio, s'intessono
queste di fior ghirlande⁵⁰

⁴⁸ Mayr, p. 12.

⁴⁹ *Ibidem*. «Egeo: Dunque son io tradito? Tideo: Che posso dirti? Egeo: Sposa di Giasone/ Sarà Creusa! ... Il vero /dunque fama narrò? ... Morir mi sento!» L'espressione delle emozioni e dei sentimenti più intimi di Egeo e, in generale, di qualsiasi figura maschile viene bandita dalla maggior parte delle riscritture teatrali e letterarie appartenenti alla *Medeageschichte* in quanto estranee al tono della vicenda. Così non è in questo melodramma appunto.

⁵⁰ Mayr, p. 18. D'accordo con la versione del libretto dell'archivio storico "Ricordi" di Milano, consultato tramite la Biblioteca digitale italiana (URL:www.internetculturale.it), farebbero parte dell'opera cinque scene

L'atmosfera di gioia e di promesse d'amore viene rafforzata ancor di più dal rapporto d'affetto tra Giasone e Creonte la cui complicità, già introdotta e delineata nell'opera klingeriana, viene qui rimarcata in un grande afflato di vicinanza lirica ed emotiva⁵¹. La resa di quella solennità e di quell'emozione che precede appena il matrimonio è pura invenzione di quest'opera musicale che trae spessore drammaturgico proprio da tale segmento di storia, oggetto di celebrazione ideale della materia musicale.

Una delle difficoltà che il librettista si trova tuttavia ad affrontare è quella di adattarsi ai gusti di un pubblico moderno e di rendere credibile all'interno di un libretto operistico un'azione le cui premesse storico-sociali non sono ormai più valide: per questo, in maniera conforme alle aspettative psicologiche dell'epoca, egli decide di creare tensione tramite la contrapposizione tra i preparativi nuziali da una parte e la minaccia di vendetta di Medea dall'altra⁵². Tale forza tensiva scaturisce, dunque, soprattutto dall'improvvisa irruzione sulla scena di Egeo e Medea che, intendendo far valere i propri diritti e sabotare a tutti i costi le nozze, determinano una fulminea irruzione anche nella prospettiva diegetica⁵³. L'istante delle promesse d'amore e della congiunzione delle destre di Giasone e Creusa viene infatti brutalmente interrotto dalla furia della maga di Colchide e del sovrano d'Atene, il cui intreccio vocale riprende, ribaltandolo, il *topos* del matrimonio sereno e incontaminato⁵⁴.

in più che la versione dello spartito in mio possesso e alcuni video integrali delle più moderne messe in scena espungono. Per coerenza e mancanza di dati, ho deciso di non prendere in considerazione quelle scene nella mia analisi e passare direttamente alla scena 17, quella appunto del Coro di Corinzi e Corinzie Mayr, p. 18.

⁵¹ Mayr, p. 19. Qui Creonte e Giasone si scambiano le proprie dichiarazioni di stima e affetto. «Giasone: Per me serbi il cor di padre/ Ah! Signor, lo serbo ognora. / Come figlio il padre adora, / Sempre il cor l'adorerà. Creonte: Caro autor de' giorni miei/ deggio a te sì dolce istante. / Per te sempre e il fido amante / sol diviso il cor sarà».

⁵² Cfr. C. Dahlhaus, "Euripide e il teatro dell'assurdo e l'opera in musica, cit., pp. 281-308. Anche altre scene, come quella del coro nuziale e della preghiera, rientrano pienamente nei requisiti della tradizione operistica adombrati però dal terrore suscitato da Medea, che genera un senso di angoscia. In questo saggio Dahlhaus fa riferimento per lo più alla *Médée* di Hoffmann/Cherubini, ma tali considerazioni possono estendersi in maniera più generica anche al melodramma qui analizzato.

⁵³ Medea, che assiste alle dichiarazioni di amore per Creusa da parte di Giasone, assenti nelle opere classiche, si sente ancora più toccata nel vivo della sua gelosia soprattutto di fronte al marito che si dimostra ormai stanco di lei e desideroso soltanto dell'altra. Cfr. M. Rinaldi (a cura di) *Felice Romani: dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma 1965.

⁵⁴ In Euripide e in Seneca non si adombra mai la possibilità che Giasone ritorni all'amore di Medea: è chiaro che il suo freddo opportunismo e la valutazione del proprio stato esclude qualunque disponibilità al linguaggio della passione. Ma da quando la tragedia moderna ne ha fatto l'innamorato di Glauce, per un altro paradosso la possibilità del pentimento - una parola moralistica per indicare un fenomeno non morale - si è fatta più viva e possibile. Cfr. G. Paduano, "Norma: la crisi del modello deliberativo" in ID., *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, (Prisma 40), Palermo 1982, p. 168.

La visione della scena, dunque, ci viene offerta anche dalla doppia focalizzazione della coppia di sposi e dei due “vendicatori” collocati in bilico tra il ruolo di antagonisti che distruggono l’armonia scenica e di personaggi beffati dal potere regale, in grado di vanificare persino la parola data.

La vera e sensibile differenza sta, comunque, nel comportamento di Medea che, sia nelle opere classiche sia nelle riscritture, non agisce mai attivamente per interrompere o sabotare il rito nuziale ma riserva, più o meno consapevolmente, le sue energie per l’attuazione della vendetta. Proprio nella tragedia senecana, in realtà, la natura empia e malvagia della figura eponima è evidente sin dall’inizio.

Giasone e Creusa: Ah se manco a te di fede [...]
L’alma mia non provi mai
Cosa sia serenità.

Medea ed Egeo: splenda... luce ognor d’infasti rai.
Gelosia non turbi mai così gran serenità⁵⁵

L’incontenibile furore di Medea la spinge così, nel finale del primo atto, a interrompere le nozze esattamente nel momento in cui Creonte conduce all’ara i due sposi: ella osa persino rovesciare l’altare del rito sacro scuotendo una fiaccola e lanciando, al tempo stesso, una potente maledizione contro il matrimonio, mentre contestualmente Egeo tenta di rapire Creusa.

La maledizione funesta, che richiama l’invocazione della tragedia senecana ai versi 740-840, esemplifica perfettamente il modello di una Medea ancora innamorata che utilizza le sue arti magiche ed evoca gli spiriti infernali per portare a termine la sua vendetta: qui Mayr e Romani superano il precedente di Cherubini tratteggiando un personaggio determinato a vendicarsi a ogni costo, una Medea che supplica Giasone di non sposarsi e che, dinanzi al suo rifiuto, contamina il tempio della cerimonia con il miasma del giuramento infranto.

Tale supplica a Giasone, inoltre, si intreccia, sempre d’accordo con il motivo della duplicazione, a quella di Egeo per Creusa: entrambi i coniugi traditi sono disposti a perdonare la persona amata e accettare l’umiliazione subita in cambio del loro ritorno.

Medea: Vanne a terra, altar funesta...

⁵⁵ Mayr, p. 20.

Empi! Ognun tremar dovrà.
Al rito infame, o perfidi!
Pallida e fosca splenda
Delle spietate Eumenidi
Solo la face orrenda.
Tutto l'averno vendichi il mio tradito amor.

Coro: Contaminato è il tempio!
Che giorno! Oh dei! Che orror!

Medea ed Egeo: Mira infido/a a quale stato
Sol per te ridotto/a io sono!
Mio/a ritorna e ti perdono;
L'ira mia si placherà

Giasone e Creusa: Lasciami, fuggi: oggetto
Sei d'odio e di spavento⁵⁶

Il ritmo raggiunge la massima frenesia dopo che Egeo, al cenno di Medea, pronuncia la parola d'ordine ai suoi soldati («Miei fidi allor»); da quel momento entrano in scena da ogni direzione guerrieri armati che circondano Giasone, Creonte e i Corinzi e rapiscono Creusa, destando terrore e sgomento tra gli astanti⁵⁷. La gran cassa, unita alla sovrapposizione del coro e delle cinque voci concitate che riproducono il ritmo della fuga, chiude questo primo atto del melodramma, mentre il rapimento di Creusa viene sventato da Giasone; quest'ultimo e la principessa di Corinto, minacciati da Egeo e Medea, riescono ad avere la meglio su di loro, mentre tentano di trascinare Creusa fuori dal tempio. La scena termina, dunque, con le minacce di vendetta sullo sfondo di un colore musicale sempre più convulso e vorticoso che lascia presagire, per il secondo atto, un'evoluzione verso tinte sempre più fosche e crudeli.

Medea ed Egeo: Vieni: invano fuggirmi vorresti
Trema o vile, più sposo non sei... (A Giasone)
Re spergiuro la figlia perdesti (A Creonte)

Coro: Rovesciato è l'altar degli Dei.
Perché o cielo i tuoi fulmini arresti!
Ah! Fuggiamo il furor di costei...
Re Spietato tremare dovresti... (ad Egeo)
Vendicato l'oltraggio sarà⁵⁸

⁵⁶ Mayr, pp. 20-1.

⁵⁷ La didascalia, presente in questo passo del libretto, chiarisce i movimenti che vengono pensati per la rappresentazione scenica e musicale.

⁵⁸ Mayr, p. 22.

L'*incipit* del nuovo atto è un canto corale piuttosto convenzionale, in cui l'alternanza vocale dei due semicori celebra la liberazione di Creusa dopo il trambusto finale del primo atto. Il dolce e festoso accompagnamento musicale punteggia il ritorno della principessa e l'incarceramento di Egeo annunciato da Creonte tramite il delicato suono di fiati che rivelano la momentanea distensione dello stato di allerta. Creusa, introdotta alla sua cavatina bipartita dall'assolo dell'arpa, protrae il tono disteso almeno nella prima parte dell'aria *Caro albergo* sulle note di *un andantino* grazioso. L'incipimento della seconda sezione è dettato dall'assenza di Giasone al suo fianco e, quindi, dall'annullamento del matrimonio con l'amato e la paura di non rivederlo più: ancora una volta l'impressione che la componente sentimentale prenda il sopravvento sulla trama mitica.

Creusa: Ma sola riedo, o nido beato.
In te non vedo l'indolo amato.
Ah! Se amor provaste mai,
Dite oh Dio se tornerà⁵⁹

L'aria, che anticipa esiti belliniani e donizettiani anche per l'ottima fattura, viene punteggiata in tutta la sua durata dall'arpa e da una presenza drammaturgica in grado di assumere una rilevanza quasi inedita nel teatro moderno, il coro; tale figura conosce un'evoluzione verso lo *status* di personaggio a tutti gli effetti che influisce pienamente nell'azione del dramma anche a livello di motivazione⁶⁰. Ciò si pone in parziale continuazione rispetto alla tragedia latina in cui è vero che la funzione drammatica del coro si atrofizza progressivamente per adempiere a quella lirica⁶¹, ma è anche vero che la sua

⁵⁹ *Ivi*, p. 23.

⁶⁰ Per un inquadramento del termine si veda il volume B. Schmeier, *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*, Würzburg 2005, pp. 1-12 in cui l'autrice illustra chiaramente l'accezione con cui legge l'idea di motivazione utilizzata come riferimento per l'analisi delle opere. La definisce come: «Queste forze interne del dramma, che modellano il corso dell'azione in un insieme psicologicamente realistico e rigoroso, possono essere riassunte sotto il termine motivazione». Trad. ita mia.

⁶¹ Il carattere lirico del coro senecano, che si abbandona spesso a riflessioni filosofiche e considerazioni generali decongestionando la concentrazione drammatica fino a diventare una voce fuori campo, non prescinde comunque da un forte condizionamento dell'azione, visibile anche nella totale presa di distanza dall'eroina eponima. Il suo atteggiamento ostile pone Medea, fin dall'inizio, in una posizione più isolata rispetto a quella prospettata in Euripide, affermando così come l'ordine umano cerchi di proteggere il cielo degli dèi secondo un principio di un ordine mondiale le cui singole leggi sono personificate dalle corrispondenti figure divine. È evidente, dunque, l'influenza stoica che sottende il dramma come un fattore motivante esterno visibile nell'interpretazione del mito di Fetonte (vv. 599 sgg.) esempio estremo di auto-responsabilità per un atto che «ha infranto le sacrosante leggi dell'universo» (v. 606 *sancta foedera mundi*) e

incidenza sul procedere dell'azione non è trascurabile, soprattutto nella determinazione degli equilibri tra personaggi e, in particolare, nel mostrare la lealtà incondizionata al legame tra Giasone e Creusa⁶². In tale fattore della tragedia senecana si riscontra un importante punto di convergenza con l'opera di Mayr, in cui Creusa instaura con il coro un rapporto drammaturgico reale e la quasi totalità degli interventi corali appare finalizzata a incoraggiare quel matrimonio.

Dopo che nel successivo recitativo accompagnato Creusa apprende la vittoria di Giasone su Egeo, e Creonte designa Giasone come arbitro del destino di Medea⁶³, quest'ultima compare in scena dalle profondità del sotterraneo, annunciata da un cambio repentino di atmosfera musicale che assume toni più cupi anche per mezzo del suono dei timpani.

La macchinazione del piano di vendetta da parte di Medea procede sulla base dei modelli classici e in maniera particolarmente affine all'opera senecana, in cui l'eroina si rimette all'invocazione degli dèi inferi⁶⁴. Se pur la dichiarazione di intenti vendicativi del personaggio nel melodramma sembra essere molto vicina a quella della tragedia latina, è anche vero che in quest'ultima appare chiara, sin dal prologo, la decisione di Medea di perseguire *in toto* il male senza alcuna possibilità di redenzione e, dunque, senza che si

dell'impresa argonautica (vv. 301-79). Rimane comunque difficile da provare, sulla base di criteri testuali interni, che il presunto punto di vista razionale del coro rappresenti la morale vincolante di Seneca, espletata anche nello stoicismo.

⁶² È già sufficiente ricordare come nell'opera latina il coro si schieri in maniera precisa, negando qualsiasi tipo di sostegno e vicinanza alla protagonista; Medea appare anche fautrice di un rovesciamento radicale, visibile soprattutto nel suo essere diametralmente opposta alla *virtus*, alla *sapientia* e al *timor*, un rovesciamento che si estende persino alla distorsione delle tre tappe fondamentali del matrimonio (processione, preghiere e sacrificio) e all'inversione tra mondo infero e mondo supero. Cfr. P. Pedrazzini, *Medea fra tipo e arche-tipo: la ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Roma 2007, p.181.

⁶³ Creonte decide che il destino di Medea sia stabilito da Giasone, in quanto lo ritiene parte lesa dell'accaduto; si afferma in questo passo l'apertura verso una possibilità nuova rispetto alle opere precedenti, una possibilità che rende lecita l'attribuzione, da parte di un sovrano nei confronti di un sottoposto, di una facoltà decisionale sul destino di un terzo soggetto, in questo caso Medea appunto. In realtà sembra prospettarsi la presenza di un codice di comportamento fondato su certe buone maniere che regolano le relazioni sociali soprattutto all'interno del contesto regale e che si configurano come un insieme di etichette dal carattere affettato e manieristico: non tanto gentil concessione da parte di Creonte, dunque, quanto più rispetto di un "galateo" passibile di apparire formale e di facciata. A tal proposito, è lecito interrogarsi sulla possibilità di un intento parodistico dell'autore che, condizionato forse anche dagli avvenimenti storici di quel momento, arriva più o meno inconsciamente a esautorare il potere aristocratico e regale attraverso la caricatura delle loro usanze ridicole e, ormai, anacronistiche. In questo potrebbe rientrare anche la concezione di Creonte dell'amicizia tra Giasone e Tideo, ovvero un rapporto in cui appaiono fondamentali il valore e il coraggio dimostrati, nonché l'orgoglio da difendere dinanzi alla comunità sociale. Riporto di seguito i due passi commentati: «Creonte: Il tuo Giasone è salvo/ Per opera dell'amico. Illustre prova / Ha dato il valor; solo, si spinse / Dietro al perfido Egeo/ Fermollo e vinse. Creonte: "Il suo destino da Giasone dipenda, / ei fu l'ffeso, il punitor ne sia». Mayr, pp. 24-5.

⁶⁴ La forma dell'invocazione degli dèi inferi da parte di Medea in Seneca è presente sia nel prologo sia ai vv. 740-848, in seguito a una descrizione della condizione raccapricciante di Medea con focalizzazione interna sul coro, espediente utile sul piano drammaturgico e scenico per comunicare distacco e repulsione nei confronti di un personaggio che ha deciso di intraprendere la via contraria alla *sapientia* e alla *virtus*.

realizzi un'effettiva evoluzione della figura⁶⁵. Ismene, che in questo contesto ricopre il ruolo della nutrice senecana, timorosa e perspicace allo stesso tempo, assiste in presa diretta alla concretizzazione di un piano ancora *in fieri*, un piano che si preannuncia particolarmente temibile per la caratteristica di appellarsi a una dimensione oscura e incognita alternativa all'uomo e agli dèi celesti, l'Averno. Medea, per mettere in opera tale progetto, ha bisogno di congegnarlo ed esporlo a un interlocutore che la possa agevolare in un percorso logico ma anche istintivo, mirato a infliggere a Giasone un dolore lancinante e ineguagliabile, una sofferenza peggiore della morte.

Ismene: Io leggo i tumulti del cuor negli occhi tuoi.
Qual vendetta crudel compier tu vuoi?

Medea: Vendetta orrenda. Ormai la terra e il cielo
Son nemici a Medea; resta l'averno:
L'averno invocherò. [...]
A lui... no... morte
Fia poca pena; io voglio farlo, Ismene,
Più misero di me. Vita peggiore dargli di morte⁶⁶...

L'accompagnamento strumentale appena accennato, infine, consente di enfatizzare i momenti chiave della scena, focalizzandosi sulle parole più significative attraverso una scrittura estremamente drammatica e cupa che sconfinava, senza soluzione di continuità, anche nelle due successive forme compositive, il recitativo *Ogni piacere è spento* e l'aria *Antica notte*. È in questa sezione, in parte diegetica e in parte mimetica, che si condensa l'effettivo accrescimento della furia vendicativa, sostenuta musicalmente da una sapiente orchestrazione oscura che accompagna, sull'esempio senecano, la maledizione delle nozze illegittime e l'invocazione agli dèi del Tartaro. Il ritmo, sempre più convulso e vorticoso, trattiene una tensione inespressa che si manifesta sia nei picchi dei timpani, sia nelle note spezzate degli archi per esplodere nell'apostrofe alla notte e agli spiriti del male; queste

⁶⁵ È bene ricordare che proprio il prologo dell'opera senecana è costituito da una prima invocazione a divinità malvagie. Mazzoli in R. Uglione, *Atti delle Giornate di studio su Medea, Torino, 23-24 ottobre 1995*, Torino 1995 sostiene che quello della *Medea* di Seneca sia un prologo poetico – ovvero realizzato da personaggi divini – e non patetico – ovvero realizzato dai personaggi umani – poiché il personaggio oggettiva l'elaborazione di uno *scelus* di cui è anche autore, come accade anche nell'*Hercules Furens*.

⁶⁶ Mayr, p. 26. Si vedano in ordine, a confronto con questo passo, i versi senecani 414, 423-4, 19-20: «sternam et evertam omnia» (metterò sottosopra cielo e terra); «invadam deos et cuncta quatiam» (aggrederò gli dèi, farò crollare il mondo); «mihi peius aliquid, quod precer sponso malum: vivat» (A me qualcosa di peggio da augurare al mio sposo: viva). Trad. ita di Alfonso Traina.

entità del mondo sotterraneo si materializzano, in un primo momento, sotto forma dei suoni cupi dei corni e del serpentone e, in seguito, secondo un espediente scenico e drammaturgico particolarmente funzionale, in una vera e propria *dramatis persona*, un'ulteriore presenza corale che risponde in un serrato controcanto alla chiamata di Medea.

Coerentemente con un profilo del personaggio tetro e incontrollabile, oscuro e viscerale, che parla lo stesso linguaggio delle forze infernali e che può contare sul loro aiuto per rovesciare l'ordine del mondo, ritornano in questa riscrittura – dopo l'assenza nel dramma klingeriano – i doni avvelenati, strumenti utili alla pianificazione di una vendetta letale quanto ragionata. L'attenzione minuziosa per la dimensione magica, che si trasforma in una descrizione quasi efrastica dei procedimenti adottati per incantesimi e pozioni, è tratto originario e peculiare dell'immaginario culturale romano, che trova i primi rappresentanti a noi noti proprio nel teatro di Seneca e nelle *Metamorfosi* di Ovidio per poi conoscere un'importante fortuna anche nel periodo più tardo. Se infatti Euripide liquida in pochi versi le parti dei preparativi magici prediligendo la caratterizzazione umana e sociale del personaggio, è da Seneca che questo melodramma e, in generale, la cultura musicale e teatrale moderna trae il suo potenziale scenico: anche la sacralità che Seneca attribuisce ai doni, intesi come *munera* del Sole e quindi come pegni della stirpe divina⁶⁷, rientra all'interno di quella precisa concezione ideologica che costituirà il riferimento della cultura moderna.

Medea: Antica notte, Tartaro profondo,
Ecate spaventosa, ombre dolenti.
O Furie, voi che del perduto mondo
Siete alle porte, armate di serpenti,
A me venite dagli Stigi chiostri
Per questo fuoco, per i patti nostri

Coro Sotterraneo: Penetrò la tua voce sotterra
Acheronte varcammo per te⁶⁸

⁶⁷ Nell'opera senecana viene funzionalizzato e focalizzato il ruolo della discendenza divina: il fatto che il Sole sia *avus*, nonno di Medea, e che da esso discenda tutta la stirpe consente di attribuire ai doni un significato sacrale, sottolineato anche dal legame tra il loro mittente e la destinataria, dal loro carattere metonimico. I doni, infatti, che in Seneca parlano di lei e della sua identità, vengono sottoposti a un infero rituale di confezionamento che rispecchia quella perduta natura malefica per recuperare la quale vengono impiegati quegli stessi doni, legati alla regalità e lontani dalla maternità. Cfr. A. Perutelli, *Il primo coro della Medea di Seneca*, «MD» 23 (1989), pp. 99.

⁶⁸ Mayr, p. 27.

La magia, *trait d'union* tra tragedia senecana e libretti musicali dell'opera melodrammatica, consente dunque di evidenziare ancor più la perfidia di Medea, che nell'opera latina viene osservata dalla prospettiva della nutrice mentre prepara minuziosamente i dettagli del piano e indugia su di essi in maniera morbosa. Nel melodramma di Mayr, per di più, in modo del tutto inedito rispetto alle riscritture analizzate, Medea impiega sì i doni per la sua vendetta contro Creusa⁶⁹, ma li consegna al coro di creature ctonie per farli cospargere con quel veleno mortale in cui il centauro Nesso aveva intriso la veste per uccidere Ercole⁷⁰. Il dotto richiamo intertestuale alla vicenda mitologica, ulteriore indizio della solida cultura classica di Felice Romani, dimostra un ripensamento del soggetto autonomo e originale che riprende alcuni tratti propri della modernità impiegati per la prima volta proprio da Seneca⁷¹. Il cupo e grave contro canto del coro sotterraneo chiude la cavatina con cui la principessa di Colchide entra ed esce di scena su un tono minaccioso mimato dai timpani e stemperato, subito dopo, dall'amichevole recitativo di Creonte e Tideo. La dimensione rassicurante e gioviale dell'amicizia, già richiamata nella terza scena dell'atto, si ripresenta qui legata alla gratitudine che Creonte intende tributare a Tideo per aver salvato Creusa dall'imminente rapimento: d'accordo con le caratteristiche proprie del melodramma ottocentesco, il ruolo dell'amicizia e di figure secondarie come i confidenti si rivela imprescindibile sino a far convergere su di sé una parte di intreccio⁷². La figura di Medea incombe comunque pure *in absentia*, incutendo negli altri il timore di una possibile ripicca in risposta alla subita *ἀδικία* (ingiustizia) del letto, motivo centrale della tragedia euripidea.

Viene in seguito delineato un altro nodo tematico degno di attenzione: la declinazione del rapporto tra Medea e Creusa, del tutto assente nelle tragedie antiche e ripensato, solo in tempi recenti, all'interno di un'ottica moderna. Creusa, genuinamente convinta della sincera disperazione di Medea e commossa dalla sua condizione, difende la rivale dinanzi al padre al punto da immedesimarsi in lei: tale sentimento di empatia rappresenta, dunque, una svolta nell'interazione tra le due figure femminili, ripresa in seguito anche da

⁶⁹ Emerge qui, come in Seneca, la gelosia di una Medea ancora innamorata nei confronti di Creusa in quanto responsabile della separazione dal marito e del rifiuto di quest'ultimo verso il suo letto. «Mora lei, per cui l'indegno / Mio consorte mi rigetta». Mayr, p. 28.

⁷⁰ «Medea: Del toscio spargetela, / De' serpi d'Aletto, / Di quelle che rodono / L'invidia e il sospetto. / Lo bagni l'istesso / veleno di Nesso / E mora com'Ercole / Sull'Eta mori». Mayr, p. 28.

⁷¹ A. Chiarloni, "Medea. Volto e parola di un personaggio matrice", in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma 2007, p. 17.

⁷² «Creonte: Amico a te soltanto obbligo io porto / della salvezza di Creusa. Egeo / Forse la rapia, se il tuo soccorso in tempo non giungea [...]». Mayr, p. 28.

Grillparzer e da Max Zweig⁷³ e legata, in parte, anche a un ripensamento moderno dei rapporti personali⁷⁴. Per questo Creonte concederà a Medea un ultimo incontro con i suoi figli e accetterà il dono della veste avvelenata: la suprema autorità regale di Creonte viene, questa volta, messa in discussione non dall'insistenza persuasiva bensì dal legame affettivo con la figlia, che rappresenta a tutti gli effetti un enorme strumento di potere.

Inoltre il processo di umanizzazione cui è sottoposta Medea agli occhi di Creusa trova conferma anche e soprattutto in relazione alla diametralmente opposta interazione delle due figure femminili offerta da Klinger, in cui a dominare indiscusso è il timore paralizzante di Creusa di fronte a una sovrumana Medea; proprio il mostrarsi di questa nella sua veste di donna sola e tradita porterà la principessa di Corinto ad aprire inconsapevolmente la via a quel piano di vendetta che la concepisce solo ed esclusivamente come una vittima.

Creusa: Padre, per poch'istanti
Pria di partir, chiede Medea, placata
I suoi figli veder.
Creonte: Lo chiede invano
Creusa: Ah dei misfatti suoi pentita appieno
Misera implora pace e il tuo perdono
M'offre in mercede la gemmata vesta [...]
Ah! se m'ami
T'arrendi al suo pregar

Creonte: Ebben lo vuoi: si faccia⁷⁵!

Sola in scena Creusa, smentita dagli eventi che con il favore divino paiono effettivamente risolversi per il meglio, viene colta da un turbamento interiore – «eppur mi sento da ignoto turbamento tutta l'anima agitar» – stemperato dalle rassicurazioni di Giasone. Un altro pezzo lirico, dunque, in cui viene concesso spazio all'interiorità⁷⁶ e in

⁷³ Tra le opere del mondo tedesco prese in considerazione nella mia ricerca, anche *Medea* di Franz Grillparzer (1821) e *Medea in Prag* di Max Zweig (1949) sviluppano e riprendono il senso di vicinanza ed empatia di Creusa nei confronti di Medea: nel primo caso Kreusa decide di aiutare la rivale a imparare a suonare la lira, simbolo della grecità e, dunque, per Medea mezzo di integrazione sociale; nel secondo Zdenka, la Creusa dell'opera di Zweig, si offre di guidare la berbera Leila nel suo percorso di assimilazione all'occidentale cultura praghese. In entrambi i casi si può notare un processo di psicologizzazione e umanizzazione delle due figure, del cui atteggiamento vengono messe in luce le più umane e valide ragioni.

⁷⁴ Creusa, ancora in nome di un codice di condotta non scritto, sembra in parte agire in nome della rigida morale di un dovere esteriore e della retorica del perdono che sfiora punte di pietismo care alla sensibilità repressa e castigata propria dell'Ottocento *Biedermeier*. Questo aspetto non esclude, in realtà, l'opportunismo che muove Creusa in questa richiesta: accontentando Medea ella, infatti, prevede di godere indisturbata le sue felici nozze con Giasone, sottovalutando le reali intenzioni della maga.

⁷⁵ Mayr, pp. 29-30.

⁷⁶ Questa nuova versione del personaggio di Giasone si discosta molto dal profilo classico e riconosciuto, accedendo maggiormente alla facoltà di comprensione empatica dello stato d'animo proprio e altrui: da li

cui la diegesi lascia il posto alla mimesi per dar voce a un intimo scambio amoroso tra i due amanti.

Giasone: Creusa... oh Dio! Lo vedo
Non sei felice appieno... [...]
Non palpitar mia vita,
Se resta alcun periglio, farà sparir amor.

Creusa: Sol di timore un'ombra
Avea quest'alma oppressa;
Ora che ti son dappresso,
Sparisce il mio timor.

Insieme: Ah sì caro e dolce accento
mi ripeti o mio tesoro.
Sì lo sento, sì lo vedo,
tu m'adori e io t'adoro.
Ma vorrei ch'ogni momento
lo tornassi a replicar⁷⁷

Con un nuovo cambio di scena l'atmosfera si tinge nuovamente di gravità nel carcere dove languge Egeo, che commiserà la sua condizione. Le sfumature dei suoi stati d'animo attraversano un'ampia gamma ricondotta, in una sorta di *reductio ad unum*, alla sua bruciante rabbia descritta dagli archi e resa anche spazialmente attraverso l'ambientazione della scena in uno spazio angusto e claustrofobico⁷⁸.

La radicale risemantizzazione che conosce in questo melodramma il personaggio di Egeo, mai così drammaturgicamente approfondito, passa attraverso procedimenti propri di quella che Gérard Genette definisce «trasposizione tematica»: in questo caso particolare

scaturisce l'attenzione del personaggio, impensabile nella sua accezione classica, alla componente emotiva e psicologica.

⁷⁷ Mayr, p. 31.

⁷⁸ In una cultura imbevuta di educazione patriarcale come quella occidentale, del resto, possiamo renderci conto, soprattutto *a posteriori*, di come la rabbia pare essere l'unica emozione consentita e confacente allo *status* di maschi che, in virtù di ciò, sono portati a mostrare diffidenza e distacco da altre emozioni negative come la tristezza, la fatica e la paura. Questo non rappresenta né un fatto storico, né un fatto genetico, bensì un prodotto culturale che non conosce barriere di tempo e che, anzi, resiste al suo potere di transitorietà radicandosi: la rabbia di Egeo, privato della sua promessa sposa, pare in quest'ottica più legittima della furia sopra le righe di Medea, rappresentata nel passaggio di testo in testo come una reazione allorquando inopportuna, allorquando appartenente a una figura che devia comunque dalla norma in quanto donna e straniera. Questo è lo sguardo maschile di una cultura letteraria e musicale pensata e concepita da maschi che si riverbera anche nel *Medeastoff*, la storia delle riscritture e delle riproposizioni della vicenda di Medea che, almeno fino alla prima metà del XX secolo, non conoscono la prospettiva di autrici femminili; esse, seppur immerse nel medesimo retroterra culturale, sono in grado di offrire uno sguardo più problematico su certi aspetti di una storia che ha come protagonista una donna; tra queste si veda Anne Seghers, Elisabeth Langgässer, Helga Novak, Marie Luise Kashnitz, Gertrude Kolmar, Elfriede Jelinek, Ursula Haas.

essa è destinata a coinvolgere anche lo statuto estetico dell'opera nel passaggio da dispositivo puramente testuale – in questo caso l'ipotesto classico in cui si è letterarizzato il mito⁷⁹ – a libretto per musica. Anche le operazioni più meramente quantitative come l'escissione o l'ampliamento rispondono all'universo di norme riconosciute in quell'ambito e non possono ritenersi in nessun modo esenti da motivazioni in quanto le trasformazioni non possono mai essere del tutto neutrali⁸⁰. Qualsiasi trasformazione testuale, inoltre, se non mostra alcuna operazione di soppressione o aggiunta si rivela spesso come una combinazione delle due, determinata anche da un cambiamento di motivazione (detta *transmotivazione*) – nell'agire di alcuni personaggi⁸¹, situazione che riguarda, in questo caso, il personaggio di Egeo. L'approfondimento della figura di Egeo conosce anche un processo di *transmotivazione* (ovvero di cambiamento di motivazione nell'agire) riconducibile al preciso scopo di creare complicazioni nel *plot*. Il dissidio dei sentimenti del personaggio è reso, in seguito, dall'aria *Avverse e inique stelle*, introdotta da una sezione puramente strumentale.

Egeo: Avverse e inique stelle,
Paghe sarete alfin. Giusta vendetta [...]
O voi squallide mura,
L'orror che vi circonda raddoppiate;
Sul capo mio crollate.
Io non temo, l'infamia solo
Mi avvilisce e mi spaventa

Egeo (aria): Son questi i tormenti
Soavi d'amor?
Deluso tradito,
Oppresso, avvilito,
Mi resta soltanto
Inutile pianto e inerme furor⁸²

⁷⁹ Nell'introduzione e in altre parti della tesi si è già ribadito come il processo trasformativo non debba essere inteso in maniera così rigida e schematica, soprattutto per un mito così noto e iconico che è penetrato nel nostro immaginario di conoscenze da innumerevoli direzioni e vie di percorrenza; risalire a ritroso alle precise fonti che animano questo scambio culturale, rendendo possibile la prosecuzione e la fertile sopravvivenza della vicenda mitica, si rivela, come già affermato, operazione superflua e pressoché impraticabile; ciò che appare invece proficuo è constatare le modalità in cui, nel corso dei secoli, gli autori e le autrici si appropriano di tale vicenda classica.

⁸⁰ G. Genette, *Palinsesti*, p. 352.

⁸¹ *Ivi*, pp. 324-6.

⁸² Mayr, p. 32.

Il sospetto di Egeo di non essere solo in scena viene subito dopo confermato dalla comparsa di Medea, unica sua fida alleata che nel recitativo di coppia ribadisce *coram populo* la sua incontrastabile potenza di fronte a Egeo. La maga richiama in una prospettiva intertestuale il patto di reciproca alleanza ideato da Euripide: a tale scelta si accompagna, su un livello estetico-teorico, una nuova pratica di *transmotivazione* relativa alla richiesta di asilo al re d'Atene. Essa non è più, infatti, contraccambiata con un rimedio per l'infertilità di Egeo ma con la sua liberazione dal carcere e con una promessa di supporto nel suo piano di vendetta. Dopo la stipula del patto nel successivo duetto *Se il sangue, la vita*, Egeo si mostra pronto ad offrire ben altri onori alla sua salvatrice: la partecipazione al pezzo lirico di un'orchestra più ampia, che include una grande varietà di archi e fiati, contribuisce a restituire il tono trionfale del momento. Egeo, liberato e sicuro della vicinanza di Medea, avverte nei suoi confronti una profonda riconoscenza che si configura come *condicio sine qua non* della prosecuzione del piano.

Medea: Tutto cede a Medea; s'apron le porte
A voglia mia; d'ogni prigionie infrante
Cadono le catene a'cenni miei [...]

Egeo: Liberatrice mia, che far degg'io?

Medea: Altra dell'oprar mio
Mercè non chiedo, che sicuro asilo
Ne' tuoi regni ottener.

Egeo: Augusta donna
Di me disponi io ti sarò sostegno;
(duetto)

Medea: Vendetta desio. Vendetta m'accende

Egeo: Imponi e vedrai
T'invola e saprai

Insieme: Ah s' non trionfi l'anima ingrata, un rio traditor⁸³

Una solenne introduzione strumentale a prevalenza di fiati ambienta la scena successiva, che si svolge negli appartamenti reali dove è stato appena celebrato il matrimonio tra Creusa e Giasone: l'immensa gioia di lui per aver coronato il suo sogno d'amore si produce nell'aria *Amor, per te penai* in un'esaltazione del dio che ha concesso lui questo lieto privilegio. Il suo incauto e miope entusiasmo, rivolto anche alla bellezza della veste donata da Medea, viene turbato subito dopo dai due semicori di Corinzi e Corinzie che da fuori

⁸³ *Ivi*, p. 33.

scena annunciano la triste notizia dell'imminente morte della principessa, a causa della «veste fatal che velen mortale in sen le portò». L'uccisione di Creusa, dunque, torna ad essere determinata da Medea attraverso i doni fatali confezionati sul modello degli ipotesti classici. Il racconto degli eventi, riportato nei cento versi di *ῥῆσις* del messaggero nell'opera euripidea e visibilmente ridotto a vantaggio della cupa descrizione dell'invocazione ctonia in quella senecana⁸⁴, viene affidato nel melodramma di Mayr al canto rimato del coro, che informa immediatamente Giasone dell'accaduto in una specie di sticomitia⁸⁵. L'altra sensibile differenza, che rivela il ripensamento della vicenda in termini originali, consiste nell'assenza della morte di Creonte: in quest'opera musicale il sovrano sopravvive alla morte della figlia lasciando spazio, nello sviluppo della *fabula*, all'espressione della lacerante sofferenza; anche Giasone sembra sconvolto, al punto di desiderare la morte dopo aver appreso la notizia: «Ho tutto perduto, non sono più sposo... orrendo sul ciglio un velo mi sta⁸⁶».

Il ritmo vorticoso e frenetico dell'orchestra si allenta per registrare in seguito un improvviso cambiamento di tono che si dissolve, senza soluzione di continuità, nel recitativo in cui Evandro e Tideo commentano, sconvolti, la condizione di Creonte: egli, pallido tra i suoi fedeli alleati, pare non essere più in vita.

Ma l'improvvisa comparsa in scena di Medea in compagnia dei suoi figli e di Ismene fa intendere che il suo desiderio di vendetta non è ancora pago: ella, così, chiede all'amica Ismene di portare in salvo i bambini dai suoi istinti sadici e perversi che l'hanno condotta a trarre un piacevole godimento dalle urla di Creusa in punto di morte. Dal canto suo Ismene la esorta a tacere il suo dolore e a fuggire lontano, proprio sull'esempio della tragedia latina⁸⁷. La centralità del problema morale nel teatro di Seneca lo rende, di nuovo, incredibilmente vicino alla cultura moderna, ormai quasi del tutto distaccata dall'universo

⁸⁴ Il racconto del messaggero nella tragedia euripidea si snoda dal verso 1135 al 1230, mentre in quella senecana, dopo ben 135 versi (vv. 740-875) dedicati alla scena dell'invocazione delle forze oscure, il racconto viene strettamente sintetizzato dai vv. 879-80: «Periere cuncta, concidit regni status. Nata atque genitor cinere permixto iacent». (Tutto è perduto, il regno è una rovina, la figlia e il padre sono un mucchio di cenere). Trad. ita di A. Traina.

⁸⁵ «Coro di donzelle: O noi sventurate. Coro di Corinzi: O regno dolente. Giasone: Che avvenne? Parlate. Donzelle: Creusa innocente. Giasone: Di me la consorte. Corinzi: In braccio di morte / La veste fatale... Tutti: Veleno mortale in sen lo portò». Mayr, p. 35.

⁸⁶ Mayr, p. 36. Sarà il coro di fanciulle e corinzi a dissuaderlo dal suicidio, prospettandogli il proposito di vendetta per rendere giustizia all'amata. «Coro: No vivi, la vendica. Giasone: Atroce il mio cor vendetta farà».

⁸⁷ Vd. vv. 150-3 Nutrice: «Sile, obsecro, questusque secreto abditos manda dolori. Gravia quisquis vulnera patiente et aequo mutus animo pertulit, referre potuit: ira quae tegitur nocet; [...]» (Taci, ti prego, soffri nel tuo cuore. Chi sopporta in silenzio e con pazienza i colpi ricevuti, può ricambiarli pericolosa è l'ira che si cela [...]) Trad. ita di Alfonso Traina.

del teatro greco, dove la questione centrale verte, al contrario, sul destino dell'uomo nel mondo. Un teatro quello di Seneca più *etocentrico* che *antropocentrico*, inquadrato all'interno di una prospettiva di senso in cui il *logos* non può né liberare né salvare l'uomo, ma, a differenza del *logos* greco e di quello cristiano, solo indirizzarlo al bene⁸⁸. E difatti proprio prima di cedere *in toto* al *furor*, il *logos* fa sentire in qualche modo la propria voce a Medea, attraverso la nutrice.

L'intervallo di tempo che separa il teatro senecano da quello moderno conosce l'avvento del cristianesimo, in nome del quale certe supreme verità vengono rimesse a un iniconoscibile e imperscrutabile disegno divino affine, per certi aspetti, alla visione stoica.

Per questo l'eredità senecana, assorbita e trasformata dall'apporto del cristianesimo, non deve essere assolutamente trascurata; del resto, in questo passaggio non si riscontra, a differenza del modello euripideo, alcuna lucida pianificazione di una Medea offesa e amaramente convinta di dover a tutti i costi attuare una dolorosa vendetta, quanto piuttosto il dominio sull'Io di un furore delirante capace di snaturare del tutto l'individuo, sino a farlo evadere da sé.

In questa precisa configurazione della vicenda rientra, infine, l'incapacità di Medea di accontentarsi degli orribili gesti già compiuti per desiderare una vendetta ancora più atroce che possa spingersi oltre ciò che è umanamente accettabile.

Medea: Io sono
Fuori di me... Tutto il piacer gustai
Della vendetta di Creusa intesi
L'ultime strida, l'aberrito sangue
Bevea cogli occhi: ero contenta allora...
Pur non è sazia la mia sete ancora.

Ismene: Ah taci... fuggi... In traccia tua ne viene
Giasone stesso, disperato, afflitto.

Medea: Adunque il mio delitto
Infelice lo rese. Oh gioia! Ei piange.
Altro pianto gli serbo: in me si desta
desio cocente di vendetta atroce. [...]
L'ebbe di me l'infido (pietà)? Io vo' rapirgli
L'unico bene che gli resta ancora...

⁸⁸ Seneca, *Medea*, (introd. e note di G. Biondi, trad. ita di A. Traina), Milano 2018, p. 42.

Questo aspetto del *logos* senecano si trova ad essere in contrasto col *logos* greco, che libera noeticamente l'uomo dal male indicandogli la via del bene, e col *logos* cristiano che libera l'uomo sottericamente, facendosi "carne" e perdono.

Non opporti⁸⁹

L'allusione al proposito infanticida delinea la progressiva parabola discendente di una «madre ormai snaturata» che non riconosce più sé stessa nella sfera della maternità, in quanto vede i suoi figli come emanazione della figura paterna e, per questo, asseconda la propria metamorfosi in *monstrum* infanticida. Da voci provenienti dall'interno del palazzo, inoltre, ella apprende che Giasone ha come unico desiderio quello di vendicare Creusa, di cui è ancora teneramente innamorato. Sarà tale risvolto a spingere ulteriormente la maga negli abissi più oscuri dell'animo, trascinandola a invocare le Furie su uno sfondo musicale cupo e infernale, restituito in particolare da fagotti e corni; in questo passo è contenuto, oltretutto, il primo e unico riferimento all'uccisione del fratello⁹⁰.

Il pensiero dell'orrendo atto infanticida, in una mirabile anticipazione del tormento cruciale della Norma⁹¹, fa tuttavia tentennare la donna che nella successiva cornice lirica dà spazio al suo dilaniante dissidio interiore; nonostante tale dissidio, a differenza della sacerdotessa gallica, Medea porterà a compimento il misfatto, finalizzato musicalmente da un assolo del clarinetto e del corno inglese che restituisce la tragicità del momento.

⁸⁹ Mayr, p. 37. Continua: «Ismene: Arresta... ascolta di pietà la voce. Medea: Pietà poss'io sentirne? Ah dimmi.../ L'ebbe di me l'infido? Io vo' rapirgli l'unico bene che gli resta ancora... Non opporti».

⁹⁰ Mayr, p. 38.

⁹¹ Il librettista della Norma di Bellini (1831) è, del resto, lo stesso Felice Romani che trae la storia da un dramma neoclassico di Louis-Alexandre Soumet. Romani, letterato di solida cultura classica, ha tratto da questa goffa mistura una riscrittura molto complessa, determinata non solo dalle convenzioni del genere, dalle convenienze operistiche, dalle esigenze drammaturgico-musicali di Bellini e dalla necessità di non ripetersi con una nuova Medea, ma anche da un'idea poetica e drammatica diversa da quella di Soumet, che si manifesta soprattutto nello stravolgimento del finale. Sono la piena conoscenza di Virgilio e la lunga e costante consuetudine coi testi classici che consentono a Romani di attuare linearmente una contaminazione di Medea con Elisa-Didone. Il librettista ha ben presenti, infatti, i legami che intercorrono tra il mito di Medea e il libro IV dell'Eneide, per il quale Virgilio riuva le Argonautiche di Apollonio Rodio. Le sovrapposizioni della situazione con quella di Medea del testo francese di Corneille, ancor più che di quello italiano, sono numerose: anche in questo caso si tratta della risoluzione dolorosa di un'unione interetnica dove la donna ha sacrificato unilateralmente, a esclusivo beneficio dell'uomo, le sue ragioni di appartenenza familiare, culturale e sociale per divenire una donna abbandonata e disperata che subisce la tradizione dell'infanticidio in un monologo in cui Soumet si rivela attento e diretto lettore di Seneca, senza che vi sia alcuna mediazione successiva. Egli conserva anche la struttura antinomica «non sunt mei/ mei sunt» nonché la gestione dei tempi verbali «osculis pereant matris: periere patris»; nell'opera neoclassica ella alza il pugnale sui figli avuti dall'uomo che la tradisce e, nella lunghezza dilatata dell'istante, discute con sé stessa i confini dell'umanità per poi attuare la catastrofe infanticida, indice di una fortissima vicinanza con Medea, visibile anche e soprattutto nell'opera di Cherubini-Hoffmann e nella stessa *Medea in Corinto* di Mayr. Secondo E. d'Angelo, «Ha vinto amore. Norma: Medea-Didone in Arcadia» in *La Fenice prima dell'Opera*, 2014-2015, (4), p. 48 la parte più enigmatica in relazione alla filiazione di fonti è rappresentata dal finale, che sembra non poter essere compreso alla luce del mito di Medea, né inteso come conseguenza di scelte atte a evitare una scena di pazzia o una replica del finale dell'opera di Mayr. Le mediazioni che si collocano nel mezzo possono aiutare a capire il finale di Norma ma certo non sminuiscono la prodigiosa forza innovativa della devozione estrema di Pollione. Cfr. G. Paduano, *Norma*, cit., pp. 167 sgg.

L'aria ricalca il monologo della tragedia euripidea in cui ella intercede presso sé stessa, cambia idea, la cambia di nuovo travolta da amore e pietà per tornare poi definitivamente all'intenzione di uccidere i bambini, mossa dal forte senso di orgoglio⁹²; il medesimo monologo di Seneca riprende questa forma già consolidata dalla grecoità per trasferirla nell'opera di Corneille e, infine, nella tradizione melodrammatica⁹³.

La Medea di Seneca viene consumata dal medesimo conflitto interiore: se però in Euripide esso segna l'*ictus* filosofico e poetico della tragedia, nella tragedia latina significa l'ultima resistenza che la natura offre al potere devastante del *furor*⁹⁴.

Dopo aver promesso vendetta col sangue, la Medea di Mayr compare in scena impugnando uno stilo contro i figli per arrestarsi subito dopo coprendo il volto con le mani; da questo momento prende vita il vorticoso mescolarsi e compenetrarsi dell'ampia gamma di emozioni e stati d'animo che attraversano e sperimentano diverse sfumature. Esse vengono accompagnate anche dal commento musicale, struggente e rassegnato nella prima parte di clarinetti e dai corni, agitato ed infervorato nella seconda parte in cui Medea vive una totale scissione psichica.

Medea: Ah che tento? ... Oh figli miei! [...]
A! Che freme, o figli miei
La natura, e geme amor
Miseri pargoletti
Ah! Che innocenti siete...
Mille contrari affetti
Dentro il mio cor movete
Venite al sen materno...

⁹² Euripide, *Medea*, Introd. di B.M.W. Knox, Milano 2009⁴, p. 17. Il monologo di Medea sola in scena che diventa teatro di scontro tra *θυμός* e *βουλεύματα* è ai versi 1025-80: qui alla fine, dopo essersi rivolta al proprio *θυμός* come ad un'entità a lei esterna, la necessità di ristabilire giustizia prevale. «Medea: Ah! Che devo fare? Mi manca il cuore [...] No, non posso. Addio ai miei propositi di prima [...] No proprio no, che mi succede? Voglio suscitare il riso dei miei nemici lasciandoli impuniti? No, devo osare. [...] No animo mio, non farlo. Lasciali andare, sciagurato, risparmia le tue creature [...] Devono morire, è necessario. Poiché bisogna». Trad. ita di Laura Correale.

⁹³ G. Paduano, *Norma*, cit, p. 153. Anche in *Norma* (1831), melodramma posteriore di soli quindi anni, si attua una sintassi drammaturgica che, nella separazione dell'infanticidio in due distinti atti di violenza, denuncia con ogni desiderabile chiarezza l'ispirazione seneciana; nella sua degradazione personale e mentale del personaggio sta la possibilità di regredire al progetto iniziale, attuato con uso intenso di figure espressionistiche. *Ivi*, p. 169.

⁹⁴ Seneca, *Medea*, cit, nota 169, p. 159. Cfr. vv. 929-44: «Egone ut meorum liberum ac prolis meae fundam cruorem? Melius, a, demens furor! Incognitum istud facinus ac dirum nefas a me quoque absit. [...] Occidant, non sunt mei; pereant, mei sunt. Crimine et culpa carent, sunt innocentes [...] Quid, anime, titubas? Quid nunc huc ira, nunc illuc amor diducit? Ira pietatem fugat et iramque pietas». (Io spargere il sangue dei miei figli, del mio sangue? No, folle furore lungi da me questo inaudito misfatto, questa infamia contro natura. [...] Muoiano, non sono miei; periscano, sono miei. Non hanno ombra di colpa, sono innocenti [...]. Cuore perché vacilli? Perché ora sono divisa tra ira e amore? L'ira mette in fuga l'affetto e l'affetto l'ira) Trad. ita di Alfonso Traina.

(Cambio repentino)

Ah no! Fuggite...

Io non vi son più madre⁹⁵ [...]

Questo è il momento che precede l'infanticidio consumato, come in Seneca, in balia di un'ira accecante che mira sadicamente a colpire e distruggere Giasone; nell'atto omicida si realizza infatti un'incondizionata aggressività risultato della trasformazione della pulsione erotica: in questo caso, a differenza di alcuni precedenti in cui il concettismo seneciano aveva raggiunto punte preziose, non servono riscontri puntuali⁹⁶. Il virtuosismo del canto e dell'assolo finale, unito all'accompagnamento degli archi, si produce nell'ultima strofa che vede Medea in scena, ancora incontaminata dalla colpa infanticida, uscire furibonda trascinando i figli nella reggia. Di gusto senecano pare essere anche l'autodescrizione del conflitto in termini di stallo prolungato che rinuncia alla sua drammatizzazione in successive mutazioni riprese, nella tragedia latina, da Euripide; al contrario le opposte cause sono sempre compresenti, e il tradizionale argomento dell'innocenza non viene confutato, ma neppure per un attimo reso operativo⁹⁷.

Medea: Ah deggio svenarli...

E il core è commosso;

Io bramo salvarli...

Salvarli non posso...

Amor mi ritira

Mi stimola l'ira,

Il fuoco d'averno

Ardendo mi va⁹⁸

Dopo il recitativo in cui Ismene prende pienamente coscienza dell'atrocità che è sul punto di essere compiuta, compaiono in scena Giasone e Creonte decisi fermamente a vendicare Creusa; i diversi moventi della vendetta, legati al rapporto affettivo instaurato

⁹⁵ Mayr, p. 38.

⁹⁶ G. Paduano, *Norma*, cit., p. 156.

⁹⁷ G. Paduano, *Variazioni*, cit., p. 518. Di per sé l'innocenza, intesa come assenza di ogni colpa, è più uno strumento per evidenziare la paradossalità della situazione, che non un vero argomento difensivo per Medea in un discorso necessariamente strumentalizzante che prescinde dai bambini e li utilizza come "dato" del rapporto con Giasone e come arma contro di lui. Infatti nel sobrio rigore della tragedia euripidea non si riscontra quest'anello ridondante che da Seneca (Med. vv. 932-3 «quod scelus miseri luent? Scelus est Iason genitor» che delitto espieranno questi sventurati? Delitto è aver Giasone per padre) approda sino a Norma attraverso un limpido cammino di vicende culturali. Cfr. G. Paduano, *Norma*, cit., p. 155.

⁹⁸ Mayr, p. 39.

con la principessa, contribuiscono a rendere una visione prospettica raddoppiata, all'interno della quale i fili diegetici si moltiplicano.

L'uccisione dei figli, in realtà, rappresenta un'evidente eccezione; nell'atmosfera sempre più tesa, entra in scena minaccioso Egeo scortato dai suoi soldati e deciso di prendere trionfalmente le difese di Medea contro tutti⁹⁹. A questo punto la maga calca la scena sventolando un pugnale insanguinato e alludendo con atteggiamento di sfida al delitto compiuto.

Medea: Vili! Tremate ancor
Gli occhi nel volto affissami (a Giasone)
Colpa a punir maggiore
In me ti resterà
Giasone: I figli miei...ove sono?
Medea: Dormono
Giasone: Oh Dio!
Medea: Ecco un pugnale: rappsesso
Il sangue tuo vi sta (gli getta il ferro)¹⁰⁰

L'infanticidio, sul modello euripideo, si consuma perciò lontano dalla scena, sopravvivendo metonimicamente nel pugnale che, in analogia alla Medea senecana, ella scaglia contro il coniuge. È lei, dunque, a confessare il proprio crimine in prima persona, senza l'intercessione di un messaggero o di un narratore esterno. L'ultima scena del melodramma vede l'infuriare di una tempesta, rappresentata visivamente attraverso l'oscuramento della scena e musicalmente attraverso il cupo suono dei timpani; il canto di Medea, che ha augurato al suo sposo un futuro di tormenti ad opera delle Furie, si intreccia quello di Egeo, Giasone, Creonte e il coro¹⁰¹. La maga si allontana godendosi lo spettacolo su un carro tirato da due draghi, mentre le fiamme invadono la scena e Giasone tenta invano

⁹⁹ Tale presentimento viene anticipato dai precedenti sospetti di Tideo che sembrano riprendere il verso 670 della nutrice senecana «Pavet animus, horret: magna pernicies adest». (Mi trema il cuore, e teme: incombe una catastrofe) Trad. ita di Alfonso Traina.

¹⁰⁰ Mayr, p. 41-2.

¹⁰¹ «Medea: Resta, asilo ti neghi la terra / Né sereno risplenda un sol giorno /E le Furie ti vengano intorno, / Che nel seno mi vedi regnar. Egeo: Ah si fugga si barbara terra! / Questa è sol delle furie soggiorno. Giasone: Ti spalanca ed inghiottimi o terra/ Aborrisce la vita ed il giorno, / De'miei figli odo i gemiti intorno, /Vien quel sangue sul core a piombar. Coro: Già si scuote, già trema la terra/ Dense tenebre offuscano il giorno; Rumoreggiano i fulmini intorno». Mayr, p. 42. Il riferimento alle Furie è di chiara matrice senecana (cfr. vv. 958-963), ripresa poi anche nella tragedia di Klinger. La Medea di Seneca, che nel momento appena precedente all'infanticidio appare perseguitata dalle Erinni e dall'ombra del fratello, contiene una scena che sembra reclamare un intervento musicale e che, infatti, questo melodramma non mancherà di sfruttare. Cfr. G. Lozza, "Il mito di Medea", in L. Nissim A. Preda, *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, «Quaderni di Acme» 78 (2006), p. 28.

di uccidersi dal momento che il coro, a differenza della *Medea* di Corneille, riesce ad evitare il suo suicidio.

L'accoglienza dell'opera da parte di pubblico e critica è stata piuttosto varia e discordante: il dato che resta è che *Medea in Corinto* calca rapidamente tutti i teatri d'opera italiana e viene in essi replicata varie volte per comparire, in seguito, nei teatri internazionali di Vienna, Parigi e Londra. A Mayr vengono offerte le più generose proposte da parte di membri influenti dell'aristocrazia italiana e da parte dello stesso sovrano delle due Sicilie Gioacchino Murat, che il 9 gennaio 1814 tramite un conte gli scrive una lettera per invitarlo a Napoli¹⁰².

Questi, tuttavia, rifiuta adducendo come scusa «un sacro dovere che vincolato mi tiene alla tenera consorte e mi costringe mio malgrado ad umiliare alla MV il solo oggetto che potrebbe inabilitarlo ad obbedire sul momento al clementissimo e pregiato comando ricevuto¹⁰³».

La Quotienne del 16 gennaio 1823 ne parla in questo modo:

Gli Spettatori hanno trovato la *Medea* degna della sua grande reputazione. Alla severa maestà dei modelli della grand'opera francese trovansi riunite l'armonia e l'espressione della scuola alemanna colle forme incantevoli della melodia italiana¹⁰⁴.

E ancora il Journal de Paris:

La musica di Mayr, dic'egli, era attesa con impazienza. Questa produzione fa conoscere un maestro distinto formato alla buona scuola. Egli non soffoca il canto principale sotto un lusso ridicolo e opprimente di accompagnamenti [...]. La *Medea* ispira vivo desiderio di veder ben presto sulle scene un'altra opera di questo compositore.

Oltre a pubblicazioni di articoli anche alcune lettere private esprimono giudizi in merito all'opera. Ad esempio, il conte Gallenberg il 2 settembre 1814 scrive a Mayr:

¹⁰² «Sua Maestà il re e tutta la Corte hanno assistito alla rappresentazione; e sua Maestà, nel dimostrare la sua soddisfazione, mi ha dato il piacevole incarico di scriverle ed invitarla di venire in Napoli, ove senza meno avrà una situazione a vita ecc. ecc.».

¹⁰³ P. Ravasio (a cura di), *op. cit.*, lettera 1814.2, p. 227.

¹⁰⁴ G. Calvi, *op. cit.*, pp. 153-4.

La riproduzione della Medea ha risvegliato l'entusiasmo generale del pubblico. [...] Sua Maestà il re e tutta la Corte hanno assistito alla rappresentazione e sua Maestà mi ha dato il piacevole incarico di scriverle, ed invitarla di venire a Napoli [...] Io la prego di non rifiutare l'invito grazioso d'un Re magnanimo e di rispondermi al più presto. Vi è tutta la probabilità che in avvenire consegua un posto ancora più riguardevole, ma io non posso dire di più¹⁰⁵ [...].

O ancora Michele Carafa, compositore e ufficiale di stato maggiore del regno di Napoli, apprezza la rappresentazione dell'opera ma esprime perplessità sulla voce di Isabella Colbran, interprete di Medea:

Caro Maestro, ricevete i miei complimenti per la felice riuscita della vostra bella Medea, questi non sono dettati dall'adulazione, ma da quell'interesse sincero, che le vostre belle qualità mi hanno ispirato. La voce generale è, Musica Superba, ma Medea non era in voce. [...] non avrei mai creduto, che una calda Spagnuola producesse una fredda Medea¹⁰⁶

E infine il giudizio espresso da Giovanni Carafa, duca di Noia e soprintendente dei teatri e spettacoli, che il primo dicembre 1813 scrive a Mayr:

La Vostra Medea ha surpassata ogni aspettativa. Li nostri Augusti Sovrani pel mio organo vi hanno fatto pervenire la di Loro piena soddisfazione nella stessa prima sera della rappresentazione, ed io sono troppo fortunato di potervi esprimere la mia ammirazione pel successo della vostra composizione, e soprattutto per la insuperabile armonia degli accompagnamenti¹⁰⁷

L'innovazione e l'audacia di Johann Simon Mayr, che si coniugano a un'acuta sapienza orchestrale e un'approfondita conoscenza dei modelli, dimostrano dunque di affacciarsi alla modernità e di elaborare una visione musicale coraggiosa che sappia coniugare i temi più classici della mitologia alle sperimentazioni tecniche più innovative e originali. E *Medea in Korinth*, per quanto non rimanga a lungo all'attenzione di pubblico e studiosi, ne è la più evidente attestazione.

¹⁰⁵ *Ivi*, lettera 1814.25, pp. 279-80.

¹⁰⁶ *Ivi*, lettera 1813.22, p. 219.

¹⁰⁷ *Ivi*, lettera 1813.23, p. 221.

§3.3 La declinazione politica. Contestualizzazione e analisi della tragedia *Medea in Prag* di Max Zweig (1949)

Nel 1949 Max Zweig, cugino meno noto dello scrittore Stephan Zweig, compone un dramma che ancora una volta proietta la vicenda mitica di Medea in circostanze diverse da quelle in cui il personaggio archetipico aveva preso forma. Sin dal titolo dell'opera, *Medea in Prag*, si evince in maniera piuttosto tangibile l'operazione di ripensamento e proiezione del mito che in essa si compie: una nuova declinazione della figura tragica all'interno delle particolari circostanze storiche della società praghese nel secondo dopoguerra e, quindi, un'opera in cui la vicenda individuale appare completamente immersa nel flusso storico e fusa con il dramma universale. La prosa, semplice e naturale, riesce a esprimere i sentimenti umani più profondi servendosi di personaggi moderni che soggiacciono a vecchi eterni conflitti, come quello tra giustizia e ingiustizia¹. Se la di poco precedente *Asylantragödie² Medea* (1926) di Hans Henny Jahnn rimane avvolta in una mitica patina arcaica e la quasi coeva *Medea post-bellica* (1947) di Franz Theodor Csokor finisce per sussistere solo a livello di tragedia personale e intima, Zweig offre un'opera storica di più ampio respiro in cui i personaggi si muovono alla stregua di veri e propri cittadini del dopoguerra in coordinate geografiche precise e secondo le motivazioni inderogabili di quell'epoca, di cui affrontano le costrizioni e i desideri più radicati. Entrano in gioco, così, lo spirito del tempo e l'individualità del creatore, capace di trascendere il mero materiale letterario trasformandolo, sorprendentemente, in un attuale *tranche de vie*.

Il disprezzo e l'odio nazista, accresciutosi sempre di più nel tempo, si era trasformato in quegli anni in vera e propria persecuzione ai danni degli ebrei, alimentando la già allarmante emergenza razzista, nodo tematico cruciale di questa riscrittura. Lo stesso Zweig, ebreo austriaco, vive in prima persona gli atti di persecuzione antisemita che lo porteranno ad emigrare, prima che a Tel Aviv nel 1938, proprio a Praga nel 1934. La persecuzione degli ebrei, concatenata ad altre motivazioni e circostanze sfavorevoli come la sua tendenza al lavoro solitario, il rifiuto delle mode letterarie e il fallimento di alcuni editori, impediscono il successo di Max Zweig come drammaturgo, nonché l'impatto della sua attività drammatica sul teatro contemporaneo³.

¹ I. Mehlman, „Max Zweig – Der Dramatiker“ in M. Zweig, *Der Generalsekretär und andere Dramen*, E. Benyoetz (a cura di), Tel Aviv 1979, p. 250.

² *Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*, L. Lütkehaus (a cura di), Stoccarda 2007, p. 341.

³ I. Mehlman, *op. cit.*, pp. 236-7.

Al centro di *Medea in Prag* campeggia la storia del giovane Prokop che, dopo aver preso parte come soldato alla resistenza ceca antinazista nell'esercito britannico, viene catturato dai tedeschi nel deserto libico e, in seguito a un'esecuzione di massa, abbandonato a terra dopo essere creduto morto. Trovato e salvato da una carovana di beduini, Prokop si avvicinerà alla cultura e ai costumi locali berberi imparando l'arabo, convertendosi all'Islam e abbracciando *in toto* la vita nel deserto a tal punto da sposare Leila, figlia di un rispettato sceicco, e ad avere con lei due figli, Omar e Amin. Dopo una permanenza di sette anni, alla fine del conflitto Prokop riesce a fare ritorno nella sua mai dimenticata terra, per chiedere la restituzione della casa e dei beni confiscati dal precedente governo. La situazione sembra tuttavia precipitare non appena il giovane arriva a Praga insieme alla famiglia; si prospetta, così, nei cinque atti del dramma, una parabola discendente che porterà il nuovo Giasone a perdere lentamente tutte le certezze su cui aveva fondato la nuova esistenza: posto di fronte ai suoi sentimenti e alle sue reali intenzioni, egli finirà per vedere la moglie e i figli con occhi diversi, avvicinarsi alla cugina Zdenka, da sempre innamorata di lui, e desiderare il totale reintegro nella sua patria. A complicare una già così difficile condizione contribuiscono, da una parte, i comportamenti degli zii di Prokop, Bozena e Klement, che mostrano nei confronti di Leila un atteggiamento di disprezzo e superiorità e, dall'altra, la mostruosa macchina statale post-bellica, che porta alla creazione di una società basata su sofisticate contraddizioni e farraginose procedure burocratiche.

L'impossibilità di dimostrare piena fedeltà alla patria porterà Prokop ad allontanarsi sempre più da Leila e a trovare conforto nei suoi compatrioti, sino ad assecondare il desiderio dei parenti di rieducare i figli a costumi più vicini all'Occidente europeo. Zdenka, all'apparenza molto gentile e premurosa, contribuirà in maniera decisiva allo sfaldamento della coppia e all'indebolimento del loro forte legame con i figli; ella propone, infatti, un percorso di rieducazione dei bambini, terminato il quale essi giungono a rinnegare la loro stessa madre per preferirle la rivale, che nel frattempo Prokop ha chiesto in sposa.

Proprio questa condizione di progressiva esclusione e isolamento porterà la donna straniera alla perdita di sé stessa: falsamente accusata di furto, esiliata da Praga e privata dei figli, non le resta che riprendersi con la violenza ciò che le è stato ingiustamente sottratto da una logica razzista e indifferente. L'opera si conclude, infatti, con il terribile gesto che le permette di identificarsi con l'eroina tragica: un gesto che appare, in questa versione, la

logica conseguenza di un processo di alienazione e spossessamento⁴ e che trasforma la donna nell'essere disumanizzato e selvaggio con cui gli altri la identificano sin dall'inizio.

La crudeltà e la truculenza spettacolare tramite cui si amplifica il carattere perturbante dell'infanticidio nella tragedia senecana vengono totalmente ridimensionate: il gesto, fulmineo e istintivo, sebbene lontano da ogni comprensione, appare l'unica possibile conclusione del dramma, consumata in pochi secondi fuori scena e seguita da una potente affermazione catartica di Leila:

Leila: Ich habe sie dem Leben gegeben. Ich habe sie zurückgenommen. Jetzt macht mit mir, was ihr wollt! Bald ich bin, wo sie sind⁵

Leila: Ho dato loro la vita, li ho riportati indietro. Ora fate di me quello che volete! Presto sarò dove sono loro

Del resto, per tutta la tragedia, si assiste a un totale ridimensionamento del lato criminale e malefico della Medea romana: non c'è alcun omicidio del fratello, in Seneca costantemente richiamato e vantato dalla protagonista⁶, alcuna vendetta nei confronti della rivale e del padre, solo una tragica conclusione. Per quanto nascosta dietro a un messaggio moderno, la tragedia classica – euripidea e senecana – è facilmente riconoscibile nella sua struttura e nei suoi personaggi principali: Prokop veste i panni di Giasone, Leila quelli di Medea, Klement incarna Creonte e Zdenka impersona Creusa. Anche i personaggi minori come la nutrice e i figli sono piuttosto identificabili: il primo è rappresentato da Farida, accompagnatrice e zia di Leila, e i due bambini conservano il ruolo di figli della coppia protagonista.

Le dinamiche politiche, i giochi di potere e il loro riflettersi nel tessuto sociale costituiscono il costante riferimento e *leitmotiv* della *pièce* teatrale anche per ragioni biografiche dell'autore, costretto a numerosi spostamenti in diverse città tra cui quella praghese appunto. Proprio a Praga, infatti, un governo comunista filosovietico aveva sostituito e smantellato l'amministrazione fascista, mettendo in luce in maniera ancor più tangibile le contraddizioni di un pensiero definito libero e progressista ma rivolto, invece, in direzione opposta.

⁴ M. Grunda, *Der Stachel der Medea*, Vienna 2020, p. 115.

⁵ L'edizione del testo da me presa come riferimento è M. Zweig, *Dramen*, Borchel 1997, pp. 200, d'ora in poi citata Z.D. e il numero di pagina. La traduzione in italiano è mia. Il passo qui riportato è Z.D., p.116.

⁶ Riporto qui per comodità i versi in cui compare il riferimento all'omicidio del fratello Absirto: vv. 125, 130-132, 473, 487, 911, 936, 964, 982, già ricordati anche nell'analisi della tragedia di Klinger *Medea in Korinth*.

In realtà la componente razziale e il concetto di estraneità, attraverso la figura di Medea, erano già state introdotte nel 1926 da Hans Henny Jahnn⁷ che sceglie di rappresentarla come una donna dalla pelle scura⁸; in quel caso la caratterizzazione predilige, però, il piano sessuale assestandosi su un'impostazione più arcaica al limite dell'eccesso e mostrando un'analisi sociologica meno approfondita rispetto all'opera di Zweig, capace di cogliere più a fondo gli atteggiamenti di xenofobia e nazionalismo.

In Zweig, del resto, si può riscontrare un profondo "umanesimo" riconducibile tanto a un appassionato attaccamento alla libertà dell'individuo quanto a un forte entusiasmo per l'eternamente umano, per la nobiltà interiore e l'autosacrificio⁹. Nei suoi drammi egli, infatti, rappresenta frequentemente la degenerazione della politica e il suo insensato accanimento contro cittadini innocenti. È lui stesso a definire *Medea in Prag* «ein antikommunistisches Stück» (un'opera anticomunista) e a considerarla nei suoi *Lebenserrinerungen*¹⁰:

La prima opera che ho ambientato nella sfera del potere comunista. Non provavo nei confronti del comunismo la stessa repulsione che provavo nei confronti del nazionalsocialismo, ma vedevo anch'esso come una disumana tirannia che mi era diventata ancora più odiosa, quando era intervenuta nella mia vita con la forza del destino e aveva distrutto la continuità del mio matrimonio¹¹

A mettere in atto tali comportamenti e pensieri contraddittori sono i vari personaggi del dramma, inghiottiti sempre più in un vortice di egoismo e indifferenza nei confronti di una donna proveniente da una terra lontana e costretta, dunque, ad aggiungere alla distanza

⁷ H.H. Jahnn, *Dramen I*, Frankfurt am Main 1963, pp. 741-3.

⁸ Ancora prima di Jahnn già Paul Heyse in *Medea*, novella del 1896, caratterizza la protagonista come una donna mulatta, la trasferisce nel contesto borghese della società di Monaco, le cambia il nome in Wally e attua un passaggio dal dramma alla prosa novellistica, stemperando la drammaticità dell'opera e allentando il legame con i modelli precedenti, ad eccezione del personaggio ideato da Franz Grillparzer. Heyse non tratta il mito come modello universale per il pensiero e il comportamento umano, bensì stabilisce un contesto socioculturale e psicologico ben dettagliato e particolarmente specifico. Wally, che ha un nonno africano e quindi la pelle scura, lavora come sarta a Monaco di Baviera e appare piuttosto integrata nella società borghese, sebbene si mostri progressivamente vittima di stereotipi razziali. Il tradimento del marito con una donna tedesca alimenta in Wally una frustrazione tale da condurla all'uccisione del suo unico figlio. In questo riadattamento, per la prima volta nella letteratura tedesca, viene indicata chiaramente la sua razza attraverso il colore della pelle, tratto che ne indica l'alterità, a differenza delle precedenti opere in cui la sua cifra di *Besonderheit* viene resa attraverso altri espedienti.

⁹ I. Mehlman, in *op. cit.*, p. 238. Quanto al concetto di umanesimo, se ne è già parlato anche a proposito della riscrittura di Friedrich M. Klingner, *Medea in Korinth*. (1786). In quel caso, tuttavia, la declinazione del termine è intesa in un senso totalmente diverso, ovvero come contrapposizione tra tutto ciò che appartiene alla sfera divina e ultraterrena, incapace di misurarsi con la fragilità, e l'imperfezione della comunità umana

¹⁰ M. Zweig, *Lebenserrinerungen*, Gerlingen 1987, p. 214.

¹¹ *Ibidem*.

fisica l'isolamento interiore, una sorta di estraneità a sé stessa. Esattamente di quel tipo di estraneità tratterà Bernhard Waldenfels nei suoi *Studien zur Phänomenologie des Fremden*, nel ciclo di seminari tenuto in Italia nel 1999 e, infine, nella sua *Verfremdung der Moderne*¹². Secondo il pensiero del filosofo tedesco il concetto di straniero non esiste in assoluto bensì in maniera relativa, determinato tramite quattro categorie piuttosto flessibili che lo colgono nelle varie tipologie, ovvero l'esteriore, l'estraneo, lo strano e lo straordinario; se il primo fa riferimento al territorio e il secondo al possesso, il terzo allude al modo e allo stile e l'ultimo a ciò che supera il confine rompendo ogni regola¹³. *Der fremd*¹⁴ si mostra, infatti, sotto forma di inquietudine disturbante e ambivalente, sottraendosi al dualismo tra *Freundschaft* e *Feindschaft* e arrivando addirittura a sconvolgere il potere ordinatore degli opposti, inteso da Zygmunt Baumann come il principio antagonistico e costitutivo della stessa vita sociale¹⁵.

Lo straniero è capace, inoltre, di suscitare un certo fascino – che degenera in esotismo – e, al contempo, un forte senso di diffidenza, presupposto su cui si costruisce l'alterità di questa tragedia. Proprio nel XX secolo assistiamo, infatti, alla frantumazione della ragione e al decentramento del soggetto, fenomeni che determinano una sostanziale perdita di confidenza e sicurezza da parte dell'essere umano nei confronti della realtà esterna; in altre parole, *ciò che è altro* in quanto fuori dal proprio ambito è destinato a provocare atteggiamenti difensivi come xenofobia e nazionalismo, promossi dallo stesso stato nazionale¹⁶. Lo esprime in maniera molto evocativa l'autore:

Nel diciannovesimo, e ancora di più nel ventesimo secolo, le religioni tradizionali hanno perso innumerevoli credenti. Ma poiché le persone non sono ovviamente in grado di vivere senza un credo hanno creato religioni sostitutive. Due di queste, il nazionalismo (qualunque sia il nome che gli si attribuisce) e il comunismo, sono riuscite a conquistare più credenti di quanti ne abbiano mai avuti il cristianesimo, l'islam, il buddismo e le altre religioni del mondo¹⁷

¹² Cfr. rispettivamente B. Waldenfels, *Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Berlino 1997-1999, pp. 227; B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneità*, G. Baptist (a cura di), Napoli 2002, pp. 248; B. Waldenfels, *Verfremdung der Moderne*, Gottinga 2001, pp. 168.

¹³ B. Waldenfels, *Fenomenologia*, cit., p. 24.

¹⁴ L'aggettivo sostantivato *der Fremd* non ha una precisa resa italiana, in quanto comprende un serie di sfumature di estraneità e differenza.

¹⁵ Z. Baumann, „Moderne und Ambivalenz“, in *Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der Alten Welt*, U. Bielefeld (a cura di), Amburgo 1992, pp. 23-5.

¹⁶ E. Reichmann, „Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalismus: Zweigs Medea in Prag“ in *Max Zweig. Kritische Betrachtungen* (a cura di E. Reichmann), Röhrig 1995, p. 302.

¹⁷ M. Zweig, *Lebenserinnerungen*, cit., p. 164.

Proprio alla luce della questione razziale viene inteso il rapporto coniugale di questa tragedia, destinato a consumarsi e ad autodistruggersi. La fine del matrimonio tra Leila e Prokop e la conseguente uccisione dei figli da parte di lei vengono infatti imputate da Israel Mehlmann a quello stesso regime comunista – o comunque a qualsiasi regime assoluto di uno stato moderno¹⁸ – che non rispetta l'individuo e riduce il popolo allo stato di schiavitù¹⁹. La motivazione del gesto appare, perciò, piuttosto diversa dall'opera euripidea, e addirittura del tutto ribaltata rispetto a quella senecana, in cui l'infanticidio si configura come un atto del tutto subordinato alla perfidia e alla macabra *performance* della protagonista.

¹⁸ Cfr. N. Fuerst, *Das Dramenwerk Max Zweigs*, Klagenfurt 1986, pp. 112.

¹⁹ I. Mehlman, *op. cit.*, p. 240.

3.3.1 I cinque atti di *Medea in Prag*. Una più dettagliata analisi testuale della tragedia politica

Sin dall'inizio in *medias res* di *Medea in Prag* si assiste alla ripresa, e allo stesso tempo, al rovesciamento dell'ipotesto classico: l'atmosfera è infatti spiccatamente prosaica e l'iniziale conversazione tra Bozena e Zdenka, rispettivamente zia e cugina di Prokop, cala la vicenda in un piano di grande umanità e fragilità, dove i dubbi ricalcano quelli di un'ordinaria famiglia preoccupata ed emozionata per il ritorno in patria del nipote lontano da ormai nove anni. L'inaspettata apparizione di Prokop genera inoltre un senso di incertezza a proposito del suo *status* ibrido di figura rassicurante e persona estranea

Zdenka: Es ist wirklich etwas merkwürdig.

Bozena: Und so fremd hat er gesprochen. So förmlich. [...] Am Ende hat er einen Arm oder ein Bein verloren, und er schäme sich, sich uns in diesem Zustand zu zeigen²⁰

Zdenka: È davvero una cosa insolita.

Bozena: Parlava in modo così strano. Così formale. [...] Alla fine ha perso un braccio o una gamba e si vergogna di mostrarsi a noi in quella condizione

Tramite la dispotica figura di Klement che, in qualità di presidente del tribunale ostenta un rigore e una freddezza di circostanza, fanno in seguito il loro ingresso in scena l'autorità statale e il potere governativo; egli si rivolge prima alla moglie per redarguirla sul suo comportamento, poi alla figlia per dileggiare le sue inutili speranze sentimentali²¹.

Klement, che evoca il Creonte della classicità, appare sin da subito alla stregua di un'ipostasi del sistema statale, privo tuttavia di quel potere personale proprio dell'antico tiranno cui si rimetteva la totalità delle decisioni, quindi più umano e vacillante. Questo Creonte moderno e modificato, immerso *in toto* nello spirito del tempo, rappresenta un mero esecutore della legalità statale che vive appieno le contraddizioni del suo periodo storico, da cui trova riparo nell'intransigenza della legge e nella macchinosa burocrazia. Ne è chiara dimostrazione la sua indifferenza per gli eventi che vedono protagonista il nipote appena tornato in patria.

²⁰ Z. D., p. 53

²¹ «Klement: Ich habe dir, Bozena, wiederholt untersagt, mich bei wichtigen Konferenzen zu stören». (Klement: Ti ho già detto, Bozena, di non disturbarmi durante importanti riunioni). «Klement: Ich habe gedacht, diese Alten Dummheiten sind längst vergessen». (Klement: Pensavo che avessi lasciato perdere da tempo queste stupidaggini). Z.D., p. 54.

L'informazione che incuriosisce e preoccupa i tre è la registrazione di una famiglia di cinque persone, proprio a nome di Prokop Foltyn, in un ostello fatiscente nella periferia di Praga; gli zii azzardano numerose supposizioni, ma solo dopo aver incontrato Prokop apprendono la verità. Al suo ritorno in patria è infatti lo stesso giovane, entusiasta e felice di ritrovare i propri cari, a raccontare le peripezie vissute e ricordate come una «wilde Odyssee» (Odissea selvaggia), iniziata dopo il crollo e la conquista della Polonia.

Arruolatosi nell'esercito inglese come partigiano, il giovane viene catturato durante la campagna di Libia e giustiziato in un plotone di esecuzione di cui è l'unico a sopravvivere. I soldati tedeschi, infatti, non accertando la morte di tutti i condannati, lo abbandonano nel luogo del massacro; Prokop verrà così trovato e soccorso da una carovana di beduini, che lo conduce nel villaggio più vicino per guarirlo dalle ferite. Qui conosce e sposa Leila, donna berbera dell'etnia senussi con la quale genera due figli, diventando a tutti gli effetti un cittadino libico e adottando di quel territorio costumi, religione e stile di vita.

Ma Klement, in seguito alla rivelazione di Prokop alza sin da subito, nei confronti di quella cultura straniera, un muro di perplessità e diffidenza:

Klement: Du hast dann sechs oder sieben Jahre als Gefangener dort bei den Wilden gelebt? [...]. Ich habe doch oft gelesen, daß solche Primitive alle Fremden hassen²²

Klement: Hai vissuto lì per sei, sette anni come prigioniero dei selvaggi? [...] Non capisco una cosa. Ho spesso letto che i primitivi odiano tutti gli stranieri

Il nuovo Creonte, sul cui solco anche altri personaggi del dramma, dimostra come la volontà di vedere in modo ostile uno sconosciuto possa concretizzarsi tramite l'adozione di pregiudizi e stereotipi: egli maschera, così, la diffidenza nei confronti dell'altro vantando una superiorità della propria cultura. La preoccupazione è per il presidente di corte tutta esteriore e formale, determinata per lo più dalla repulsione degli ultimi anni di vita del nipote.

Klement: Du bist doch wohl nicht im innersten Afrika gewesen? [...] Hast du Gefangener dort bei den Wilden gelebt? [...] Du machst dich wohl über uns lustig! Wie, du hast eine Negerin geheiratet? [...] Und du hast es nicht für unter deiner Würde gehalten, eine ungebildete Fellachin zu heiraten²³?

²² *Ivi*, p. 57-8.

²³ *Ivi*, pp. 56-7-60.

Klement: Ma tu non sei stato nell’Africa più nera, no? Hai vissuto come un prigioniero lì tra i selvaggi? [...] Ci stai prendendo in giro? In che senso hai sposato una negra? [...] E tu non hai pensato che fosse indegno per la tua dignità sposare una fellà non istruita?

Il presupposto su cui si costruisce l’alterità di questa tragedia è, dunque, la sostanziale differenza tra il mondo conosciuto dell’Occidente e quello incognito dell’Oriente, il cui discrimine è individuato sempre e comunque a partire da parametri eurocentrici. Secondo la teoria di Edward Said, infatti, l’orientalismo consisterebbe in una descrizione realizzata da occidentali e basata sulla premessa della superiorità dell’Occidente più sviluppato, libero e civile sull’Oriente, oggettificato e descritto²⁴. Sarebbe infatti il discorso coloniale ad aver costruito il dominio culturale, i colonizzatori e i colonizzati, e ad aver sottoposto questi ultimi a un processo di *reductio ad unum* di lingue e usanze accomunate, in realtà, solo dalla lontananza dal modello eurocentrico²⁵. Zweig, dunque, intende mettere in evidenza proprio come la rappresentazione dei dominati da parte dei dominanti avvenga non solo scoprendo l’Oriente, bensì orientalizzandolo²⁶. Anche la *Medea* di Franz Grillparzer, scritta nel 1821 e definita «Die Tragödie des Fremden» (La tragedia dello straniero), lamenterà questa condizione di totale emarginazione e disprezzo:

Medea: Weil eine Fremd’ich bin, aus fernem Land verachten sie mich, sehn auf mich herab, und eine scheue Wilde bin ich ihnen, die Unterste, die Letzte aller Menschen, die ich die Erste war in meiner Heimat²⁷

Medea: Poiché sono straniero e vengo da un paese lontano, mi disprezzano, mi guardano dall’alto in basso, e per loro sono un timido selvaggio, il più infimo, l’ultimo di tutti gli uomini, che nella mia patria era il primo

Lo stesso Prokop orientalizza il popolo libico, ammettendo di preferire «i ritmi selvaggi della terra orientale all’Occidente civilizzato» e così autorizzando il distaccato commento e giudizio delle varie esperienze sociali, usi e costumi.

Prokop: Ich habe die Ziviltation nie geliebt und immer von einem urtümlicheren, naturnäheren Leben geträumt. Dort rollt das Leben, seit Jahrtausenden unverwandelt, in sich gleichbleibendem Rhythmus ab. Es ist von Geheimnis und heiligen Riten erfüllt²⁸

²⁴ Cfr. E. Said, *L’Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, trad. ita di Stefano Galli, Milano 2013² (ed. or. *Orientalism*, New York 1978), pp. 400.

²⁵ B. Waldenfels, *Fenomenologia dell’estraneità*, cit., p. 27.

²⁶ M. Grunda, *op. cit.*, pp. 85-6.

²⁷ F. Grillparzer, *Medea*, Venezia 1994, vv. 400-5. Trad. ita di Claudio Magris.

²⁸ Z.D., p. 57

Prokop: Ho sempre sognato la vita primitiva e non la civilizzazione, la vita vicino alla natura. Lì la vita, immutata da migliaia di anni, scorre con un ritmo costante. È pieno di mistero e riti sacri

La diffidenza e la paura per l'altro costellano i cinque atti del dramma, intento, molto più di altre riscritture, a rappresentare una Medea costretta a rapportarsi con le istituzioni, spesso contorte e incoerenti, di una società che la rifiuta. La storia e il potere evocativo dell'eroina classica, capaci di incarnare valori sempre differenti, diventano qui emblemi dello straniero escluso e isolato, che brama un'assai difficile accettazione, ma che ottiene in cambio solo rifiuto. Se, tuttavia, la Medea archetipica possiede quella complessità difficilmente inquadrabile in un senso univoco, in questa riscrittura Medea-Leila giunge a costituire una figura più lineare e meno frastagliata, eletta a trasmettere un preciso messaggio, l'estraneità appunto. La Leila di Zweig, analogamente alla Medea di Grillparzer, è percepita dal marito come una donna attraente che, dopo il suo trasferimento, perde il suo fascino a vantaggio di ciò che è già noto e rassicurante²⁹.

Quanto a Giasone, se il personaggio classico si mostra costantemente sostenuto dai compagni di avventura, dal regnante di Corinto e, soprattutto, dalla moglie, l'eroe moderno di *Medea in Prag* dimostra, sin dall'entrata in scena, un comportamento più maturo e meno infantile, frutto delle numerose difficoltà affrontate. Il bisogno di sopravvivere lo conduce del resto a reinventarsi, adattandosi e uniformandosi ad un'altra cultura.

Tuttavia, questa nuova esistenza sembra esaurirsi in un desiderio meramente estemporaneo, che riflette lo stato emotivo del momento; non appena, infatti, una carovana di passaggio nel deserto fa risuonare un'aria del poema sinfonico *Vltava* (La Moldava) del ceco Bedřich Smetana Prokop, come in una specie di epifania, viene assalito da una terribile nostalgia di casa, che lo spinge a ritornare nella sua mai dimenticata Praga.

Quel persistente risentimento nei confronti della sua città d'origine, che in realtà si indebolisce progressivamente nel corso dell'opera sino a dissolversi, altro non cela che un forte attaccamento purtuttavia deluso nelle aspettative.

Proprio l'amore per la patria, il senso civico e l'assoluta devozione nei confronti dello Stato costituisce un altro elemento nevralgico della *pièce*, un *topos* che accompagna quasi ossessivamente il susseguirsi delle scene; tale esaltazione si allinea con la tendenza, diffusa

²⁹ A. Corvasce, „Eine emanzipierte Medea. Ein Textimmanenter Vergleich zwischen Zweigs Medea in Prag und den Bearbeitungen des Medea-Stoffes durch Grillparzer und Euripides“ in E. Reichmann, *op. cit.*, p. 373.

a partire dal secondo dopoguerra, di sostituire i problemi del singolo individuo con le preoccupazioni del gruppo, così da cedere il passo a questioni umane universali³⁰.

Fa così finalmente il suo ingresso in scena Leila, indossando un vestito lungo sino alle caviglie, velo sul volto, orecchini pendenti e una fascia di seta intorno alla vita; il suo rituale di richiesta di accoglienza, che prevede anche una genuflessione in segno di rispetto, segue una prassi ben diversa da quella occidentale e provoca la reazione infastidita di Klement: «Nicht bei uns in Prag! Sag ihr, sie soll die Possen lassen und sich vernünftig auf einen Stuhl setzen!³¹» (Non qui a Praga! Dille di smetterla con le buffonate e di sedersi su una sedia in modo ragionevole!).

L'imbarazzo prosegue durante la consegna dei doni di ospitalità ai membri della famiglia di Prokop; se la famiglia Moravan tenta, almeno in apparenza, di includere Leila nel nucleo familiare finirà per mostrare ostilità e rimarcare alla donna la stranezza delle sue usanze. Ne è un indizio anche l'utilizzo del pronome «Sie» maiuscolo congiunto alla forma verbale coniugata alla terza persona plurale, forma che nella lingua tedesca equivale all'uso del lei italiano: tale consuetudine non produce nient'altro che distanza e formalità. Anche Zdenka, in un abbastanza evidente richiamo alla Kreusa di Grillparzer, se in principio pare essere comprensiva e cordiale, in seguito rivelerà tutto il proprio distacco.

Zdenka: Entschuldigen Sie, daß Ihre Sitten uns unbekannt sind! Ich will Ihnen gerne eine Schwester sein³²

Zdenka: Ci scusi se le sue abitudini ci sono sconosciute! Io vorrei essere una sorella per lei

Altro punto focale della tragedia è la cosiddetta bipolarità antropologica³³: esplicitata nel confronto, ancora una volta *occidentalocentrico*, tra due culture. Leila afferma a proposito di Praga:

Leila: Alles ist klein. Himmel über uns. Keine Erde unter uns. Keine Sonne, grau Himmel. Es ist trüb und grau. Nur Dunst, Rauch und Nebel³⁴

³⁰ T. Ziolkowski, *op. cit.*, p. 239.

³¹ *Ibidem*.

³² Z.D., p. 62

³³ È una definizione che conia Massimo Fusillo a proposito del film *Medea* di Pasolini (1969); essa appare particolarmente efficace a rendere con precisione l'idea di una generica contrapposizione culturale bifronte che prescinde dall'opera di riferimento.

³⁴ Z.D., p.63.

Leila: Tutto è piccolo. Il cielo sopra di noi. Nessuna terra sotto di noi. Niente sole, cielo grigio. È grigio e spento. Solo foschia, fumo e nebbia

Questa sensazione di chiusura claustrofobica e di scarso contatto con la natura comunicata dalla città di Praga appare in netta contrapposizione con l'apertura e la luce delle desertiche terre di Libia. Anche in *Medea* di Grillparzer – la cui ambientazione riecheggia quella euripidea – la contrapposizione tra grecità e barbarie, integrazione e emarginazione, vita d'azione e vita contemplativa è piuttosto netta. Il dramma ottocentesco, analogamente a *Medea in Prag*, consegna alla letteratura l'immagine di una Medea esule e vittima di una discriminazione che non scaturisce dalle sue colpe ma che, al contrario, ne diviene la causa³⁵. È proprio nel "trionfo dell'estraneità" e nella trasformazione dell'eroina in simbolo di assoluta alterità che sta l'intuizione più profonda del mito, dal momento che «nessuno è così vittima come chi viene straziato al punto di perdere la sua umanità³⁶».

Se nella tragedia greca la contrapposizione rimane latente e comunque non enfatizzata, in *Medea in Prag* si riconduce ad essa la tragica degenerazione dell'infanticidio³⁷.

Alla fine del primo atto, Prokop, che intende recuperare i suoi possedimenti e la sua posizione lavorativa, viene a conoscenza tramite Klement dei cambiamenti avvenuti con l'insediamento del nuovo governo: la prolungata assenza dalla Repubblica e la scelta di sposare una straniera sanciscono la perdita di ogni pretesa di rivendicazione.

Come già affermato in precedenza, nelle tragedie classiche qualsiasi forma di comunicazione dialogica tra Giasone e Creonte risulta completamente assente: si rivela, di conseguenza, ancor meno concepibile una mediazione di Medea tra i due, situazione presente in questa scena e destinata a riscuotere una grande fortuna nelle più recenti riscritture.

³⁵ M. R. Cornacchia, *La Medea di Franz Grillparzer o del 'trionfo dell'estraneità'*, «Griseldaonline» 2 (2003), p. 1.

³⁶ *Ibidem*. Si tratta di un'affermazione di Claudio Magris.

³⁷ C. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, p. 85.

Il trattamento da parte di Euripide su questo tema è, infatti, abbastanza ambivalente: sebbene l'elemento della barbarie sia presente nel discorso alle donne di Corinto ai vv. 215-266 e venga poi ripreso sul finale da Giasone ai vv.1339-40: «οὐκ ἔστιν ἦτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνίς γυνή ἔτλη ποθ'» (Nessuna donna greca sarebbe arrivata a tanto) esso non pare essere un elemento focale della tragedia. D'altra parte, infatti, Medea si autodefinisce ζῆνος nel senso di apolide e non βάρβαρος nel senso di nemico barbaro mentre Giasone, in qualità di rappresentante della stirpe greca, non incarna una figura positiva ed eroica, quanto piuttosto un personaggio egoista e vigliacco, che non conferisce affatto lustro alla grecità.

Il primo atto si conclude, così, con un animato confronto tra gli zii di Prokop, che, in sua assenza, definiscono Leila «Ein barbarisches Wüstenweib» (una barbara del deserto); soltanto Zdenka, che prova a mostrarle la sua comprensione e vicinanza, appare ben disposta nei suoi confronti.

All'inizio del secondo atto, collocato cronologicamente una settimana dopo, fanno il loro ingresso in scena due personaggi che nell'ipotesto classico non hanno alcun ruolo drammaturgico, ma che già lo acquisiscono nelle tragedie di Klinger, Grillparzer e Jahn: i figli; essi hanno nomi arabi, Omar e Amin, e alla prima comparsa mostrano tutta la sofferenza per gli insulti rivolti loro dai coetanei praguesi, che per strada li apostrofano ebrei e zingari. Si assiste qui alla già citata operazione di *reductio ad unum*.

I piccoli, di quattro e sei anni, ancora non pienamente consapevoli delle dinamiche sociali, sono gettati in questo vortice d'odio quando nemmeno conoscono il significato di certi termini offensivi: la loro ingenuità viene evidenziata dall'autore, che, assumendo la focalizzazione interna, rappresenta il mondo osservato da occhi innocenti e del tutto ignari delle moderne innovazioni della società industrializzata, come l'autobus e l'altoparlante.

Amin: Ich habe Angst. Auf der großen Straße waren riesige wilde Tiere; die hatten Menschen in ihrem Bauch. Die Tiere brüllten und rannten gegen mich [...] Und dann schrie ein Mann, den ich nicht sah, aus dem Himmel und fluchte schrecklich auf mich³⁸

Amin: Ho paura mamma. Sulla grande strada c'erano enormi animali selvaggi, che tengono gli uomini nella loro pancia. Gli animali hanno corso e ruggito contro di me. [...] E poi un uomo che non ho visto ha urlato dal cielo in modo terribile contro di me

Nel dialogo tra Leila e Prokop torna la contrapposizione antropologico-culturale tra la società prague, sovrastata da macchinosi passaggi burocratici e quella libica, basata su un'organizzazione del lavoro semplice, logica e intuitiva. Prokop, inoltre, riconosce alle carte ufficiali un valore intrinseco, per il solo fatto di essere emanazione dello Stato, a sua volta incarnazione del diritto; Leila invece non riconosce ad esse alcuna validità, in quanto, a suo avviso, è la stessa struttura statale a non averne. Due concezioni politiche e sociali completamente opposte, il cui scontro contribuisce a scavare un'incolmabile voragine tra i due e preparare la catastrofe finale, in una modalità che si distacca notevolmente dal modello classico. Tale antinomia è resa anche sul piano lessicale:

³⁸ Z.D., p. 68.

Prokop: Das ist ein amtliches Papier, durch das die Erlaubnis zu arbeiten erteilt wird. [...] Um es zu bekommen, brauche ich vorher ein Staatsbürgerzeugnis. [...] Ein amtliches Zeugnis nämlich darüber, dass ich mich seit der Okkupierung loyal gegen den Staat verhalten habe. Und das bekomme ich wieder nicht ohne Militärzeugnis³⁹

Prokop: Questo è un documento ufficiale, grazie al quale ottengo il permesso di lavorare. [...] Per ottenerlo ho prima bisogno di un certificato di cittadinanza. [...] Un certificato ufficiale che attesti la mia totale fedeltà allo stato. E non posso averlo senza un certificato militare

Leila: Was ist das? Hat nicht jeder Mensch das Recht zu arbeiten? [...] Wozu sind diese Gesetze? [...] Du hast ja für dein Land gekämpft⁴⁰!

Leila: Cos'è? Non ha ogni uomo il diritto di lavorare? [...] A che cosa servono queste leggi? [...] Ma tu hai combattuto per la tua patria!

In questa riscrittura, tuttavia, si verifica un radicale stravolgimento politico, al punto che nemmeno Prokop, a lungo immerso in quella società e avvezzo a quei costumi, riesce a riconoscersi⁴¹.

Nell'opera di Max Zweig si riscontra, dunque, un nuovo motivo sconosciuto alla vecchia generazione: la colpa dello stato autoritario e comunista, uno Stato che esclude l'individuo e legittima la sua autorità facendo riferimento a una storia comune dei propri cittadini, dalla quale Prokop rimane emarginato e in cui Klement e Zdenka sono totalmente immersi; Prokop per potervi accedere deve dimostrare di farne davvero parte⁴².

A interrompere la conversazione tra Prokop e Leila prorompe in casa Zdenka che, in qualità di rappresentante del nuovo governo, si offre di aiutare i coniugi con un sostegno economico e con il supporto a Leila nella trasformazione in vera cittadina ceca; in questo caso l'assimilazione, intesa come l'adattamento più completo alle norme comportamentali stabilite, è l'unica via d'uscita concessa allo straniero per non essere più ritenuto un estraneo e diventare, anzi, parte integrante di una comunità. È proprio Leila, infatti, a chiederle aiuto.

In questa scena risuona, con rinnovata forza, l'eco grillparzeriana. Nella tragedia ottocentesca troviamo infatti una sequenza in cui Medea, dopo aver seppellito gli abiti,

³⁹ Z.D., pp. 69-70.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 70-1.

⁴¹ Egli affermerà infatti: «Ich glaubte, Menschen hier anzutreffen, wie ich Menschen hier zurückgelassen hatte. Ich finde aber nur Verordnungen und Verbote vor, Behörden und Amter, die nichts Menschliches an sich haben». Prokop: Pensavo che avrei trovato delle persone qui, allo stesso modo in cui avevo lasciato delle persone. Ma trovo solo regolamenti e divieti, autorità e uffici che non hanno nulla di umano. Z.D., p. 72.

⁴² E. Reichmann, *op. cit.*, p. 304.

l'armamentario e il vello per liberarsi simbolicamente del passato e adattarsi *in toto* al costume greco⁴³, chiede a Kreusa di insegnarle a suonare la lira, simbolo della società ellenica⁴⁴. Ma Jason deride i suoi maldestri tentativi e chiede di suonare a Kreusa che, acconsentendo, tradisce la fiducia di Medea e diventa alleata di lui⁴⁵. All'affermazione di Kreusa «Die Leier ist tot» (La lira è morta), Medea contrattacca con una fiera risposta di senecana memoria «Wer? Ich lebe! Lebe». (Chi? Ma io sono viva! Viva⁴⁶). A questo punto della tragedia di Zweig siamo ancora a un livello di progressione precedente a quello della scena citata da Grillparzer: Zdenka appare, infatti, agli occhi di Medea ancora una fida alleata che le prospetta un ideale di comportamento da seguire per adattarsi all'usanza greca:

Zdenka: Sprechen Sie ihre Mamasprache zwischen Ihren vier Wändern! [...] Reden Sie nicht alle mit Du an! [...] Und leg vor allem deine fremdländische Kleidung ab, den Schleier, die Ringe und klirrende Armbänder. [...] Sprich nicht augenblicklich aus, was du denkst und empfindest⁴⁷!

Zdenka: Parli la sua lingua madre solo tra le tue quattro mura! [...] Non dia a tutti del tu! [...] E soprattutto, si tolga gli abiti stranieri, il velo, gli anelli e i braccialetti tintinnanti. Non dica subito apertamente ciò che pensa e sente!

Zdenka in seguito, in una delle affermazioni più potenti dell'intera tragedia, si spinge oltre il limite della semplice invadenza a proposito del comportamento dei due bambini, sui quali pesa lo sguardo giudicante dell'intera famiglia. L'unica soluzione che per lei si prospetta è quella di affidarli a una struttura dedicata, in cui possano adeguarsi più velocemente alle usanze ritenute realmente "civili" e scampare il pericolo di assumere comportamenti pericolosi:

Zdenka: Ich habe sie aus der Straße beobachtet: es sind kleine Wilde. Wir müssen sie humanisieren. [...] Sie werden einsame Menschen oder unglückliche, kraftlose Rebellen, wenn sie nicht gar zu Verbrechern werden⁴⁸

⁴³ vv. 2-6 «Medea: Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin; Ich werd'euch nicht mehr brauchen, ruhet hier. Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei und was geschieht, ob Schlimmes oder Gutes, es muß geschehn am offenen Strahl des Lichts». (Medea: Prima il velo e il bastone, la sacra verga della dea; addio per sempre, e in pace, non siete più per me. Passato, e per sempre, è il tempo della notte, di incanti e sortilegi. Tutto ora accade al limpido raggio della luce, il bene, il male, tutto, ed è giusto). Trad. ita di Claudio Magris.

⁴⁴ G. Pucci (a cura di), *Medea. La condizione femminile*, Milano 2018, p. 98.

⁴⁵ *Ivi*, p. 98.

⁴⁶ F. Grillparzer, cit., vv. 924-5. L'espressione sembra modellata sui versi senecani 166 170 e 910: «Sed Medea superest; Medea, fiam; Nunc Medea sum».

⁴⁷ Z.D., p. 74.

⁴⁸ *Ivi*, p. 75.

Zdenka: Li ho visti per strada: sono dei piccoli selvaggi. Dobbiamo umanizzarli. Diventeranno uomini soli o ribelli infelici e impotenti, se non addirittura criminali

Sul finire del secondo atto si scontrano due opposte concezioni socioculturali di due personaggi femminili: da una parte Zdenka, intenzionata ad annullare qualsiasi forma di proprietà perseguendo l'utopia di un'uguaglianza assoluta, d'accordo con la quale anche i bambini appartengono allo stato; dall'altra Leila che, sul modello della Medea classica, considera i bambini di sua esclusiva proprietà.

La rivendicazione di Leila non è, in realtà, una tematica completamente inedita alle moderne riproposizioni del mito, dal momento che risulta già attestata nella *Medea in Korinth* (1786) di Klinger⁴⁹. Essa compare, inoltre, anche nella meno nota *Medea* di Julius von Soden del 1814 in cui, durante l'udienza per l'affidamento legale dei piccoli, si consuma un acceso dibattito tra Medea e Giasone sulla supremazia tra patria potestà, difesa maggiormente dal diritto legale e istinto materno, corroborato dall'inseparabile simbiosi madre-bambino⁵⁰.

La rimozione della propria identità che si richiede a Leila si estende anche a quell'istinto materno di cui ella rivendica l'inesauribile potenza: è qui chiamata, infatti, alla difficilissima scelta di accettare l'allontanamento dei figli, che implorano di rimanere con lei, in vista del loro affidamento a un organo statale deciso a imprimere il suo marchio su di loro attraverso l'omologazione del pensiero e del giudizio. Se i bambini sono facilmente influenzabili e portati a dimenticare con più rapidità, Leila si trova coscientemente nella condizione più dolorosa di scegliere.

Messa di fronte all'inequivocabile avvertimento di Farida⁵¹, alle fastidiose pillole di saggezza di Zdenka⁵² e agli incoraggiamenti giudicanti di Prokop⁵³, la moderna Medea tenta ancora una volta di assecondare le volontà di chi la vuole diversa. Tra questi *in primis* Prokop, che pretende da lei non solo un allineamento alle usanze e ai *mores* cechi, bensì la

⁴⁹ Cfr. l'analisi dell'opera di Klinger, p. 59.

⁵⁰ *Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*, L. Lütkehaus (a cura di), Stoccarda 2007, pp. 326-7.

⁵¹ «Farida: Kinder vergessen. Kinder lassen sich bestechen. Wenn sie gehen, kehren sie nicht mehr zurück». (Farida: I bambini dimenticano, i bambini si lasciano convincere. Se vanno non tornano più). Z.D., p. 77.

⁵² «Zdenka: Weil du sie liebst, wirst du nichts anderes wollen als ihr Wohl». (Zdenka: Poiché li amate, non desiderate altro che il loro benessere). Z.D., p. 77.

⁵³ «Prokop: Es ist auch gut, daß sie dem Einfluß Faridas entzogen sind. Sie hetzt sie gegen alles auf, was tschechisch ist. Auch für dich wäre es besser, andere Gesellschaft zu haben als nur Farida». (Prokop: È anche buono che loro siano lontani dall'influenza di Farida che li tiene lontani da tutto ciò che è ceco. Anche per te sarebbe meglio avere una compagnia diversa da Farida). Z.D., p. 77.

negazione integrale di sé stessa, anche nei termini di quella dimensione mnestica che le rende possibile mantenere vivo il legame con le proprie origini. Ma il senso di colpa vanifica ogni sforzo: non appena indossa l'abito che le procura Zdenka e suscita la piacevole sorpresa di Prokop, il doloroso pensiero dei genitori lontani e traditi la costringe a inginocchiarsi in atteggiamento di supplica verso il suo Dio.

Sia la Medea grillparzeriana, sia la Leila di Zweig appaiono fermamente convinte di dover rinunciare a ciò che le definisce per salvare il proprio matrimonio: la magia nel primo caso, l'identità culturale-religiosa nel secondo; questo autoannientamento porterà entrambe a un'esplosione fatale, coincidente con la catastrofe infanticida.

La fine del secondo atto inscena l'abissale distanza tra i due sposi: se Leila, esasperata dalle pressanti richieste del marito, si scaglia violentemente contro quell'assurda e gigantesca macchina statale, Prokop rivendica l'amore incondizionato e irrazionale per quella patria che, sebbene cinica e indifferente, non potrà mai smettere di amare:

Leila: Ich habe gelernt, daß hier Gesetze nicht Recht schaffen, sondern Unrecht, und der Staat nicht zum Wohl der Menschen ist, sondern zu ihrem Verderben, und was ihr eine Republik nennt, ein weites Gefängnis ist⁵⁴

Leila: Ho imparato che qui la legge non crea giustizia ma ingiustizia, che lo Stato non esiste per il bene del popolo ma per la sua rovina e che ciò che viene chiamata Repubblica è in realtà un'ampia prigione

Prokop: Mein Vaterland kann mich verleugnen; ich kann es nicht verleugnen. Es kann mich verwerfen, mich zum Bettler machen, zum Paria herabwürdigen; es bleibt immer mein Vaterland! Ich werde nicht aufhören, es zu lieben⁵⁵

Prokop: La mia patria può tradirmi o rinnegarmi. Io non la rinnegherò mai. Può disprezzarmi escludermi, rimarrà sempre la mia patria io non posso smettere di amarla

È di Prokop l'ultima battuta dell'atto: egli, infastidito dalla difficoltà di integrazione della moglie, esprime tutta la sua irritata rassegnazione quando lei accende piccole candele di incenso come rievocazione del richiamo del muezzin: «Nein, du kommst ewig von deiner Heimat nicht frei!»⁵⁶ (No, non potrai mai essere libera dalla tua patria).

⁵⁴ Z.D., p. 79.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

Gli accadimenti del terzo atto, confermando la rottura del principio aristotelico di unità tempo, luogo e azione, hanno luogo quattro settimane dopo e vedono la presenza di un personaggio inedito, per il suo legame parentale, alla tradizione classica; si tratta di Bozena, moglie di Klement, la quale inaspettatamente e per la prima volta si oppone all'inflexibile marito, decidendo di offrire sostegno al nipote in completa autonomia: «Ich habe immer Ja und Amen gesagt, ob's mir gefiel oder nicht gefiel. Jetzt kann ich nicht mehr schweigen⁵⁷» (Ho sempre detto sì e amen, che mi piacesse o meno. Ora non posso più tacere).

Anche Zdenka si rende conto del disagio, soprattutto morale, di Prokop e con determinazione e piglio fermo annuncia al padre i suoi propositi di sostegno al cugino.

Il personaggio di Zdenka appare molto più risoluto rispetto all'archetipo classico al punto da rappresentare quel controcanto femminile che per la prima volta può reggere il confronto con Medea. Già nella versione di Grillparzer, che possiamo considerare l'ipotesto della tragedia di Zweig⁵⁸, Kreusa riscatta la sua mera funzione strumentale per diventare un personaggio a tutto tondo, determinante e addirittura decisivo per lo sviluppo dell'azione. Parallelamente, ancora in Grillparzer, si assiste al ridimensionamento della fiera individualità di Medea: sebbene mantenga la sua natura divina, ella appare bisognosa d'aiuto e desiderosa di integrarsi nella comunità umana. Il depotenziamento del personaggio appare, nel caso di Leila, amplificato: privata dell'origine divina e di qualsiasi potere magico, la sua alterità viene ricondotta puramente alle radici etnico-culturali, aspetto che vanifica ogni tipo di contrasto tra la sua eroica statura e l'ordinaria debolezza di Creusa.

Qui Zdenka è al centro della vita sociale del paese, ha una carica politica di notevole rilevanza ed è indipendente dalla sua famiglia; per questo possiamo definirla, in un certo senso, la variante moderna e più emancipata dell'alterego grillparzeriano⁵⁹.

La sua stoffa più risoluta le conferisce anche una considerevole influenza sul padre Klement, il tiranno della classicità a cui nessuno osava opporsi e che, anche per questo, mascherava tutta la fragilità dietro al proprio potere. In questa circostanza è Zdenka a muovere la sua granitica ostinazione, convincendo il padre a riconciliarsi con Prokop:

Zdenka: Du wirst dich mit ihm aussöhnen, nicht wahr? Sag schon Ja, alter Brummbär!

Klement: Du weißt, daß ich nicht Nein sagen kann, wenn du schmeichelst⁶⁰

⁵⁷ *Ivi*, p. 81.

⁵⁸ Cfr. A. Corvasce, *op. cit.*, pp. 377-82.

⁵⁹ *Ibidem*. Il carattere della Zdenka di Zweig e della Medea di Grillparzer appaiono vicine anche a quello alluso ma mai messo in scena della Glauce euripidea.

⁶⁰ Z.D., P. 82.

Zdenka: Ti riconcilierai con lui, vero? Dì già di sì, vecchio orso brontolone!

Klement: Sai che non posso dire di no quando mi lusinghi

Nel dialogo tra lei e Prokop, inoltre, irrompe nuovamente quella componente etico-politica, che innerva profondamente il tessuto dell'opera, e che fa riaffiorare la stretta connessione con la situazione storica contemporanea: Prokop esprime tutta la sua sfiducia nei confronti della legge, riuscendo a rendere più che tangibile la sua sensazione di distacco da un mondo cui prima sentiva di appartenere.

Prokop: Du weißt nicht, was ich empfand, als ich nach so langen Jahren wieder die Heimat betrat. An der Grenzstation stieg ich aus dem Zug und ging heimlich beiseite ungesehen mit meinen Händen die Erde zu streicheln. [...] Die Stadt ist noch dieselbe, die alten Häuser stehen noch; aber in den Häusern wohnen neue Menschen, die ich nicht kenne, und die ich gekannt habe, haben sich bis zur Unkenntlichkeit verwandelt. [...] Ich war darauf gefaßt, kämpfen zu müssen. Aber mit lebendigen Wesen! Nicht mit diesem grausamen Schlingwerk von Gesetzen!⁶¹

Prokop: Non sai cosa ho provato quando sono rientrato nella mia patria dopo tanti anni. Alla stazione di confine sono sceso dal treno e di nascosto mi sono allontanato senza essere visto, per accarezzare la terra con le mani. [...] La città è sempre la stessa, le vecchie case sono ancora lì, ma nelle case vivono nuove persone, che non conosco e che ho capito essere cambiate in un modo irricognoscibile. [...] Ero pronto a combattere. Ma con gli esseri viventi! Non con questa crudele rete di leggi!

Questa inedita dimensione psicologica del nuovo Giasone, già riscontrata nei due atti precedenti e legata per lo più al senso di nostalgia della sua terra e al conseguente senso di sradicamento, diventa portavoce della condizione esistenziale dell'autore, costretto a sentirsi estraneo nella propria patria e a prendere atto dei continui stravolgimenti che vi si verificano: la verità storica, così, irrompe prepotentemente sullo sfondo della finzione scenica. Tuttavia, la parzialità di qualsiasi sovrapposizione tra dimensione biografica e creazione artistica si riscontra anche in questo caso: se infatti Prokop riuscirà a superare il senso di emarginazione, Zweig è obbligato a rinunciare definitivamente alle proprie radici e alla propria identità.

Prokop, a questo punto del *plot*, avverte una sempre maggior distanza rispetto alla moglie: un'improvvisa epifania sembra rivelargli la più intima natura della moglie di oscura sacerdotessa in grado di compiere misteriosi rituali⁶².

⁶¹ *Ivi*, pp. 82-3.

⁶² L'epifania riguarda una danza frenetica e rituale compiuta dalla moglie alcuni anni prima in occasione della cerimonia per la morte di un derviscio; tale danza appare solo ora agli occhi di Prokop come un rito di fertilità

Il rito di fertilità, agli occhi di Prokop usanza tipica di popoli primitivi e sottosviluppati, viene minuziosamente descritto in tutte le sue fasi anche negli spostamenti spaziali compiuti da quel *Symbol* che ne incarna il significato. Questo episodio, apparentemente insignificante per lo sviluppo dell'azione, costituisce in realtà il più evidente richiamo al nucleo tematico della magia, uno dei principali *leitmotiv* della vicenda di Medea. La dimensione demoniaca propria dell'eroina senecana appare qui completamente destituita: Leila viene rappresentata e vista dagli altri personaggi come una donna essenzialmente barbara che riconosce piena validità alla superstizione in quanto unico credibile surrogato della magia all'interno di un'opera novecentesca dalla forte impostazione fortemente realista⁶³. La maga esperta di incantesimi è ormai un ricordo lontano, sostituito dalla pura dimensione umana, totalmente immersa nella debolezza e nella fragilità. Tale rappresentazione di Leila appare, inoltre, funzionale a rendere il carattere di estraneità etnica in una modalità diametralmente opposta all'opera klingeriana che, su impulso dello *Sturm und Drang*, enfatizza la sfera sovrumana e il terrificante legame di Medea con le divinità ctonie, recidendo qualsiasi legame con la dimensione politica.

Ciò che Freud in un saggio ha definito *Das Unheimlich* genera in Prokop paura e angoscia nei confronti di Leila e, di conseguenza, un forte dissidio interiore caratteristico dei personaggi moderni, più esposti alle categorizzazioni di natura psicologica di matrice psicanalitica. La drammaturgia senecana, definita da Giuseppe Gilberto Biondi «congestione di forze morali⁶⁴», può essere intesa come l'antenato più vicino e affine a quella moderna, soprattutto per la sua notevole predisposizione all'autoanalisi, del tutto assente nel teatro greco. In questo dramma, ad esempio, è Prokop che, a differenza del monolitico Giasone euripideo, subisce la più decisiva evoluzione psicologica, anche grazie al confronto con persone a lui molto vicine.

Prokop: Meine Kinder sie haben Wüstenblut, Nomadenblut in sich; sie werden nicht hier beheimatet sein, nicht dort. Armes unglückliches Halbblut⁶⁵

volutamente celato. Il derviscio è una figura tipica del sufismo, corrente islamica di matrice più mistica e seguace di un diverso credo; egli, in precise cerimonie o momenti religiosi, si abbandona a una danza circolare; in questo caso specifico assume su di sé la funzione protettore di sposi e spose, favorendo la loro fertilità. «Prokop: Man kann dann erkennen, daß man mit einer fremden Frau gelebt, geschlafen und Kinder gezeugt hat. Es gibt Augenblicke, sehr seltene, in denen man plötzlich, wie im jähen Licht eines Blitzes, das innere Wesen eines Menschen erkennt». (Prokop: Un uomo può poi rendersi conto di aver vissuto, dormito e generato figli con una donna estranea. Ci sono momenti, molto rari, in cui d'un tratto, come nella luce improvvisa di un lampo, si riconosce l'essere interiore di una persona). Z.D., pp. 83-4

⁶³ M. Grunda, *op.cit.*, p. 100.

⁶⁴ Cfr Seneca, *Medea. Fedra*, G. G. Biondi (a cura di), A. Traina (trad. ita) Milano 1989, p. 45.

⁶⁵ Z.D., p. 85.

Prokop: I miei figli hanno in sé il sangue del deserto, il sangue dei nomadi; non si troveranno a loro agio né qui né là. Poveri sfortunati mezzosangue

In realtà questa categorizzazione di Leila come barbara conferma la posizione espressa da Judith Butler⁶⁶, secondo cui ciò che viene effettivamente immaginato come “altro sostanziale” non è che il prodotto di una costruzione concepibile solo all’interno di un discorso; quest’ultimo assume qui i connotati di un discorso di dominazione secondo il quale ai cechi appartiene un maggiore livello di civilizzazione rispetto all’etnia Senussi⁶⁷.

Successivamente, Prokop, tentato di alimentare le vecchie speranze di Zdenka prospetta una situazione ideale in cui sarebbe rimasto accanto a lei, spostando così il dialogo con la cugina verso la già ricordata dimensione della memoria nostalgica; egli inizia a rievocare momenti del passato trascorsi insieme a Zdenka attraverso *flashback* che ripercorrono il loro rapporto di infanzia e adolescenza. L’immagine del loro legame, definita nella sua più vivida concretezza per mezzo di situazioni e luoghi precisi come la Moldava o un piccolo caffè caratteristico, viene così rinforzata sino a suscitare nella cugina piacevoli sentimenti, che alla fine confessa apertamente:

Prokop: Du warst mir eine ideale Kameradin. [...] Du warst die einzige, die sofort verstand, daß ich in der Unfreiheit nicht existieren konnte.

Zdenka: Sprich nicht davon! Es ist vorbei! [...] Du weißt daß ich dich damals geliebt habe. Daß ich nicht aufgehört habe, dich zu lieben⁶⁸

Prokop: Tu sei stata una compagna ideale per me. [...] Sei stata l’unica che ha capito subito che non potevo esistere in schiavitù.

Zdenka: Non parlarme! È finita! [...] Sai che ti ho amato allora. Che non ho smesso di amarti

Anche questa scena pare modulata sulla fonte grillparzeriana: nel secondo atto della trilogia, infatti, ai versi 847-89 Jason rievoca con Kreusa il ricordo di eventi passati: come Kreusa anche Zdenka sembra non avere mai dubitato di un ricongiungimento con Prokop successivo al suo allontanamento⁶⁹.

⁶⁶ J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990, pp. 272.

⁶⁷ M. Grunda, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁸ Z.D., p. 86.

⁶⁹ «Zdenka: Ich war dessen sicher, dass du empfinden müßtest wie ich, und eines Tages wiederkommen und mich zu Frau nehmen würdest». (Zdenka: Ero sicura che ti sentissi come me e che un giorno saresti tornato e mi avresti presa in moglie). Z.D., p. 87.

Un'ulteriore novità è rappresentata dal rapporto tra Creonte e Giasone, invenzione della drammaturgia moderna presente, oltre che nella già analizzata tragedia di Klinger e nel melodramma di Mayr, anche in altre riscritture di area tedesca come la trilogia di Grillparzer e l'opera di Jahnn. In questa scena del terzo atto di *Medea in Prag* sembra prospettarsi tra il presidente di corte praghese e il nipote una possibile riconciliazione ma, quando Prokop si mostra sovrastato dalla frustrazione di combattere per ciò che già gli spetta di diritto, Klement mette in dubbio la sua parola invitandolo a dimostrare con certificati o prove concrete tutti quei sacrifici decantati in nome di uno stato completamente diverso.

Vittima dell'*impasse* burocratica di non poter associare la propria identità allo schieramento in cui ha militato durante la guerra, Prokop si trova a essere tacciato di un'ingiusta accusa di diserzione, che lo trascina in un circolo vizioso. Si staglia dunque, sullo sfondo, l'eterna lotta tra individuo e massa e il conseguente trionfo di quest'ultima, investita del potere di legittimare e determinare il senso di ogni azione, quand'anche ingiusta. Secondo Prokop è il singolo, e quindi l'atto individuale, a dover determinare un'azione morale: un tale pensiero si presenta e domina anche l'opera senecana, come riflesso di quella società strettamente individualistica richiamata nella filosofia stoica.

Prokop: Ich sagte dir, daß die Zeit vorbei ist, in der es dem Einzelnen gestattet ist, nach seinem vermeintlichen freien Willen zu handeln, sondern daß wir alle keine Wahl haben, als uns den Bewegungen der Massen anzupassen⁷⁰

Prokop: Ti ho detto che è passato il tempo in cui gli individui possono agire secondo il loro presunto libero arbitrio, e che tutti noi non abbiamo altra scelta se non quella di adattarci ai movimenti delle masse.

Una simile situazione, in cui cioè l'entità statale collettiva diventa più importante da tutelare e salvaguardare rispetto a quella individuale, si riscontrerà in un dramma di dieci anni posteriore, *Medea* di Mattias Braun⁷¹; qui l'egocentrismo asociale e polemico e la propensione per l'individualismo illimitato di Medea, che non riesce ad accettare i limiti dello sviluppo personale per integrarsi in un ordine sociale collettivo, generano paura e

⁷⁰ Ivi, p. 90.

⁷¹ J. Schondorff (a cura di), *Theater der Jahrhunderte, Medea: Euripide, Seneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Jahnn, Anouilh, Jeffers, Braun*, introd. di K. Kerényi, Vienna 1963, pp. 27-8.

diffidenza nella comunità, intimorita da una possibile sovversione, i cui sussulti rischierebbero di minare le fondamenta della società stessa⁷².

Nel prosieguo del confronto tra i due Klement, dopo aver sottoposto il nipote al ricatto morale di offrirgli aiuto solo in seguito a un disconoscimento delle sue scelte di vita, annuncia al nipote che la moglie è sospettata di essere una spia. Ancora una volta un atteggiamento ostile nei confronti di Leila che, agli occhi del moderno Creonte, rappresenta una mera minaccia per lo stato. La diffidenza rivolta a uno straniero che rimane al di fuori dei propri confini territoriali appare, infatti, generalmente inferiore rispetto a quella avvertita per chi è riuscito a valicare quei confini e tentando di integrarsi nel tessuto sociale del nuovo paese. Le argomentazioni di Klement a favore dell'accusa di Leila sono del tutto capziose e sfiorano il delirio complottista, ma rappresentano il pretesto per allontanare una figura intelligente e consapevole, che non è intenzionata a uniformarsi e a sottostare acriticamente al potere statale. Il moderno tiranno, inoltre, rivela tutta la sua incoerenza camuffando i propri reali interessi dietro ai bisogni e alle richieste dello stato ignorando, di conseguenza, la necessità da lui ribadita di attenersi a prove incontrovertibili; questo passaggio riecheggia, inoltre, lo stilema euripideo del disprezzo per i sapienti, additati come figure esperte di intrighi e di magia oscura.

La risposta di Prokop dimostra come questo moderno Giasone appaia, almeno nella volontà teorica, meno vigliacco del suo archetipo, incapace a prendere le difese della moglie e fidarsi di lei; Prokop, del resto, si trova qui in una condizione di maggiore costrizione sociale e morale, che lo porta a sposare Zdenka non in totale assenza di condizionamenti bensì forzato, in parte, dalle circostanze⁷³.

Il Creonte praghese raggiunge veramente l'apice della sfrontatezza quando arriva ad accusare Leila di essere la complicazione dell'intera faccenda, addossandole la colpa delle difficoltà cui Prokop è costretto a soggiacere; egli inoltre le ricorda che, nonostante innumerevoli sforzi, ella manterrà comunque il suo *status* impediente di straniera. «Sie bleiben eine Berberin»⁷⁴ (Lei rimane comunque una berbera).

⁷² C. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, p. 206. L'individualismo di Medea, nella tragedia di Braun, può essere messo in relazione allo stoicismo senecano: sebbene non sia possibile dimostrare che si tratti di una ripresa diretta, si può tuttavia riscontrare la naturale tendenza dell'individuo ad agire in maniera simile di fronte a simili condizioni che trascendono il contesto storico. Anche per lo sviluppo e la costruzione drammaturgica del personaggio si possono individuare alcuni movimenti simili tra i due, riconducibili a un orizzonte comune di matrice individualistica.

⁷³ Ciononostante, non si può comunque parlare, in termini assoluti, di un'attenuante volta a giustificare il comportamento dell'uomo.

⁷⁴ *Ivi*, p. 93

Klement, sottolineando ancora una volta il senso di alterità che si istituisce tra civiltà “avanzate” e “arretrate”, invita Leila, decisa a rimanere a fianco al marito e a dargli vicinanza incondizionata, ad uniformarsi al codice di comportamento occidentale e sciogliere il loro legame. Egli non avverte in realtà timore tanto nei confronti della donna, come nel modello classico, quanto ostilità e disprezzo; per questa ragione l’unica soluzione possibile è l’esilio di Leila, per ottenere il quale giunge persino a dichiarare l’unione matrimoniale con Prokop illegittima, in quanto celebrata al cospetto di funzionari non riconosciuti dal diritto occidentale. L’iniziale remissione di Leila nei confronti di Klement si trasforma, così, in aggressività: il tiranno si sente a quel punto legittimato a confermare ciò che per lui era sempre stata una certezza, ovvero la natura malvagia di Leila, una nuova Medea, non ancora del tutto Medea, che si ricongiunge gradualmente alla sua antenata. La rabbia diventa, perciò, una componente a lei connaturata che viene sfruttata dallo Stato per il proprio interesse; si può qui riscontrare ciò che Michel Foucault definisce “biopolitica”, ovvero quell’implicazione tra dimensione politica e biologica secondo cui lo scopo del potere è essere in grado di disciplinare e regolare il corpo umano. Il razzismo diviene, di conseguenza, uno strumento del meccanismo statale⁷⁵.

La componente di stregoneria che fino a questo momento era stata quasi del tutto depotenziata, viene rifunzionalizzata e reinterpretata sotto forma di “malocchio”, per consentire il ricongiungimento del personaggio con l’archetipo⁷⁶.

Klement: Schauen Sie mich nur drohend an! Ich habe keine Angst vor ihrem bösen Blick⁷⁷!
 Klement: Lei mi guarda minacciosamente, ma io non ho paura del suo malocchio!

La nuova Medea, esasperata dal modo in cui lo sguardo altrui si posa su di lei, consente l’autoavverarsi della sua trasformazione in *monstrum*: la gentilezza cede, difatti, il passo all’aggressività e alla rabbia, aspetti che consentono la riappropriazione della sua vera essenza; le sue urla di sdegno attirano l’attenzione di Zdenka e Bozena, che vengono aggredite verbalmente dalla donna con insulti e offese e una feroce promessa di vendetta. La profezia è compiuta, la strada di Leila può riallinearsi con quella di Medea laddove il richiamo vendicativo riecheggia pure il prologo senecano e la tragedia klingeriana.

⁷⁵ M. Grunda, *op. cit.*, p. 104

⁷⁶ Cfr. K. von Fritz, *Die Entwicklung der Iason-Medeasage und die Medea des Euripides*, «Antike und Abendland», 1959, Vol. 8 (1), p. 97

⁷⁷ Z.D., p. 94.

Medea: Di coniugales tuque genialis tori Lucina, [...] Hecate triformis [...] voce non fausta precor. Nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae, [...] adeste, thalamis horridae quondam meis quales stetit: coniugi letum novae letumque socero et regiae stirpi date [...] Parta iam, parta ultio est⁷⁸

Medea: Dei delle nozze e tu, Lucina, custode del talamo, [...] e tu, Ecate triforme, [...] voi prego con infausta voce. Ora, ora siate presenti, dee vendicatrici dei delitti, [...] siate presenti, orride come allora alle mie nozze: date morte alla nuova sposa, morte al suocero e alla stirpe regale. [...] Pronta, già pronta è la vendetta

Medea: Du wagst es für den Mann zu brennen, den Medea liebt? [...] Schlichst du, kleine Schlange, durch des Haynes Schatten. [...] Ich schwieg; doch dieses Schweigen wird sich furchtbar enden. [...] Kennst du mich? Du sollst mich näher kennen lernen. [...] Sieh, dies alles that ich für Jason! Thörin! Nimmer wirst du das Brautbett mit ihm theilen⁷⁹

Medea: Tu osi ardere d'amore per l'uomo che Medea ama? [...] Avvolgiti nella tua debolezza, ipocrita [...] Io tacqui, eppure questo silenzio avrà una tragica fine. Tu mi conosci? Mi conoscerai ancor più da vicino [...] Guarda, tutto questo l'ho fatto per Giasone. [...] Pazza! Giammai tu dividerai con lui il letto nuziale

Leila: Ich werde ihn nicht meiner Nebenbuhlerin abtreten! Du kennst nicht mich. Ich werde um den Mann kämpfen, der der Vater meiner Kinder ist [...] Ich sage euch, ihr werdet eure Gesichter zerkratzen und weinen⁸⁰

Leila: Io non lo cederò alla mia rivale! Tu non mi conosci. Io combatterò per l'uomo che è il padre dei miei figli [...] Vi dico che vi graffierete il viso e piangerete

In Zweig si assiste a una sorta di responsabilizzazione di Leila che si avvicina progressivamente al male nel corso della tragedia, come conseguenza dei numerosi soprusi e umiliazioni subiti. L'ipocrisia di Zdenka, rimasta taciuta e sottesa per tutto il dramma, viene qui esplicitata dalla donna berbera, che la apostrofa con tono di scherno – «Schwesterchen» (sorellina) – alludendo con sarcasmo alla sua purezza d'animo e di aspetto, in contrasto con la propria natura oscura e criminosa. Inoltre, sebbene l'opera di Seneca possa essere definita "tragedia umanistica" dal momento che rimuove i fattori metafisici e trascendenti esterni alla sfera psichica, è anche vero che la presenza di figure divine, sotto forma di invocazioni e allusioni, è decisamente elevata: Medea si trova ad appellarsi nel corso della tragedia a divinità del matrimonio, del sottosuolo e di molteplici ambiti d'appartenenza, nella tacita presunzione di poter vantare il loro supporto. Con ben

⁷⁸ Seneca, *Medea*, vv. 1-25. Trad. ita di Alfonso Traina. Il tono di rabbia e *furor* che traspare in tali versi appare meno motivato proprio in quanto collocato intenzionalmente in apertura d'opera, al fine di caratterizzare il personaggio *usque ab initio* in preda a emozioni distruttive e rovinose, prive di una reale giustificazione.

⁷⁹ F.M. Klinger, *Medea in Corinto*, Firenze 2004, P.M. Filippi (a cura di), pp. 55, 60-1.

⁸⁰ Z.D., p. 95. Cfr. Seneca, *Medea*, vv. 560-3.

altro significato e intensità compare qui un'affermazione di Leila, che stabilisce un ulteriore richiamo al suo prototipo latino:

Leila: Ich habe Gottes heilige Gerechtigkeit bei mir! Seine rächenden Engel habe ich bei mir, die für das Recht der Schwachen streiten⁸¹

Leila: Ho dalla mia parte la santa giustizia divina! Ho con me i suoi angeli vendicatori, che lottano per il diritto dei deboli

Il più intimo timore di Leila è, in realtà, quello di perdere Prokop e i suoi figli: questa Medea è, infatti, legata alla famiglia e ai figli da un sincero sentimento, più di quanto lo siano molte sue antenate. L'idea che il suo matrimonio possa essere considerato un concubinato e che, di conseguenza, i suoi figli possano essere ritenuti illegittimi fa sprofondare la donna in un terrore paralizzante, che incontra le forzate rassicurazioni del marito:

Prokop: Ich habe dich zur Frau genommen. Ich werde dich immer als meine Frau anerkennen. Ich werde unsere Ehe legitimieren⁸²

Prokop: Ti ho preso come moglie. Ti riconoscerò sempre come tale. Legittimerò il nostro matrimonio

A questo punto, sul finale dell'atto, Leila si getta a terra e si prostra ai piedi del marito per dimostrargli tutta la sua incondizionata sottomissione conformemente all'usanza culturale della sua patria. Un tale atteggiamento, tuttavia, finisce per irritare Prokop e provocare un suo ulteriore irrigidimento: mosso dal fastidio per questi suoi gesti "barbari" afferma: «Ich will nicht, dass du immer wieder in die wüsten Sitten deiner Heimat zurückfällst!»⁸³ (Non voglio che continui a ricadere nelle usanze della tua patria selvaggia!).

Questo è il punto di rottura della tragedia, Leila è ormai sola e decisa a riprendersi tutto ciò che è in suo potere. L'ultima battuta dell'atto è la promessa di Klement di rendere innocua "la donna del deserto": «Ich mache sie unschädlich. Verlaßt euch auf mich⁸⁴!».

⁸¹ Z.D., p. 95.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Z.D., p. 97.

⁸⁴ *Ibidem*.

Il quarto atto si apre all'insegna del tradimento e dell'infedeltà di Leila verso la sua patria, collocato al centro dell'iniziale dialogo della protagonista con Farida; quest'ultima, che richiama nella funzione e nella costruzione drammaturgica il personaggio classico della nutrice, dimostra un'attitudine meno timorosa e più sfidante in grado di influenzare maggiormente le scelte e il comportamento della giovane. Il ridimensionamento della tensione mitico-eroica, proprio di questo dramma novecentesco, è visibile anche nel rapporto con la dimensione divina ritenuta del tutto indifferente alle vicende umane: «Gott hört dich nicht⁸⁵». (Dio non ti ascolta).

Si assiste, ancora una volta, alla compressione di quell'incontenibile individualità di Medea consegnataci dalla tradizione: Leila, deresponsabilizzata fino a questo punto della vicenda da qualsiasi crimine, prende progressivamente coscienza dello stato di sottomissione cui è ridotta e della totale ingratitudine dimostrata dal marito in nome del quale, come le ricorda Farida, ha reciso tutti i legami, violato le numerose leggi e abbandonato la patria.

Farida: Alle Bande hast du zerissen, alle Gesetze gebrochen, um ein Lächeln deines Gebiertes zu erhaschen – und er liebt dich nicht mehr [...] Er schläft nicht mit dir. Er liebt dich nicht mehr. Leila: Ich will deine Lügen nicht hören! Geh weg⁸⁶!

Farida: Hai reciso tutti i legami, violato tutte le leggi, per strappare un sorriso al tuo compagno - e lui non ti ama più [...] Non viene a letto con te. Non ti ama più. Leila: Non voglio più sentire queste bugie! Va' via!

Nella sequenza successiva la signora Koutil, cliente dell'albergo, con la presunta complicità del proprietario Kalabek inscena un furto per poter accusare le ospiti straniere: terrorizzata dal potere malefico di Leila, la cliente confessa la verità dopo che la giovane è stata sottoposta a un'ingiustificata umiliazione. Zweig crea qui un ulteriore strato di xenofobia; secondo Colette Guillaumin⁸⁷, infatti, il razzismo attribuisce a un certo gruppo etnico, oltre a qualsiasi reale caratteristica morfofisiologica, alcune connotazioni immaginarie tra cui, ad esempio, il legame con poteri occulti. Capita talvolta, secondo Guillaumin, che la vittima stessa sfrutti la paura altrui come mezzo di pressione per provare

⁸⁵ *Ivi*, p. 98.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ C. Guillaumin, «RASSE. Das Wort und die Vorstellung», in U. Bielefeld (a cura di), *op. cit.*, pp. 159-74.

la verità. Ma anche questa verità, spesso, non è sufficiente a validare l'onestà di chi è sospettato per principio:

Leila: Sagen Sie die Wahrheit! Frau Kroutil: Was wollen Sie von mir? Wollen Sie mich verzaubern? Leila: Ich kann Sie in eine grunzende Sau verzaubern. Frau Koutil: Schützen Sie mich! Das Weib kann hexen [...] Leila: Mein Mann hat das Zimmer für den ganzen Monat gemietet. Kalabek: Ich habe an ehrliche Leutevermietet, nicht an Gaunerpack! Ich kündige Ihnen⁸⁸

Leila: Dica la verità! Signora Kroutil: Cosa vuole da me? Vuole farmi un incantesimo? Leila: Posso trasformarla in una scrofa che grugnisce. Signora Koutil: (a Kalabek) Proteggimi! Quella donna può lanciarmi addosso un incantesimo. [...] Leila: Mio marito ha affittato la stanza per l'intero mese. Kalabek: Io ho affittato la stanza a persone oneste, non a truffatori! Fuori!

All'inaspettato ingresso di Klement, Kalabek assume un atteggiamento estremamente servizievole e ossequioso, con cui elogia il nipote e mette in dubbio la reputazione delle due donne berbere. Questa scena appare del tutto funzionale al di poco successivo *Wendepunkt* del dramma, l'espulsione di Leila. Nel dramma latino il dialogo tra Medea e Creonte avviene *in medias res*, facendoci presupporre che la formulazione dell'esilio sia già stata compiuta in un contesto extradiegetico, poi richiamato in scena dal tiranno⁸⁹.

Un bando di carattere politico è necessario a legittimare il futuro matrimonio, di cui Medea è del tutto all'oscuro, tra Giasone e Creusa e finisce per mettere ancor più in evidenza il carattere opportunistico, ma anche un po' ottuso, di Creonte, incapace di prevedere il potere di vendetta della donna. I suoi accessi di odio sono, infatti, messi in evidenza da Seneca in quanto funzionali, soprattutto, ad esprimere il carattere distruttivo e irreversibile che egli riconosce alle passioni⁹⁰. Se la Medea di Seneca è dunque incapace, per fattori interiori, ad evitare che le sue passioni si trasformino in azioni, la Leila di Zweig viene condotta dalle circostanze esterne verso la sua totale distruzione, proclamata definitivamente con l'ordine di espulsione da Praga⁹¹:

⁸⁸ Z.D., p. 100.

⁸⁹ vd Seneca, *Medea*, vv. 179-80 «Creo: Medea, Colchi noxium Aetiae genus, nondum meis exportat e regnis pedem?» Creonte: Medea, la criminale figlia del colco Eeta, non porta ancora il piede fuori dal mio regno? Trad. ita di Alfonso Traina.

⁹⁰ Cfr. K. Bàn, *Anger Metaphors in Seneca's Medea* «Graeco-Latina Brunensia», 25/2 (2020), pp. 6-7. Seneca paragona, infatti, il carattere distruttivo delle passioni all'azione erosiva delle forze naturali - come l'acqua, il fuoco e l'aria - che provocano caos nel ciclo cosmico quanto le passioni all'interno dell'animo.

⁹¹ *Ivi*, p. 9.

Klement: Ich habe Sie davon zu verständigen, daß Sie als unwillkommene Ausländerin des Landes ausgewiesen sind⁹²

Klement: Devo informarla che è stata espulsa dal paese come straniera sgradita

Leila quindi, sebbene sembri aver compreso la malvagia decisione di Klement anche a costo di violare le leggi, chiede la ragione dell'esilio⁹³. Si mostra afflitta, ma almeno confortata dall'idea di condividere il misero destino con Prokop: tale consolazione le viene, tuttavia, brutalmente dissolta. Il marito, spaventato e ancora ignaro del fraintendimento di Leila, si appella alla propria appartenenza etnico-sociale e implora di rimanere in patria, rivelando, tutto il proprio disgusto per la miseria delle terre straniere e il più intimo desiderio di tornare, a tutti gli effetti, un cittadino di Praga. Leila viene colta così da un'improvvisa rivelazione: Prokop ha smesso di amarla, e agisce spinto esclusivamente dal senso di colpa. La causa del loro progressivo allontanamento viene individuata, dalla donna, nel paese di Prokop, un paese che l'ha cambiato e indebolito, che ha distorto il suo carattere onesto e leale al punto da fargli vedere la moglie berbera come un fastidioso impaccio⁹⁴. Non esiste, perciò, altra soluzione per Leila che concedergli la libertà dalle catene di quel matrimonio e separare i loro destini⁹⁵.

Questa Medea del 1949 dimostra un'autocoscienza inedita, figlia di un'attitudine tipicamente novecentesca in cui la psicanalisi e le indagini sull'introspezione acquisiscono una preponderanza precedentemente sconosciuta, che determina uno spostamento del moto conoscitivo dall'esterno verso l'interno. Tale movimento si inserisce in una più generica tendenza alla demitizzazione, in nome della quale l'autore ridimensiona i mitologemi della sostanza archetipica arricchendoli di una diversa motivazione⁹⁶. Leila, ad esempio, non è una donna in preda al *furor* rabbioso e decisa a consumare la sua vendetta nei confronti dell'uomo che ha salvato e aiutato, bensì una moglie che nutre stima per il marito ma che non è più disposta a subire reiterate umiliazioni per un costrutto socio-culturale come la

⁹² Z.D., p. 102.

⁹³ Cfr. M. Grunda, *op. cit.*, p. 105. Già in Euripide ai vv. 280-1 e in Seneca al v. 192, Medea pretende una spiegazione da Creonte in merito al suo esilio.

⁹⁴ I. Mehlmann, *op. cit.*, p. 253.

⁹⁵ «Leila: Um das zu ertragen genügt eine kalte Pflicht, aber bedarf es einer warmen Liebe». Leila: Per sopportare una cosa del genere non basta un freddo dovere, ma serve un caldo amore Z.D., p. 105.

⁹⁶ Cfr. K. Kenkel, *Medea Dramen. Entmythisierung und Remythisierung; Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*, Bonn 1979, p. 3.

razza di provenienza⁹⁷. La città di Praga le ha tolto l'amore, la dignità, la gioia; l'ultima possibilità di riscatto, l'unico conforto è il ritorno in patria con i figli. Ma lo stato le porta via pure quello in nome della proprietà collettiva: «Die Kinder gehören dem Staat. Der Staat braucht Kinder. Er adoptiert sie⁹⁸». (I bambini appartengono allo stato. Lo stato ha bisogno di bambini. Li adotta).

In un'exasperazione della politica statalista, di cui emergono tutte le contraddittorie storture, la vita intera si riduce allo stato e con esso si identifica, al punto da non tenere neanche più in considerazione la forza viscerale di certi istinti, come il legame materno con i figli. Lo stesso Prokop, ipnotizzato dalla possanza politica e messo di fronte alla possibilità di crescere i bambini come «individui illuminati», nega alla moglie la loro vicinanza, nel timore di esporli a un'ottusa superstizione. Dopo un ultimo moto di implorazione in cui Leila rivendica tutti i meriti e i sacrifici compiuti in nome dell'amore, la nuova Medea è vicina al ricongiungimento con la sua identità mitica e alla riappropriazione del suo io che, aleggiando su di lei, la precede e la segue allo stesso tempo.

La sua rabbia e il suo odio si fondono in una formula di maledizione rivolta contro Prokop, Klement e Zdenka, quella stessa maledizione, rifunzionalizzata e ricontestualizzata, che Medea rivolgeva a Giasone, Creonte e Creusa:

Leila: (zu Klement) Meinen Fluch! Sie betrügerischer Richter, seien Sie verflucht [...] Ich prophezeihe es Ihnen: Sie werde auf fremden Straßen irren, wie ich, an verschlossene Türen pochen, wie ich; verbannt, verfemt, werden Sie nach einem fühlenden Herzen schreien

(zu Prokop) Du mein Gebieter [...] Du wirst aus der neuen Ehe, nach der es dich lüstet, dir keine Lust schöpfen! Einen frostigen Herd wirst du finden und ein einsames Bett. Dann denkst du mit Sehnsucht an mich zurück, wie ich einst war: deine lächelnde Geliebte und Sklavin

(zu Zdenka) Und sie, die Freundin, ich ertränke mit meinem Blut ihre weiblichen Organe! Ich zerstöre mit meinem Blut die Pforten ihrer Lust, daß sie nie die Seligkeit der Mannesliebe erfahre! Ich weihe sie den höllischen Dämonen mit meinem schwarzen, fließenden Blut⁹⁹

Leila: (a Klement) La mia maledizione! Lei, giudice ingannevole, sia maledetto [...] Glielo profetizzo: vagherà per strade sconosciute, come ho fatto io, busserà a porte chiuse, come ho fatto io; bandito, ostracizzato, invocherà un cuore pietoso

⁹⁷ Per un'interessante panoramica sul concetto di "razza" cfr. M. Göbel Uotila, *Medea Ikone des Fremden und des anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Hans Henny Jahnn, Jean Anouilh und Christa Wolf*, Olms 2005, pp. 45-51.

⁹⁸ Z.D., p. 105.

⁹⁹ Ivi, p. 107.

(a Prokop) Tu, mio padrone, [...] non trarrai alcun piacere dal nuovo matrimonio che bramate! Troverai un focolare gelido e un letto solitario. Allora ripenserai con nostalgia a me come ero un tempo: la tua sorridente amante e schiava

(a Zdenka) E lei, l'amica, io annego i suoi organi femminili con il mio sangue! Con il mio sangue distruggo le porte della sua lussuria, affinché non conosca mai la beatitudine dell'amore di un uomo! La consacro ai demoni infernali con il mio sangue nero che scorre

Nell'ultima scena del quarto atto Leila appare completamente sola dinanzi a Farida: la profezia si è avverata, l'uomo che le aveva giurato amore eterno le ha sottratto i suoi stessi figli. Questo momento di svolta, seguito in Seneca dall'invocazione agli dèi inferi¹⁰⁰, è razionalizzato e psicologizzato in Zweig tramite un prosaico confronto tra le due. A Leila non rimane altro se non una vendetta che non ha nemmeno la forza di pronunciare:

Farida: Du hast keinen Mann mehr. Du hast nicht Kinder noch Eltern mehr. Nicht Heimat, nicht Frieden, noch Ehre, nichts hast du mehr als – die Rache. Räche dich! Räch dich an Ihnen: an ihr und ihm, an ihm und dir. Töte sie beide.

Leila: Ich will keine Rache! Mur meine Kinder will ich wiederhaben! Ich habe keine Kraft zur Rache¹⁰¹

Farida: Non hai più un marito. Non hai più figli né genitori. Non hai più una casa, né pace, né onore, non hai nient'altro che la vendetta. Vendicati! Vendicati di loro: di lei e di lui, di lui e di te. Uccidili entrambi.

Leila: Non voglio vendicarmi! Rivoglio i miei figli! Non ho la forza di vendicarmi

Animata da un sincero e profondo amore per i figli, che in questa riscrittura non costituiscono il mero mezzo di un'aspra ripicca ma rappresentano la sua vera ragione di vita, Leila è sincera quando dichiara di non voler attuare alcun piano vendicativo; tuttavia quell'amore così potente sarà causa di un totale obnubilamento. A differenza delle sue antenate letterarie, infatti, ella non vive il fallimento del matrimonio come una minaccia alla sua esistenza, ma piuttosto colloca il centro nevralgico della sua sofferenza nella distruzione del rapporto con i figli¹⁰².

L'ultimo atto si apre con la presenza sulla scena di Farida e Leila: quest'ultima indossa nuovamente i vestiti della sua patria, simbolo di un progressivo ritorno alle origini; il ricordo nostalgico, cui si abbandona alla vista dei giocattoli dei figli, viene interrotto dall'arrivo di Zdenka, che sottolinea il profondo impegno mostrato per contrastare l'ordine

¹⁰⁰ Cfr. Seneca, *Medea*, vv. 670-848.

¹⁰¹ Z.D., p. 108.

¹⁰² A. Corvasce, *op. cit.*, p. 381.

di espulsione. È lei, la moderna Glauce, che intercede al Ministero per l'esilio di Leila e ottiene una proroga ed è sempre lei che gestisce con molta sicurezza le delicate questioni burocratiche e gli instabili equilibri di potere. Ma l'apparente gentilezza si rivela ben presto un mezzo per placare il risentimento di Leila e farle cambiare opinione sul popolo ceco: quando, infatti, la madre esprime il desiderio di rivedere i bambini, ritrattando tutte le pesanti offese mosse alla famiglia di Prokop¹⁰³, ella si trova ancora una volta costretta a vedere calpestate le proprie speranze. Lo stato le concede la grazia di portare con lei, a sua scelta, soltanto uno dei due figli¹⁰⁴.

È significativo quanto Max Zweig ponga il *focus* su tali dinamiche, rivelando la sua intenzione di conferire alla dimensione politica una responsabilità determinante nell'esito catastrofico di una storia che, riscritta, riflette la situazione di quel momento. Secondo Mehlmann il drammaturgo mostra nei confronti di Leila un'empatia affine a quella che traspare anche in Euripide nei confronti della privazione dei "diritti civili" e nel maltrattamento compiuto ai danni di una donna¹⁰⁵.

La vera tragedia, comunque, si compie proprio nel finale quando i due bambini si mostrano con lei timorosi e diffidenti; Leila, convinta con certezza della preferenza dei figli per la madre, assiste alle loro preghiere di non essere lasciati soli insieme a lei e ai loro rabbiosi insulti rivolti contro gli individui di etnia Senussi, comportamenti indotti da un addottrinamento fortemente razzista. I figli diventano soggetti agenti e partecipi all'azione drammaturgica, che scelgono il distacco dalla madre e determinano la successione degli eventi.

Omar: Laß uns nicht allein mit ihr, Vati. [...] Die Senussi sind böß und häßlich [...] Die Senussi sind schmutzige Zigeuner. Sie stehlen und stinken. Wenn ich groß bin, werde ich Soldat. Dann nehme ich ein Gewehr und schieße die Zigeuner tot [...] Du hast mich ihr gestolen. Alle Zigeunerinnen fressen kleine Kinder¹⁰⁶

Omar: Non lasciarci soli con lei, papà. [...] I Senussi sono brutti e cattivi [...] I Senussi sono zingari sporchi. Rubano e puzzano. Quando sarò grande, farò il soldato. Così prenderò un fucile e sparero agli zingari [...] Mi hai rubato a lei. Tutte le zingare mangiano i bambini

¹⁰³ Tale ritrattazione sembra essere ricalcata sulle palinodie classiche di Euripide e Seneca. Nella *Medea* di Euripide essa occupa l'intero quarto atto, in cui si consuma il secondo dialogo tra Medea e Giasone, cfr. vv. 866-975. In Seneca si trova, drasticamente ridotta, ai versi 553-7.

¹⁰⁴ «Zdenka: Nur eins du kannst es dir wählen. Sei nicht undankbar! Es ist nur gerecht, daß ein Kind mit der Mama geht, das andere beim Vater bleibt». (Zdenka: Ne puoi scegliere solo uno dei due. Non essere ingrata! È giusto che un figlio vada con la mamma e l'altro resti con il papà). Z.D., p. 111.

¹⁰⁵ Cfr. I. Mehlmann, *op. cit.*, p. 250. A proposito di Euripide si veda in particolare il monologo ai vv. 230-66, considerato profemministia anche da Arnold W. Gomme nel suo celebre articolo *The position of women in Athens* «Classical Review», 20 (1925) pp. 1-25. La questione è, in ogni caso, ancora oggi dibattuta.

¹⁰⁶ Z.D., p. 112-3.

Omar e Amin diventano, così, realmente proprietà dello stato nei confronti di cui Leila può avvertire esclusivamente distanza, al punto da non riconoscerli neppure come i propri figli¹⁰⁷.

Dinanzi a un tale senso di estraneità Leila assume un atteggiamento ancora più aggressivo: la situazione, dunque, precipita vertiginosamente e, dopo ulteriori offese mosse contro di lei, la donna esterna il suo assoluto sgomento:

Leila: Ich habe keine Kinder mehr! [...] Was habt ihr mit den Kindern gemacht? Sie waren unschuldig, als sie von mir gingen! Ihr habt ihre Seelen mit Haß vergiftet! Ihr habt sie humanisiert, ihre Einfalt getötet, die Mama in ihren Herzen getötet

Leila: Io non ho più figli! Cosa avete fatto con i bambini? Erano innocenti, quando si sono allontanati da me! Avete riempito le loro anime con l'odio! Li avete umanizzati, avete ucciso la loro semplicità e la mamma nei loro cuori¹⁰⁸

In questo parossismo di disperata confusione, Leila estrae un coltello, trascina fulmineamente i bambini nella stanza attigua e li uccide; l'infanticidio non viene rappresentato *coram populo* ma dedotto dalle urla fuori campo di Farida che implora la cugina di rinunciare alla vendetta come un'eco delle grida euripidee del coro corinzio.

Laddove Norbert Furst e Israel Mehlmann attribuiscono ai meccanismi burocratici e politici la causa primaria di un atto così tragico, possiamo constatare come, in realtà, per Zweig la motivazione sia più profonda e graduale¹⁰⁹: la xenofobia individuale promossa dallo stato rende impossibile a Prokop e Leila l'esistenza come coppia e, al contempo, come cittadini praguesi facendo avverare la catastrofe¹¹⁰.

I due critici sostengono, inoltre, che Zweig non abbia costruito l'infanticidio in maniera sufficientemente credibile: per Mehlmann, infatti, appare nettamente più comprensibile il movente euripideo della vendetta, per cui l'omicidio si mostra motivato, fin dall'inizio, dal carattere di Medea¹¹¹. Secondo Furst, inoltre, l'omicidio dei figli è solo un adempimento

¹⁰⁷ «Leila: Du bist nicht das Kind, das ich geboren habe. Ich reiße dich aus meinem Herzen aus! Ich kenne dich nicht mehr». Leila: Non sei il bambino che ho messo al mondo. Ti strappo dal mio cuore! Non ti conosco più. Z.D., p. 113.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 114-5.

¹⁰⁹ E. Reichmann, *op. cit.*, p. 296.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ I. Mehlman, *op. cit.*, p. 253.

della tradizione stabilita dalla scelta dell'argomento, in contraddizione con la lungimiranza e la consapevolezza di Leila, troppo acuta per non saper trovare soluzione più pacifica e ragionevole¹¹².

Nell'opinione di Eva Reichmann, al contrario, il successo di Zweig starebbe proprio nel modellare l'uccisione dei bambini come un atto affettivo¹¹³: l'azione di Leila è compiuta in uno stato emotivo che determina una sua ridotta responsabilità, in opposizione al compiacimento di stampo senecano. Per Reichmann non si riuscirebbe, dunque, ad immaginare motivazione più coerente e comprensibile di quella rappresentata da Zweig¹¹⁴, l'autore che, per primo, non ha ricondotto l'infanticidio a sentimenti di vendetta difficili da comprendere. D'accordo con Angela Corvasce, Leila non uccide i bambini per ripristinare il rispetto di sé, come in Euripide, né per senso di smarrimento o punizione ai danni del marito; li uccide per evitare che essi soccombano ai vincoli di un sistema che ne avrebbe limitato il libero sviluppo¹¹⁵.

È dunque controverso se questo infanticidio, istantaneo e glaciale, sarebbe necessario alla riappropriazione del sé di Medea: si può tuttavia constatare con certezza che, se in Seneca è il *furor* stesso a guidare le sue azioni e scegliere la direzione della sua esistenza – anticipando sin dall'inizio un'inevitabile degenerazione – in Zweig Leila riafferma il suo essere Medea con un *exploit* più affine a una Medea moderna di metà XX secolo, che vive in un mondo dove non c'è più spazio per gli eroi della classicità.

¹¹² N. Fuerst, *op. cit.*, p. 72.

¹¹³ E. Reichmann, *op. cit.*, p. 297.

¹¹⁴ *Ibidem*. Per Reichmann la ragione dell'uccisione dei bambini viene ulteriormente giustificata dalla loro radicale trasformazione, avvenuta in un periodo di sei settimane.

¹¹⁵ A. Corvasce, *op. cit.*, p.382.

§3.4 La dissoluzione e l'introspezione *post-moderne*. Contestualizzazione e analisi della trilogia *Medeamaterial* di Heiner Müller (1983)

Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del XX secolo Heiner Müller, uno dei drammaturghi tedeschi più rappresentativi del secondo Novecento per giunta considerato l'“erede parricida” di Bertolt Brecht¹, rilegge il mito di Medea alla luce delle vicende che nel dopoguerra scuotono la Germania, divisa nei due stati che riflettono i due blocchi politici dell'Europa². Intellettuale da principio inserito all'interno dell'*élite* culturale della DDR e inizialmente fiducioso della possibilità di imprimere una proficua e necessaria svolta al vecchio apparato statale, Müller partecipa al dibattito di quegli anni in maniera particolarmente incisiva vagheggiando, in senso antiaristotelico, un terzo polo tra l'alternativa sovietica e quella capitalista, un Non-Luogo nel mezzo in grado di depotenziare e infine annichilire l'opportunistica capacità di attrazione dei due già esistenti.

L'illusione degli intellettuali dell'Est di poter effettivamente proporsi come valida alternativa al pensiero occidentale inizia a sfumare sin dai primi momenti, spesso anche a causa delle figure interne che lo animano³. La *vaterlose Gesellschaft*, la società senza padri del primo dopoguerra che aveva identificato nel socialismo una possibile redenzione dalla colpa nazista, si vede così disertata dai suoi stessi figli e costretta ad assistere alla progressiva dissoluzione del sogno socialista, prima attraverso la Rivoluzione Pacifista, in

¹ Anche Bertolt Brecht affronta, per giunta, il *Medeastoff* in una poesia intitolata *Medea in Łódź* in cui ella diventa simbolo delle tante Medee sradicate e perseguitate delle città moderne; il titolo si riferisce alle contraddizioni politiche, sociali ed etniche che Medea ha dovuto affrontare: ella è una straniera indesiderata che giunge a Berlino dalla città polacca, parla in modo diverso e si muove diversamente facendo un'esperienza di profonda estraneità nella *Großstadt* degli anni Venti, immersa nei tram, nelle ferrovie e nelle sopraelevate. La Medea di Łódź diventa l'emblema degli immigrati ebrei orientali che si trasferiscono a Berlino nelle prime due decadi del Novecento e non vengono affatto accolti o integrati; in questo modo Brecht attua uno slittamento di senso all'interno della narrazione mitica, per il quale l'assassina non è più Medea ma gli abitanti di quella grande città inospitale che colpevolizzano e lapidano lo straniero in cerca di aiuto. La poesia diventa, così, deprimente testimonianza dell'esclusione e della persecuzione compiute ai danni delle minoranze etniche, prefigurazioni del poco successivo Olocausto cfr. I. Stephan, *Medea: multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Colonia 2006, p. 67.

² In seguito alla Seconda guerra mondiale, infatti, il mondo appare diviso in due sfere di influenza politico-economica: quella occidentale-imperialistica sottoposta al controllo americano e quella orientale-comunista controllata dall'Unione Sovietica; tale dicotomia si manifesta nel modo più diretto attraverso la divisione interna della Germania in BRD (Bundesrepublik Deutschland) e DDR (Deutsche Demokratische Republik).

³ Inizialmente sembrò, infatti, che proprio la zona di occupazione sovietica dovesse rappresentare il motore della rinascita della democrazia in Germania. La SMAD (Sowjetische Militäradministration in Deutschland) aveva infatti emanato un ordine attraverso cui prometteva l'estirpazione definitiva dei residui del fascismo e il consolidamento in Germania delle basi della democrazia e delle libertà civili. cfr. U. Mählert, *La DDR. Una storia breve*, (trad. ita di A. Gilardoni) Milano 2009, p. 23.

seguito con la manifestazione di Alexanderplatz e, infine, con la conseguente caduta del muro di Berlino nel 1990⁴.

Heiner Müller affida alle opere teatrali il suo pensiero che si costituisce e prende forma in maniera tutt'altro che lineare, finendo per impedire una comprensione assoluta e interiorizzabile da parte di critica e pubblico, spesso assorti in un vero e proprio tentativo di interpretazione; la sua frammentarietà enigmatica, che permette di collocarlo nell'alveo del cosiddetto teatro post-moderno cui egli offre un decisivo contributo, ha guidato l'inclusione di quest'opera all'interno della chiave di lettura della frammentazione e dissoluzione post-moderna e, dunque, post-drammatica.

Secondo la definizione di Hans-Thies Lehmann⁵, il *post-dramatische Theater* condensa al suo interno una serie di aspetti stilistici propri del teatro d'avanguardia di fine anni Sessanta: esso si distingue per un'estetica performativa, in cui il testo è posto in una relazione privilegiata con la situazione materiale della rappresentazione e imita un tipo di letteratura non organizzata e non assemblata, che intende maggiormente provocare una reazione tra gli spettatori piuttosto che ambire alla presunta fedeltà a un testo. Il *Neues Theater* viene inoltre considerato da Lehmann:

Parte di una forma di percezione simultanea e multi-prospettica, portata avanti in gran parte come reazione all'egemonia del testo scritto e caratterizzata dall'uso e dalla combinazione di stili eterogenei, che si colloca oltre e aldilà del dialogo. Nelle sue varianti più estreme il teatro post-moderno non conosce trama, ma si concentra quasi esclusivamente sull'interazione tra interprete e pubblico⁶

⁴ A. Chiarloni, *Germania '89: cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Milano 1998, p. 39.

⁵ H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Francoforte sul Meno 2008⁴, pp. 506 (trad. ita S. Antinori, *Il teatro post-drammatico*, 2017). Come risaputo le definizioni terminologiche che si avvalgono di prefissi temporali come *pre* o *post* sono spesso troppo categoriche e non perfettamente calzanti; anche i termini post-moderno e post-drammatico generano quella falsa antitesi - tra modernismo e post-modernismo, tra drammatico e post-drammatico - che si rivela priva di senso per molte discipline. Osservando le pratiche teatrali di fine Novecento e del nuovo millennio, ad esempio, è facile individuare mutamenti e nuove esplorazioni che non si possono annoverare tra le ricerche "post-drammatiche", e comunque contribuiscono a offrire una spinta di innovazione. Alla luce di queste considerazioni usiamo comunque il termine post-drammatico per indicare una determinata declinazione di teatro innovativo, quella che permette di leggere i mutamenti apparsi dopo la fine degli anni Sessanta come retaggio delle avanguardie storiche e che però non ignora l'esistenza di altre innovazioni sincroniche e non assimilabili al "post-drammatico". Il termine, infatti, impiegato nell'ambito teatrale si rivela più proficuo rispetto ad altri ambiti dove l'applicazione delle teorie post-moderniste, caratterizzate da un'opposizione sterile ai modernismi di inizio Novecento, non ha ottenuto i risultati sperati: il momento modernista, del resto, non ha seguito lo stesso percorso in tutti gli ambiti e pare dunque più difficile racchiudere in un termine fenomeni così variegati e sfaccettati.

⁶ *Ibidem*.

Anche il ricorso del drammaturgo al materiale mitologico – in questo caso al mitologema di Medea e gli Argonauti – si iscrive all'interno di una dinamica che trascende l'analogia lineare e porta alla creazione di paesaggi teatrali che complicano l'interazione e utilizzano il mitologico come uno dei tanti materiali possibili⁷.

La fase mulleriana di ricezione dell'eredità classica, in cui rientra l'opera qui analizzata, rappresenta solo un apparente distacco dalla realtà e anzi cerca, nello specifico, di recuperarne quell'eredità attraverso un filtro di distanza, impegnando il regime della DDR in un dibattito aperto allo scarto tra utopia comunista e socialismo reale⁸. Il bersaglio costante delle sue opere è, infatti, oltre ai meccanismi di perversione della coscienza – rappresentati attraverso lo strumento del marxismo, immerso in un'atmosfera di autoironia e provocazione⁹ – il potere con le sue mistificazioni e le sue crudeltà. Se però in un primo momento egli cerca almeno di perseguire un dialogo costruttivo, successivamente prediligerà la via della provocazione, segnato anche da vicende biografiche¹⁰.

In relazione al mito di Medea occorre sottolineare che, nel corso dell'intera produzione drammaturgica, l'autore vi ricorre in più occasioni: nelle due *pièces* teatrali *Medea - Kommentar in Zement* (1972) *Medeaspiel* (1974) e nella più celebre trilogia teatrale *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1983). Quest'ultima, andata in scena in prima assoluta a Bochum nel 1983 con la regia di Manfred Karge e Matthias Langhoff, viene pubblicata come opera definitiva quello stesso anno in qualità di raccolta e montaggio di testi composti in precedenza e appartenenti a una finestra temporale di circa quarant'anni.

All'interno di questo lavoro verrà trattata soltanto la trilogia, esempio perfettamente calzante della criptica e innovativa drammaturgia dell'autore. Si può affermare che una

⁷ P.A. Campbell, *Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text*. «Modern Drama», 51 no. 1, (2008), p. 85.

⁸ Cfr. U. Mählert, *op. cit.*, pp. 25-7. Il periodo successivo alla Seconda guerra mondiale e all'istituzione, in Germania, di una zona di occupazione sovietica degenerò ben presto in un clima tirannico al limite della dittatura (a partire dall'unificazione dei partiti dei lavoratori, il KPD e il SPD) in cui tuttavia si voleva mantenere, in apparenza, l'*habitus* democratico. Appaiono particolarmente significative, a tal proposito, le linee guida fornite da Walter Ulbricht - e riportate da Wolfgang Leonhard in *Die Revolution entläßt ihre Kinder*, Colonia 1992 - in merito alla ricerca di antifascisti adatti alle amministrazioni distrettuali di Berlino: «Apparentemente tutto dovrà svolgersi in modo democratico, ma il potere dovrà essere totalmente nelle nostre mani».

⁹ P. Gallo, "Asyl Berlin. La dimensione del tragico in *Medeamaterial* di Heiner Müller e *Berlintercomedia* di Franco Sepe" in *Medea: teatro e comunicazione*, F. de Martino (a cura di), (Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla fortuna dell'antico, 11), Bari 2006, p. 284.

¹⁰ Müller nel 1933, all'età di quattro anni, assiste all'arresto ad opera delle SA del padre, funzionario del Partito Socialdemocratico. Nel 1951 il padre, che già si era mostrato debole piegandosi di fronte al partito nazista, decide di tenersi fuori dalla guerra delle classi e andare nel settore americano e così apparendo, agli occhi del figlio, come un vero e proprio traditore. Cfr G. Tellini, *Storie di Medea*, Firenze 2012, p. 253.

traccia inconfondibile della ricezione dei miti attraverso l'opera di Heiner Müller in varie forme, al punto da considerare il mito come un "sistema di riferimento centrale nella sua opera"¹¹. Lo stesso Müller ha fondamentalmente giustificato la rilevanza e lo spiccato carattere attuabile dei miti, riconoscendoli in termini psicologici e, soprattutto, valorizzandoli in termini di filosofia storica¹².

La storia di Medea diventa, in tale contesto, la chiave interpretativa per poter smascherare l'*impasse* – causata da strutture e soggetti moderni e al contempo tradizionali – in cui è sprofondata il mondo della Guerra Fredda, un mondo incapace di concepire un nuovo ordine e quindi condannato a rappresentare in eterno nuove versioni di quello esistente; l'impiego di tale mitologema, inoltre, non è tanto funzionale a fornire una versione nuova della vicenda o a mostrare il *continuum* dell'azione, quanto a riconsiderare i presupposti di tradizioni e strutture rappresentate dal teatro greco e dalla civiltà contemporanea, affrontando e sfidando l'importanza culturale del mito stesso¹³. Del resto, se lo scopo di questo lavoro si impernia sulla grande quantità di autori e pensatori che hanno riplasmato la vicenda della principessa di Colchide per poter esprimere un tratto peculiare della società a loro coeva, è implicita la difficoltà a raggiungere una vera e propria originalità nella trama e fondamentale, invece, il bisogno di comunicare attraverso di essa un impellente messaggio. Lo stesso Müller si ispira a riscritture precedenti che si collocano su un asse temporale trasversale, dalla tragedia latina al recente film di Pasolini, dai poemi mitologici classici alla trilogia grillparzeriana da cui riprende, tra l'altro, la struttura drammaturgica tripartita; le fonti dichiarate esplicitamente dall'autore, in realtà, sono la tragedia di Euripide, quella di Seneca e il dramma di Hans Henny Jahnn del 1926¹⁴.

Accogliendo il grido dei suoi tempi, Heiner Müller pone l'attenzione sul possibile rischio di autoannientamento da parte di una società violenta fondata su strutture universalmente riconoscibili e incapace di prendere in considerazione modelli alternativi; per attuare una vera e propria rottura provocatoria con una tradizione non più detentrica di un reale potere di significazione, inoltre, Müller attua una frammentazione della narrativa

¹¹ C. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, p. 220.

¹² Heiner Müller in *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Colonia 1994, p. 321 afferma: «Mythen seien ein allgemeinverständliches Esperanto, eine internationale Sprache» (i miti sono un esperanto, una lingua internazionale generalmente comprensibile) e ancora in *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Francoforte sul Meno 1986, p. 149: «sehr frühe Formulierungen kollektiver Erfahrungen deren Bedeutungen immer noch aktuell seien, da sich die condition humaine in den letzten Jahrhunderten ganz wenig verändert» (precocissime formulazioni di esperienze collettive, i cui significati sono ancora attuali, poiché la condizione umana è cambiata ben poco negli ultimi secoli).

¹³ P. Campbell, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴ H. Müller, *Krieg ohne Schlacht*, cit., p. 326.

unilineare del teatro greco, impiegando un linguaggio che riesce a sovvertire il dialogo comunicativo e che permette, al contempo, di rappresentare la confusione della società contemporanea¹⁵. Si parla, a tal proposito, anche di «Ästhetik der Störung», (Estetica del disturbo), intesa non solo come deviazione dalla norma ma anche come proliferazione, polivalenza e interruzione voluta e ricercata in quanto capace di rompere gli schemi di percezione e le aspettative convenzionali¹⁶. Tale linguaggio, tutt'altro che arcaico, appare intriso di riferimenti a luoghi e oggetti contemporanei inglobati all'interno di un'impostazione prevalentemente associativa, in cui l'uso del montaggio e della frammentazione si mostra funzionale a combattere l'egemonia del dramma, inteso nella sua concezione aristotelica¹⁷. Il drammaturgo, rifiutando di offrire un'interpretazione univoca ma impiegando comunque un terreno familiare di riferimento come il mito, lavora tramite arditi accostamenti testuali e trasferisce il potere interpretativo al pubblico – che così si sente parte del processo estetico – con l'obiettivo di scatenare azioni e scelte interpretative particolarmente audaci.

Le continue citazioni che costellano e innervano l'opera, istituendo importanti rimandi ad altri testi, consentono un movimento di “migrazione osmotica” che crea e rafforza la catena dell'intertestualità rivelando l'impianto frammentario del testo, unica forma per lui realmente concepibile¹⁸. D'altra parte il mito, come sempre nella concezione mülleriana, non è un contrappunto utopico rispetto alla decadenza del presente, ma piuttosto la manifestazione primordiale della negatività della dinamica storica¹⁹. La desolazione ideologica ed ecologica ha anche un equivalente sociale, soprattutto nelle relazioni fra i generi, attraverso un'opposizione didascalica tra la sfera del maschile – contraddistinta da violenza, bruttura, guerra e oppressione – e quella del femminile – contraddistinta da tipiche attività domestiche. In questo modo Müller integra la sua idea di reimpiego dei miti greci col modello della rottura tra la preistoria (il vecchio) e la storia (il nuovo), un modello fondamentalmente insito nella sua opera; in questo senso il mito greco pare per lui essere un mezzo adatto a visualizzare la rottura storica su cui si basa il postulato di un cambiamento rivoluzionario necessario. Per questo motivo Müller adatta ripetutamente il

¹⁵ *Ivi*, p. 86.

¹⁶ T. Nitschmann F. Vaßen, *Heiner Müllers Küsten LANDSCHAFTEN. Grenzen - Tod - Störung*, Bielefeld 2021, p. 14.

¹⁷ Müller, perseguendo l'obiettivo di impiegare materiale per «dislocare e sfidare altre pepite di testo» (cfr. D. Barnett, *Heiner Müller's The Hamletmachine*, Londra 2016, pp. 28-29) propugna un rifiuto dei concetti occidentali di personaggio e trama, considerati, sin dalla *Poetica* di Aristotele, i pilastri canonici del dramma.

¹⁸ E. Niccolini, *Nel cantiere di Heiner Müller* in Heiner Müller, *Teatro I*, pp. 137-45

¹⁹ Matteo Galli, conversazione stenografata in occasione del convegno “Medea antica e moderna. Da Siracusa a Verona”, Verona 12-13 settembre 2023.

materiale mitico sostituendo esperienze e figure attuali con esperienze e figure antiche: la tragedia greca, dunque, segnerebbe «la transizione dalla società clanica alla società di classe, [...] dalla famiglia allo Stato, alla polis. Le esperienze collettive emanate da questa svolta storica e formulate nei testi antichi necessitano di essere reinterpretate nell'interesse di rompere il *continuum* della storia²⁰».

Se inoltre nella prima fase della produzione letteraria di Müller la Storia nella sua consequenzialità è l'indiscussa protagonista delle opere, successivamente è la frammentazione delle prospettive a costituire l'ossatura drammatica su cui egli colloca, intersecandoli, diversi piani storico-culturali; ne consegue, dunque, anche grazie al riconoscimento del movimento carsico di associazioni e rimandi, una forma aperta e una struttura mai definitiva delle sue opere, in cui l'interscambio continuo tra autore, testo e spettatore ne ribadisce il ruolo di dispositivo testuale transeunte, funzionale alla composizione di ulteriori riscritture²¹. Tale carattere musivo si spinge sino a comprendere al suo interno autocitazioni programmaticamente capaci di mettere in evidenza il carattere *in fieri* dell'opera, all'interno della quale la partecipazione dello spettatore appare imprescindibile, in quanto parte integrante e attiva del processo di decodificazione²².

Il progressivo congedo dell'autore dai canoni di una drammaturgia dialogica e discorsivamente chiusa²³ e l'avvicinamento ad un'«estetica sintetica della decostruzione» emerge, del resto, sin dall'*incipit*; il testo si presenta, infatti, come una giustapposizione di tre parti distinte e composte a distanza di anni, ognuna delle quali dotata di una voce narrativa indipendente che sembra attraversare e ignorare lo spazio e il tempo, mescolando

²⁰ H. Müller, *Gesammelte Irrtümer*, cit., p. 168.

²¹ *Ivi*, p. 147.

²² Il riconoscimento dell'importanza del pubblico all'interno del processo estetico-creativo è uno dei capisaldi della Scuola di Costanza, rappresentata da Wolfgang Iser e Robert Jauss. Questi, insieme ad altri, condussero una riflessione teorica sull'esperienza estetica definita in seguito "estetica della ricezione": essi interpretano l'atto di interpretazione letteraria come frutto di uno scambio tra autore, opera e pubblico, tra passato e presente, riconoscendo un ruolo particolarmente rilevante del dispositivo testuale in sé, ma anche e soprattutto del pubblico che li riceve e quindi degli elementi condizionati dal destinatario. In questo consiste infatti la loro portata innovativa, nel non ridurre il testo a un significato referenziale che solo il critico è in grado di decifrare - secondo la concezione ottocentesca del critico come figura mediatrice tra opera e pubblico - bensì nell'intendere il significato non come un oggetto ma come un'immagine, e il testo come un indicatore che guida l'immaginazione del lettore. Il testo e il lettore, dunque, rappresentano il soggetto e l'oggetto di un'unica situazione in cui il significato è da intendersi come effetto che chiama in causa una partecipazione attiva del fruitore, la cui componente soggettiva è *condicio sine qua non* del processo di interpretazione. L'atto della ricezione, dunque, è indissolubile da quello di composizione con il quale co-partecipa alla creazione del messaggio. Cfr. W. Iser, *The act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978, pp. 37-41. (trad. ita *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, 1987). Cfr. anche il primo capitolo, pp. 6 sgg.

²³ In ciò consisterebbe, dunque, la rottura più significativa con l'opera di Brecht il cui «teatro epico», sebbene episodico, ha ancora un nucleo drammatico centrale piuttosto delineato.

presente e passato tramite l'accostamento di elementi eterocronici ed eterotopici²⁴. Il titolo complessivo contiene già in sé i sottotitoli delle singole sezioni che lo riducono progressivamente per sottolineare la natura al tempo stesso autonoma e interconnessa dei tre enunciati testuali²⁵; lo stesso autore suggerisce, in un raro colpo di suggestione interpretativa all'interno della *Anmerkung* (Nota di produzione che accosta alla versione pubblicata del testo) che i tre pezzi possono essere rappresentati simultaneamente tramite la tripartizione del palcoscenico²⁶. L'assenza, nella prima e nella terza parte, di un enunciatore identificabile chiarisce ancor di più la portata innovativa e rivoluzionaria del progetto drammaturgico dell'autore²⁷: Müller, rinunciando alle *dramatis personae* classicamente intese e sovvertendo i tipicamente occidentali schemi drammaturgici prestabiliti, si avvicina a una dimensione di simultaneità che sovverte la certezza narrativa ed eclissa l'autore nella pluralità di voci corali. Inoltre la frammentarietà, propria del flusso lirico tipico del teatro post-drammatico e riprodotta attraverso la mancanza di punteggiatura e l'abbondanza di *enjambement*, si riflette anche nella scelta delle parole, condensate spesso in espressioni riconducibili a una ferocia verbale definita *Wortschlamm* (letteralmente fango di parole). Lo stravolgimento della drammaturgia canonica e la cifra distintiva progressista e irreverente si riscontra anche sul piano metrico e linguistico: il testo si dipana, infatti, in una prosa cadenzata che richiama il ritmo del *blankverse* e che, tramite la

²⁴ È lo stesso Müller, nella sua autobiografia precedentemente citata, a definire la sua *pièce* un «frammento sintetico». cfr. J. Birringer, *Medea: Landscapes beyond History*, «New German Critique» 50 (Primavera-estate 1990), p. 87. Quanto alla datazione, invece, la prima porzione di testo risale quasi integralmente al 1957, la seconda al 1967 mentre davvero recente (1982) sembra essere soltanto l'ultima parte della trilogia.

²⁵ La prima sezione presenta il titolo complessivo della *pièce*, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, la seconda perde il primo segmento, *Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, la terza mantiene esclusivamente l'ultima espressione presente nell'intitolazione generale, *Landschaft mit Argonauten*. Questa inedita modalità di intitolazione, riproducendo un movimento di fondo, contribuisce a fornire il senso della progressione drammatica.

²⁶ Egli afferma nel commento a margine: «Sie können gleichzeitig stattfinden» (Possono avere luogo contemporaneamente). Secondo parte della critica, tale suggerimento andrebbe interpretato come una provocazione probabilmente ironica dell'autore. Nonostante ciò, in numerose produzioni dell'opera si è perseguito l'obiettivo di raggiungere tale simultaneità; si segnala, in particolare, la produzione del 1987 del *Berliner Ensemble* in cui un'unica attrice interpreta contemporaneamente il ruolo della nutrice e di Jason. Riporto alcune importanti indicazioni dell'autore presenti all'interno della *Anmerkung*: «Der Text braucht den Naturalismus der Szene. VERKOMMENES UFER kann bei laufendem Betrieb zum Beispiel in einer Peepshow gespielt werden, MEDEAMATERIAL an einem See bei Straußberg, der ein verschlammter Swimmingpool in Beverley Hills oder die Badeanstalt einer Nervenklinik ist. Wie Mauser [...] setzt LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN die Katastrophen voraus, an denen die heutige Menschheit arbeitet. Der Beitrag des Theaters zu ihrer Verhinderung kann nur ihre Darstellung sein» (Il testo ha bisogno del naturalismo della scena. VERKOMMENES UFER può essere rappresentato in qualità di un *peep show*, per esempio MEDEAMATERIAL su un lago vicino a Straußberg, che è una piscina fangosa a Beverley Hills o la sala da bagno di un ospedale psichiatrico. Come Mauser [...] LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN presuppone le catastrofi che l'umanità di oggi sta mettendo in atto. Il contributo del teatro per prevenirle può essere solo la loro rappresentazione) trad.ita mia.

²⁷ Mentre nella terza e ultima parte prevale un'istanza performativa corale da identificarsi probabilmente negli Argonauti, *Verkommenes Ufer* non prevede indicazioni del punto di vista dal quale si svolge la scena.

posizione delle parole nello spazio, sembra riprodurre i resti e le rovine materiali della società. Soltanto la parte centrale, *Medeamaterial*, conserva una maggior linearità drammatica attraverso l'uso della struttura della tragedia greca. Secondo Jonathan Kalb:

Un testo di Müller è spesso una formulazione adamantina, a volte impenetrabile, di *impasse* mentali interconnesse, un collage di enigmi storici, politici, sociali e comportamentali, massicciamente complesso ma meticolosamente costruito, progettato per servire numerosi padroni interpretativi e, in ogni caso, perfettamente conforme²⁸

²⁸ J. Kalb, *The Theater of Heiner Müller*, Cambridge 1998, p. 206.

3.4.1 *Medeamaterial* (1983). Una trilogia post-drammatica tra recupero del mito e trionfo della storia

L'indagine testuale prende le mosse dalla prima sezione della trilogia, *Verkommenes Ufer*. L'assenza di linearità drammatica al suo interno permette di leggere l'intera sequenza come una didascalia in cui i luoghi e i soggetti della saga argonautica – gli Argonauti, le donne di Colchide e la nave Argo – si affiancano ai teatri di scontro bellico della Seconda guerra mondiale e ai detriti della moderna società dei consumi, di cui viene descritta tutta la decadenza attraverso oggetti particolarmente rappresentativi come assorbenti, preservativi e sigarette. La mancanza di una vera e propria didascalia rende possibile, quindi, un'inedita continuità storico-narrativa che consente di sovrapporre, senza identificarli, il piano disilluso e attualizzato della contemporaneità a quello mitico, privo di una dimensione temporale:

See bei Straußberg Verkommenes Ufer Spur
Flachstirniger Argonauten
Schilfborsten Totes Geäst
DIESER BAUM WIRD MICH NICHT ÜBERWACHSEN
Fischleichen
Glänzen im Schlamm Keksschachteln Kothaufen FROMMS
ACT CASINO
Die zerrissenen Monatsbinden Das Blut
Der Weiber von Kolchis²⁹

Lago a Straußberg Riva abbandonata Traccia
Di Argonauti dalla fronte piatta
QUESTO ALBERO NON CRESCERÀ SOPRA DI ME
Cadaveri di pesci
Barbagli nel fango Scatole di biscotti
Mucchi di letame PRESERVATIVI FROMMS ACT CASINO
Gli assorbenti igienici stracciati Il sangue
Delle donne della Colchide

La prima parte del trittico è ambientata sul lago di Straußberg³⁰, dove la distesa abbandonata di detriti e scorie sembra richiamare una dimensione paesaggistica post-

²⁹ D'ora in avanti il testo citato verrà riportato con la sigla VU per la prima sezione, MM per la seconda, LA per la terza, accompagnata dal numero di pagina dopo la virgola. L'edizione tedesca da cui cito è Heiner Müller, *Stücke*, Berlino Est 1988 (a cura di Joachim Fiebach). La traduzione italiana è a cura di Saverio Vertone e Elisabetta Niccolini e da me riportata dal volume H. Müller, *Teatro II*. 2. ed. Milano 2001, pp.145. Qui è VU, p. 185.

³⁰ Proprio presso il lago di Straußberg (che in realtà si scrive Strausberg e pone il dubbio che l'utilizzo della ß possa intendersi come cripto-riferimento all'amico e collega Botho Strauß), presso un sobborgo di Berlino Est, si è consumata l'ultima grande battaglia combattuta tra lo schieramento nazionalsocialista e gli Alleati con artiglieria pesante (Panzerschlacht) della Seconda guerra mondiale. Il riferimento al luogo compare già

nucleare e distopica abitata anche dal mito, come dimostrano alcuni più o meno espliciti riferimenti fusi insieme a schegge di conversazione e autocitazioni³¹. Inoltre, pur giocando sull'omografia tra *die See* (il mare) e *der See* (il lago), il drammaturgo trasforma la dimensione marina e oceanica, tipicamente legata all'universo coloniale degli Argonauti, nello scenario lacustre e stagnante del Brandeburgo; la focalizzazione della scena viene assunta da un io femminile che si aggira sui detriti nei pressi del lago e ne descrive la condizione in seguito al passaggio degli Argonauti. Norbert Otto Eke sostiene che la giustapposizione di tali immagini conduce a «una sequenza di singole istantanee di torpore, decadenza e desolazione nel regno della natura umana esteriore e interiore³²», che ricorda *The Waste Land* di Thomas Eliot e che addirittura, secondo Genia Schulz, lo continua³³.

La sovrapposizione di questo ambiente apocalittico con quello dell'antica Colchide, inoltre, permetterebbe di identificare la spedizione argonautica come l'episodio esemplare e fondativo della moderna colonizzazione, l'atto primo dell'imperialismo occidentale³⁴ – che si lega poi al declino ecologico-sociale dell'Europa degli Anni '80 – imperniato sulla violenza. È la violenza, del resto, il *fil rouge* dell'intera trilogia, di cui l'autore mette in evidenza il *continuum storico* con cui essa si perpetua. Müller ricorre, infatti, al mito di Medea proprio per far emergere al massimo grado quella violenza a suo avviso rivoluzionaria in quanto capace di rifiutare senza compromessi ogni risoluzione pacifica e di portare avanti la ribellione delle vittime: i personaggi femminili di Müller e in particolare Medea, appunto, si difendono dai loro ruoli rifiutandoli e cercando di agire dall'esterno³⁵.

Alla luce di tali considerazioni, la scelta del drammaturgo di collocare come personaggio centrale una figura ai margini della società, specialmente nel suo genere, nella sua nascita e nella sua educazione straniera, risponde alla necessità di allontanarsi dalle figure canonicamente centrali e positive del dramma occidentale per riconsiderare quelle che possiedono uno *status* marginale, almeno in relazione alla loro capacità di imprimere una

nel primo verso di VU (qui riportato) e nella già citata *Anmerkung*, in cui l'autore suggerisce l'ambientazione della *pièce* indicando proprio il lago di Straußberg.

³¹ Tra i riferimenti meno espliciti si collocano questi versi di VU, p. 185: «ABER DU MUSST AUFPASSEN JA JA JA JA SCHLAMMFOTZE SAG ICH ZU IHR DAS IST MEIN MANN». (MA TU DEVI FARE ATTENZIONE Sì Sì Sì Sì FIGA DI MERDA LE DICO QUESTO È IL MIO UOMO STRAPAZZAMI VIENI CARO). Secondo Matteo Galli (conversazione stenografata, *ut supra*) essi potrebbero essere letti come una scena di gelosia agita da Medea nei confronti di chi le ha sottratto Giasone.

³² N.O. Eke, *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, Paderborn 1989, p. 194. La traduzione è mia.

³³ Cfr. G. Schulz, *Heiner Müller*, (Sammlung Metzler), Berlino 1990, pp. 220.

³⁴ H. Müller, "Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek" (1983), in H. Müller *Gesammelte Irrtümer*, cit., p. 130.

³⁵ D. Colombo, *Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf*, Würzburg 2009, p. 219.

svolta efficace³⁶. Secondo Rogowski l'autore sceglie consapevolmente di non aderire alla tradizione critica di Medea folle d'amore, ma preferisce sublimare la sua forza oppositiva e i suoi delitti come ribellione politica e risposta alla violenza del colonialismo³⁷. L'antico mitologema viene quindi rifunzionalizzato come manifestazione originaria (*Urmanifestation*) delle dinamiche storiche che rivivono nel presente in un quadro di natura morta³⁸. La presenza del luogo in cui si è svolta l'ultima battaglia della Seconda guerra mondiale assume, inevitabilmente, un valore simbolico per cui, accettato l'anacronismo e la sovrapposizione un po' arbitraria tra il mondo del Vello d'oro e la moderna società consumistica³⁹, gli Argonauti dalla fronte piatta («Flachstirniger Argonauten») raffigurerebbero l'illusione di una possibile liberazione.

Tali eroi-liberatori, tuttavia, rivelano ben presto la propria vera natura: il loro passaggio lascia, infatti, un ambiente desolato e fatiscente simbolo dello sforzo, tipicamente occidentale, di rincorrere un effimero *status symbol* e di produrre rifiuti materiali e, al contempo, spirituali⁴⁰.

L'uso costante della sineddoche, inoltre, che si allinea all'impostazione condensata della trilogia, riduce la *vis* epica a quella dell'aneddoto e il forte senso di decadenza trasforma il luogo mitico in un mero spazio abbandonato che presagisce un destino di lutto e sconfitta⁴¹: già nei versi iniziali viene evocata l'ingloriosa morte di Giasone per la caduta accidentale di un blocco di Argo, la nave di cui si era servito per portare a termine il procedimento di colonizzazione.

Bis ihm die Argo den Schnädel zertrümmert das nicht mehr gebrauchte
Schiff⁴²

Finchè l'Argo non gli spacca il cranio vascello non più
Usato

³⁶ Cfr. P. Campbell, *op. cit.*, p. 88.

³⁷ C. Rogowski, *Mad with Love': Medea in Euripides and Heiner Müller*, «Madness in Drama», J. Redmond (a cura di) Cambridge 1993, p. 177. Questo aspetto emerge in maniera incontrovertibile nella sezione centrale della trilogia, quella che mantiene la linearità drammatica e che colloca al centro la figura dell'eroina, *Medeamaterial*.

³⁸ E. Stramaglia, *Dramaturgie als Eingedenken Heiner Müllers Antike zwischen Geschichtsphilosophie und Kulturkritik*, Heidelberg 2020, p. 149.

³⁹ C. Klein, *Matériau M(édée/üller)*, «Germanica», 18 (1996), pp. 115-35.

⁴⁰ P. Gallo, *op. cit.*, p. 287.

⁴¹ C. Klein, *op. cit.*, p. 117.

⁴² VU, p. 185.

La morte di Giasone, intesa come morte collettiva della civiltà precedente, simboleggia l'inizio del processo di civilizzazione europea e la conseguente nascita della società moderna, caotica e fraudolenta. L'Argonauta, nel viaggio alla conquista del vello, si lascia alle spalle il degrado dell'uomo e la sua reificazione, l'inaridimento delle sue passioni e l'immondizia abbandonata su quella terra che, un tempo, generava la vita; la nave assume a simbolo della maledizione che, nella tragedia di Euripide, Medea lancia contro Giasone e che qui trasforma in un'arma letale contro il suo stesso comandante, richiamando al tempo stesso i carri armati del secondo conflitto mondiale⁴³.

La morte di Giasone, dunque, è il momento che segnala «la transizione dal mito alla storia⁴⁴», chiarendo la natura del personaggio come figura di soglia storica con cui viene rappresentato simbolicamente lo sviluppo di aspetti significativi della storia occidentale⁴⁵.

Sieghild Bogumil sostiene, a tal proposito, che «al centro dell'opera mulleriana non si assiste all'utilizzo della storia come motivo ma alla storicità dell'uomo stesso posta come tema. [...] L'atto individuale di ogni personaggio, diventando segno del corso della storia e assumendo il carattere di una citazione, suscita perciò una miriade di azioni simili: nel comportamento di Medea si identifica ogni essere umano oppresso, umiliato fino all'estremo che, nel tentativo di disfare la storia con i propri mezzi, resta sempre più invischiato nel suo gioco di forze sino a trascinare il resto del mondo nella sua rovina⁴⁶».

Questo gesto di citazione compiuto da Müller finisce così per demitologizzare il mito e identificarlo come formazione discorsiva storica⁴⁷. L'accostamento alla trattazione mitica proposta da Roland Barthes consente al drammaturgo di considerare il mito come un'«enunciazione», un sistema semiologico con una base storica che si fonda su rapporti di potere storici, esplorati «archeologicamente» e considerati modelli ancora validi per la relazione umana con la natura.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ H. Müller, *Was ein Kunstwerk kann*, cit., p. 196

⁴⁵ *Ivi*, p. 130. Riporto il passo nella mia traduzione: «La storia di Giasone è il primo mito della colonizzazione, almeno tra i greci - e la sua fine segna la soglia, il passaggio dal mito alla storia [...]. La storia europea inizia con la colonizzazione, come ha fatto finora».

⁴⁶ S. Bogumil, *Poesie und Gewalt. Heiner Müller, Jean Genet, Tankred Dorst*, in «Neue Rundschau», 1 (1985), p. 57.

⁴⁷ K. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübinga 1998, p. 112.

L'enfasi di questa lettura del mito, che rende più preciso anche il concetto di storia⁴⁸, si riflette nelle molteplici capacità che ad esso riconosce: il carattere simbolico *in primis* e in seguito la possibilità di una critica trasversale allo Stato⁴⁹.

Le successive squallide e desolate immagini di *Verkommenes Ufer*, che ritraggono una collettività generica arresa e rassegnata alla vita, di varia età e difficili condizioni sociali, fanno da contraltare al quadro conclusivo di una Medea solitaria e ieratica: ella, ferma sul fondo del lago e intenta a ricomporre le braccia del fratello smembrato, assume una posa plastica che riecheggia una nuova Pietà come frutto della fusione tra l'etica cristiana e il mito classico⁵⁰:

Sie hocken in den Zügen Gesichter aus Tagblatt und Speichel
Starrn jeder in der Hose ein nacktes Glied auf gelacktes
Fleisch Ihre Weiber stellen das Essen warm hängen die Betten
in die Fenster bürsten
Das Erbrochene aus dem Sonntagsanzug Abflußrohre
Kinder ausstoßend in Schüben gegen den Anmarsch der Würmer
Schnaps ist billig
die Kinder pissen in die leeren Flaschen [...]
Auf dem Grund aber Medea den zerstückten
Bruder im Arm Die Kennerin
Der Gifte⁵¹

Appollaiati nei treni Facce di giornale e sputi
Ognuno indurisce nei calzoni un membro nudo per un po' di
Carne Le loro donne tengono in caldo il pranzo appendono le lenzuola
Alle finestre spazzolano
Gli avanzi del vomito dall'abito della domenica Tubi di scarico
Che vomitano bambini a grappoli incontro all'avanzata dei vermi
La grappa è a buon mercato
I bambini pisciano nelle bottiglie vuote [...]
Ma Medea sul fondo lo smembrato
Fratello tra le braccia L'esperta
di veleni

La descrizione del luogo, un mondo in cui «la grappa costa poco» e «i tubi di scarico espellono i bambini a grappoli contro l'assalto dei vermi», evoca uno scenario di orrore e

⁴⁸ Engelhard e Rohrwasser in M. Rohrwasser, M. von Engelhardt, *Mythos und DDR-Literature*, «Michigan Germanic Studies» 8, 1-2, (1985), p. 47 affermano: «La nostra tesi significa che il tema mitologico non è storico, ma al contrario un arsenale politico, una parte delle controversie sulla legittimità politica».

⁴⁹ E. Leroy du Cardonnoy, «Fuite et utopie : le mythe de Médée chez Heiner Müller et Christa Wolf » in *Réécritures de Médée* Nadia Setti (a cura di), (Travaux et Documents 37), p. 200.

⁵⁰ H.A. Glaser, *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, Berlino 2021, p. 138.

⁵¹ VU, p. 186.

decadenza, lontano dal mondo dell'antica Colchide e assimilabile, piuttosto, a un inferno poetico contemporaneo⁵² che, come suggerisce Carl Weber⁵³, «evoca la periferia di Berlino Est con i suoi laghi, treni pendolari, complessi residenziali [...] un paesaggio inquinato e brulicante di persone, le cui menti sono altrettanto inquinate».

Müller traspone, così, il tema di costruzione della cultura alle periferie urbane del XX secolo: i gloriosi argonauti che popolano i poemi mitologici diventano stanchi lavoratori immigrati, che si recano al lavoro su treni affollati e si mostrano eccitati al passaggio delle donne negli scompartimenti lungo il percorso⁵⁴. Trasponendo il desiderio di conquista e sostituendo al grigiore delle metropoli moderne l'ebbrezza dei grandi spazi aperti, il drammaturgo intreccia la conquista del territorio con la dimensione patriarcale. La feroce repressione del desiderio di sopravvivenza, che spinge Medea al tradimento della patria e della famiglia, si scontra, quindi, con l'inquadratura rivolta su quella stessa Medea⁵⁵, intenta a onorare il corpo straziato del fratello Absirto, tagliato alle estremità secondo un rito apotropaico. La prima comparsa fugace della donna sembra essere la promessa di una possibilità di riscatto per l'umanità e di superamento del degrado, prospettiva suggerita anche dall'avversativo «aber» che introduce, appunto, il suo ingresso in scena. La presenza di Medea sulla scena è, del resto, indice di speranza e di riscatto e proprio lo spostamento dall'universo femminile della principessa a quello maschile degli Argonauti della terza parte del trittico segna la perdita di qualsiasi possibile affrancamento.

Nonostante il tradimento della donna si configuri come una conseguenza della spirale di violenza inesorabile in cui è stata risucchiata, la fugace presentazione di Medea offerta nel primo atto della trilogia richiama quella di un'esperta di rimedi («Die Kennerin der Gifte»)⁵⁶ e traditrice dei suoi che riecheggia, in ampia misura, il personaggio della tragedia senecana. Proprio Seneca sembra, infatti, essere il modello più diretto della seconda parte della trilogia, *Medeamaterial*, soprattutto in relazione al furioso ed eloquente monologo della donna, che campeggia al centro del pezzo. Prima di tale segmento monologico un breve scambio di battute tra Medea e la nutrice, all'interno del quale si inserisce anche

⁵² P. Campbell, *op. cit.*, p. 89.

⁵³ C. Weber, *Preface. Despoiled Shore Medeamaterial Landscape with Argonauts. Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, New York 1984, pp. 124-5.

⁵⁴ C. Klein, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁵ Se fino a questo punto si può riscontrare la presenza di figure femminili e maschili che rimangono sempre sullo sfondo o, dedite alle tradizionali attività quotidiane, appartengono comunque a una dimensione corale collettiva, Medea è la prima e unica figura umana dotata di un'individualità di cui compare il nome proprio.

⁵⁶ VU, p. 186. Tale attributo pone la donna sotto una luce totalmente diversa da quella delle altre figure femminili fin qui comparse. Il precedente isotopo della femminilità viene minato sin dalle radici, in quanto viene problematizzato il fatto che anche il mondo delle donne può dedicarsi a un'attività attiva e, per giunta, strategica e delicata come la lavorazione di sostanze letali.

Jason, consente di delineare i profili dei tre personaggi, gli unici del *Medeastroff* intorno al quale ruota l'intero pezzo: si riscontra, dunque, una radicale riduzione delle figure drammatiche come il pedagogo, Egeo, il messaggero, i bambini ma soprattutto Creonte e il coro, la cui rimozione contribuisce a privare l'opera di quella dimensione pubblica e sociale propriamente euripidea, come dimostra anche la sostituzione della piazza con un luogo chiuso e privato⁵⁷.

La donna di Colchide, ingenuamente convinta che l'avvicinamento del marito alla principessa di Corinto sia determinato dal bisogno di ottenere il diritto d'asilo in quella terra, definisce in terza persona la sua identità come una moglie sottomessa e aggrappata a una speranza del tutto inconcepibile, soprattutto di fronte a lettori-spettatori già informati degli eventi⁵⁸. Soltanto un successivo e diretto confronto con sé stessa allo specchio riuscirà a ricondurla violentemente alla dimensione di realtà: l'immagine di Medea moglie devota, dunque, lontana da quella di Medea maga potente, determina un processo di dissociazione da sé, necessario a innescare la rivolta del personaggio contro lo *status quo*:

Medea: Warum bei Kreons Tochter nicht die Macht hat
Wohl über Kreons ihren Vater [...]
Gerade jetzt vielleicht umfaßt er Jason
mit Bitten ihre faltenlosen Knie
für mich und seine Söhne die er liebt
Weinst oder lachst du Amme [...]
Bring einen Spiegel Das ist nicht Medea⁵⁹

Medea: E perché dalla figlia Non ha forse potere
Su Creonte sul padre [...]
Forse adesso Giasone le abbraccia le ginocchia
Ancora lisce e la implora per me e per i

⁵⁷ B. Gruber, *Mythen in den Dramen Heiner Müllers zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989, p. 136. L'eliminazione di Creonte ed Egeo rappresenta, inoltre, anche la rimozione del mondo esterno e della sfera politica, operazione che permette di far emergere in maniera particolarmente efficace il conflitto della coppia, trasformando *Medeamaterial* in un testamento a due.

⁵⁸ Prova della sua co-dipendenza dal marito sono i versi in cui Medea, ancora avvolta nel torpore della cieca comprensione nei confronti di Jason, si lamenta di essere stata da lui trascurata e non chiamata per molti giorni, nella convinzione che la sua persona fosse ritenuta indegna di essere richiesta da qualsiasi voce, anche quella di uno schiavo: «Ich/ Bin nicht erwünscht hier Daß ein Tod mich wegnähm / Dreimal fünf Nächte Jason hast du nicht / Verlangt nach mir Mit deiner Stimme nicht und nicht mit eines Sklaven Stimme noch / Mit Händen oder Blick» (Io non sono gradita qui Mi prendesse la morte / Tre volte cinque notti Giasone non hai chiesto Di me Non con la tua voce e neppure con quella Di uno schiavo e non con un gesto o almeno con Uno sguardo) MM, p. 187. Questi versi sembrano parafrasare i versi 460-70 della tragedia espressionista di Hans Henny Jahnn: «Weh mir, o weh mir, zerbräch' mich der Tod doch! / [...] Seit dreimal fünf Tagen hast du verlangt nicht, / gerufen mit eigener Stimme mich nicht, / und durch den Mund eines Sklaven nicht». (Non sono attesa. Disturbo il tuo benessere. Ahimè, ahimè, oh, se la morte mi spezzasse! [...] Da tre volte cinque giorni non hai chiesto di me, non mi hai chiamato con la tua voce e nemmeno per bocca di uno schiavo) trad. ita di Loretta Monti.

⁵⁹ MM, p. 186.

Suoi figli che adora Nutrice, che fai
Stai piangendo o ridendo.

Medea intende recuperare il suo passato di donna libera e potente risalendo a ritroso fino al punto di partenza della sua nuova vita che è, allo stesso tempo, il punto di deriva, ovvero il primo incontro con Jason. Da questo momento, infatti, ha avuto luogo la strumentalizzazione della donna da parte di una cultura maschile dominante e a questo momento ella deve ritornare per determinare la rivendicazione della propria identità di soggetto. La Medea di Müller, dunque, come quella di Euripide, individua l'inizio del proprio inarrestabile declino nel tradimento compiuto ai danni di patria e famiglia, «Meine Verrat», solo per amore di Jason⁶⁰; tale presa di coscienza la porta a rivalutare la propria storia sin dai primi versi di *Medeamaterial* tramite una serie di incalzanti domande rivolte a Jason e da lui eluse per mezzo del reiterato tentativo di manipolare e assoggettare la donna:

Medea: Ich
bin nicht erwünscht hier Daß ein Tod mich wegnähm. [...]
Jason: Was willst du
Medea: Sterben. [...]
Jason: Wann hört das auf?
Medea: Wann hat es angefangen
Jason: Was warst du vor mir Weib
Medea: Medea
Du bist mir einen Bruder schuldig Jason
Jason: Zwei Söhne gab ich dir für einen Bruder⁶¹

Medea: Io
Non sono gradita qui Mi prendesse la morte
Giasone: Che cosa vuoi
Medea: Morire
Giasone: Quando la finisci
Medea: Quando è cominciata
Giasone: Cosa eri prima di me
Medea: Medea
E tu Giasone mi sei debitore d'un fratello

⁶⁰ D. Colombo, *Das Drama der Geschichte*, cit, p. 213. Il tema del tradimento, che è al centro della storia di Medea, torna ripetutamente all'interno di questo ripensamento teatrale di Müller, forse anche come costante della vita dell'autore. Tradimento è qui quello di Medea verso la patria, ma anche e soprattutto quello di Giasone e dei figli verso di lei. Il termine «Verrat» - e l'aggettivo corrispondente - «Verräter» - registrano ben sei occorrenze, concentrate tutte nella parte centrale della trilogia, quella più esplicitamente legata alla vicenda della principessa di Colchide.

⁶¹ MM, p. 187.

Il cinico razionalismo di Jason, che dà prova di una mentalità materialistica basata sullo scambio e sul guadagno, rivela la natura quantificabile del sentimento nei confronti della moglie capace, al contrario, di un amore assoluto e incommensurabile, tale da condurla a sacrificare la sua stessa vita⁶². In una scena ricalcata sul modello di un dramma domestico, come uno «stenogramma di una lite familiare⁶³», Medea, smentendo la relazione che Jason cerca di instaurare con lei, pretende una resa dei conti che la porta a ripercorrere a ritroso le fasi del mito rimaste nel recupero pressoché intatte. Il carattere sovversivo del testo non è infatti determinato dall'alterazione dell'ipotesto che va a richiamare e quindi del racconto mitico su cui esso si assesta, quanto piuttosto dalla capacità di dar vita a una riscrittura intesa come ri-racconto del mito capace di affidare all'opera un messaggio estremamente attuale anche tramite un linguaggio veemente e spietato⁶⁴. Medea, in questa *pièce*, diventa così la metafora archetipica della visione mülleriana della rivoluzione e del cambiamento⁶⁵.

Offrendo un'immagine del marito lontana da qualsiasi forma di eroismo e da quell'antichità stilizzata tipica del classicismo goethiano, ella si configura come un prodotto coloniale che incarna la resistenza all'espansionismo occidentale mantenendo, al contempo, la sua cifra distintiva di estraneità e il suo rifiuto di assimilazione al maschilismo patriarcale⁶⁶. Smettendo di essere una figura agita⁶⁷ – «Blind für die Bilder für die Schreie taub» (Cieca alle immagini sorda alle grida) – ella acquista la consapevolezza di essere

⁶² P. Gallo, *op. cit.*, p. 290. In realtà l'intero monologo è costruito su questa equivalenza tra un fratello e due figli: il sacrificio di questi, nati dall'unione con Giasone, cioè dalla conquista di Medea da parte dell'uomo colonizzatore, dovrebbe tecnicamente annullare la colonizzazione della Colchide e, di conseguenza, della donna. Cfr. C. Klein, *op. cit.*, p. 121.

⁶³ H. Müller, *Krieg ohne Schlacht*, cit., p. 320.

⁶⁴ È tuttavia da sottolineare l'importante operazione di ri-narrazione di quell'archetipo nonché il fondamentale processo di ri-semantizzazione. P. Campbell in *op. cit.*, p. 100, dice che «l'obliterazione di un testo prezioso rappresenta un significante della distruzione dell'idea di testo prezioso, un'idea legata al sistema di valori tipici del mondo postmoderno in cui il dramma è stato prodotto». Secondo Blumenberg il *Nachleben* non avrebbe alcuna inerente con la secolarizzazione dei mitologemi, in quanto la loro sopravvivenza è da intendersi come rinascita e non come prosecuzione. La vicenda di Medea, mostrata in particolare come nell'opera di Euripide, è un caso particolare in quanto miscela di forma e contenuto appropriata per problematizzare l'interpretazione. È, infatti, sia un testo canonico sia un'opera che ha una risoluzione drammatica non ortodossa in quanto l'egemonia del maschio greco non è concepibile come luogo di riconciliazione per i personaggi in conflitto, che includono una protagonista femminile straniera e potente. In un certo senso questo testo già sovversivo consente alla versione del mito di Müller di conservare un po' della sua forma drammatica tradizionale: a differenza di Amleto, ad esempio, che Müller ribalta pesantemente nelle sue rivisitazioni, la storia di Medea rimane per lo più intatta nel suo rifacimento.

⁶⁵ P. Campbell, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁶ P. Gallo, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁷ Medea si rende persino conto che forse non avrebbe mai acquisito consapevolezza riguardo il proprio tradimento se non fosse stato per il comportamento di Giasone che, come afferma lei stessa, le restituisce la vista: «Dank für deinen Verrat der mir die Augen wiedergibt Zu sehen was ich sah [...]» (E rivedere, grazie al tuo tradimento che mi ridà la vista quell'altro atroce inganno [...]). MM, p. 188. Medea che fino a questo momento non intende riconoscere la gravità dei misfatti commessi dal marito, riesce a spezzare l'incantesimo ipnotico del desiderio a causa dell'infedeltà di Jason.

stata soltanto un utile strumento nelle mani del marito: chi parla è una donna ancora profondamente innamorata, che esibisce la sofferta e orgogliosa veemenza di un sentimento assoluto non più ricambiato⁶⁸.

Medea:

Deine Söhne willst du sie wieder haben deine Söhne
Dein sind sie Was kann mein sein deiner Sklavin
Alles an mir dein Werkzeug alles aus mir
Für dich hab ich getötet und geboren
Ich deine Hündin deine Hure ich [...]
Blind für die Bilder für die Schreie taub
War ich bis du das Netz zerrissen hast [...]
Könnt ich sie aus dir beißen deine Hure
An die du mich verraten hast und meinen Verrat
die Augen wiedergibt⁶⁹

Medea:

Se li ami anche tu i figli tuoi
Giasone, allora li vorrai riavere Sono tuoi
Cosa può esser mio Io sono la tua schiava
Non sono che strumento e anche quel che faccio
È tuo Ho ucciso e partorito sempre per te
Io che sono la tua cagna la tua brava puttana [...]
Sono stata cieca e sorda
A quello che facevi finché non hai strappato
Il nido tessuto col mio e col tuo piacere [...]
Potessi strapparti coi denti dal tuo corpo
La puttana che ti è servita per ingannarmi
E rivedere, grazie al tuo tradimento
Che mi ridà la vista quell'altro atroce inganno

Del monologo centrale, che inizia con questi versi, prevale l'autopresentazione di Medea, concepita non come un semplice personaggio di un'opera teatrale, ma come l'artefice della sua stessa storia, il soggetto che guida in una prospettiva metateatrale il suo gioco di vendetta compiuto ai danni di un'altra vittima femminile, la figlia di Creonte, e dei due figli innocenti⁷⁰. Müller, senza negare che ella ne sia l'artefice, ridimensiona la colpa dell'infanticida attribuendo ai delitti un nuovo significato di emancipazione e

⁶⁸ P. Gallo, *op. cit.*, p. 290.

⁶⁹ MM., p. 187-8.

⁷⁰ P. Campbell, *op. cit.*, p. 91. La dimensione meta-drammatica emerge sempre più in Müller man mano che il monologo procede con l'ovvia conseguenza che i generi tragico e comico vengono contrapposti, anzi addirittura annullati reciprocamente. La spiccata auto-consapevolezza che offre a Medea la pienezza della propria individualità viene raggiunta tramite richiami intertestuali, soprattutto senecani, che si appellano a una sorta di carriera biografica dell'eroina. (vd. rimando al senecano *Medea nunc sum* v. 910)

libertà⁷¹. Medea, in uno slancio nostalgico verso la sua vita passata, desidera l'annullamento della nascita dei figli e attua, almeno simbolicamente, quel ripristino che nella realtà non può avere luogo⁷².

Acquisendo coscienza del proprio passato, ella può così riferirsi alla Colchide in maniera identitaria «Kolchis meine Heimat [...] mein Kolchis [...] meines Volkes», trasformando la sua memoria in una proprietà metaforica⁷³. Se tutti gli oggetti da lei posseduti tramite il pronome possessivo⁷⁴ cadono vittima del suo tradimento, il simbolo assoluto e più significativo di questo è racchiuso, in realtà, nel sacrificio del fratello⁷⁵:

Medea:
Mein Eigentum die Bilder der Erschlangen
Die Schreie der Geschundenen mein Besitz
[...] [Könnt] Zu sehen was ich sah die Bilder Jason
Die mit den Stiefeln deiner Mannschaft du
Gemalt hast auf mein Kolchis Ohren wieder
Zu hören die Musik die du gespielt hast
Mit Händen deiner Mannschaft und mit meinen
Die deine Hündin war und deine Hure
[...] Und meinen Bruder Meinen Bruder Jason
Den ich deinen Verfolgern in den Weg warf
Zerstückt von diesen meinen Schwesternhänden
Für deine Flucht vor dem beraubten Vater

⁷¹ H. A. Glaser, *op. cit.*, p. 138.

⁷² Si segnala in particolare l'insistenza di Medea sulla totale sudditanza e su un assoluto assoggettamento paragonabile al rapporto tra il padrone e il cane, animali che infatti tornano ripetutamente come autodefinizione che Medea affibbia a sé stessa e, come vedremo, alla rivale.

⁷³ B. Gruber, *op. cit.*, p. 123. Una delle novità dell'opera mülleriana è la modalità di intendere l'incursione di Giasone nella Colchide come devastazione della patria; per questo Medea afferma che il suo matrimonio si fonda su «Leibern Knochen Gräbern» (sui corpi sulle ossa sulle tombe del mio popolo, MM, p. 188) e, per questo, mette in atto una divisione del passato emotivo condiviso, rivendicando per sé le immagini della Colchide distrutta. A ciò si aggiunge il fatto che nella *Medea* di Müller non viene mai menzionato il vello d'oro, sostituito dall'insistente *focus* sull'opera di colonizzazione effettuata da Jason che, da cercatore di vello, si trasforma in sanguinario colonizzatore responsabile della guerra in Colchide, dell'uccisione di numerose persone e della distruzione dell'ambiente. Se il vello d'oro che nell'opera di Grillparzer, ad esempio, simboleggia i pericoli dell'impresa coloniale, Medea nella versione di Müller è allineata alla Terra, che esige la sua terrificante vendetta dopo anni di abusi. Cfr. Y. Lü, *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*, Friburgo in Bresgovia 2009, pp. 207 sgg.

⁷⁴ È significativo constatare l'occorrenza dei pronomi o aggettivi personali e possessivi che nella seconda parte arrivano ad ammontare a 224, di cui 91 riferiti alla sfera dell'io, 57 a quella del tu, 24 a quella del voi. Tali occorrenze, curiosamente, riferiscono l'appartenenza più al fratello e alla patria che ai propri figli. Cfr. M. Galli, conversazione stenografata, cit.

⁷⁵ *Ivi*, p. 124. La frequenza reiterata con cui ricorre il *leitmotiv* del fratello ucciso e smembrato come debito di Jason nei confronti di Medea richiamerebbe lo stesso riferimento, quasi ossessivo, presente nella tragedia senecana, come già sottolineato nell'analisi critica di *Medea in Korinth* di F.M. Klinger a p. 88. A proposito di un importante parallelismo con la tragedia senecana, si è potuto constatare che l'allusione o la rivendicazione dell'omicidio del fratello all'interno dell'opera latina conta ben otto ricorrenze: vv. 48-125, 130-132, 473, 487, 911, 936, 964, 982. È del tutto possibile che la logica distorta dei tre volte ripetuti «Du bist mir einen Bruder schuldig Jason» sia dunque un'eco del groviglio appena visibile di colpa e vendetta della tragedia senecana. cfr. Y. Lü, *op. cit.*, p. 210.

Meinem und seinem [...]
Du bist mir einen Bruder schuldig Jason⁷⁶

Medea:

Mia proprietà le immagini degli uccisi
Mio possesso gli urli degli scorticati
Vorrei rivedere quel che ho visto:
Le scene che hai inciso con i duri stivali
Dei tuoi soldati nella mia povera Colchide
E vorrei sentire la musica che hai suonato
Con mani di armati e anche con le mie
Che ero la tua cagna la tua brava puttana [...]
E anche del fratello sì di mio fratello che
Ho gettato a chi ti inseguiva Giasone
Tagliato a pezzi proprio da queste care mani
Di sorella per farti fuggire da mio padre
Padre anche suo che tu avevi rapinato [...]
E sai che mi devi un fratello Giasone

Un pareggio di conti, dunque, un atto di reciprocità che non possiede alcuna attinenza con la pazzia d'amore o con l'obnubilamento mentale⁷⁷: non c'è traccia, in questo personaggio, della *femme revoltée* che deve risanare la sua ferita in preda alla gelosia o riappianare l'onta del riso altrui per il senso di vergogna; questa Medea del 1983 è una donna dotata di uno spiccato senso pratico, di una disarmante consapevolezza riguardo le proprie azioni e le loro conseguenze. I motivi sentimentali propri del mito vengono, perciò, mantenuti come importanti elementi catalizzatori della trama, ma l'oggetto della rabbia di lei è qui rivolto alla condizione di ingiusta sottomissione a cui è chiamata in quanto donna e barbara⁷⁸. Non una tragedia matrimoniale quindi, ma un'opera in cui l'elemento mitologico diventa il portavoce universale dell'ingiustizia⁷⁹. Riscuotere i propri debiti e richiedere il riconoscimento del proprio merito qui significa, per Medea, uccidere la rivale e la propria discendenza.

Medea: Wen liebt ihr mehr Den Hund oder die Hündin
Wenn ihr dem Vater schöne Augen macht
Und seiner neuen Hündin und dem König [...]
Geht mit dem Vater der euch liebt Und so
Daß er die Mutter wegtritt die Barbarin

⁷⁶ MM., p. 188. In questo caso mi sono distaccata dalla traduzione dell'edizione indicata come riferimento compiendo qualche piccola modifica.

⁷⁷ Cfr. P. Campbell, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁸ E. Stramaglia, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁹ *Ibidem*.

Weil euren Weg nach oben sie beschwert⁸⁰

Medea: Ma voi chi amate di più: il cane o la cagna
Quando fate gli occhietti a vostro padre
E anche a quella sua cagna nuova e pure al re [...]
Andate con vostro padre che vi ama Così
Potrà buttare via vostra madre la barbara
Che è d'impaccio alla vostra ascesa nella corte

Quanto alla figlia di Creonte, che in questa riscrittura appare senza nome e senza presenza scenica, ella ricopre un ruolo tanto marginale sul piano drammaturgico quanto di fondamentale importanza su quello ideologico. Se l'esistere di una donna equivale, come nel caso di Medea, all'esistere di un oggetto Müller, per mezzo di questo personaggio femminile⁸¹, rende più difficile disegnare le linee di demarcazione tra soggetto e oggetto, nonché concepire le conseguenti associazioni di valore che porterebbero a condannare il soggetto potente e trasformare l'oggetto in un nuovo soggetto⁸². Soprattutto la morte della principessa di Corinto, all'interno di una società intrisa di sopraffazione patriarcale, assume una connotazione particolare: si denota ancora una volta l'intricato reticolo di significati che l'autore costruisce all'interno delle sue narrazioni drammaturgiche. La rivale di Medea, più approfondita rispetto all'archetipo euripideo ma anche più marginale che nelle opere di Klinger, Mayr e Zweig, si materializza, soprattutto, come un corpo femminile che diventa spazio di protesta e rivoluzione⁸³. Funzione simile assume lo stesso corpo di Medea, destinato a ritornare ripetutamente nell'opera in qualità di grembo delle due creature partorite di cui ora ella rinnega il ruolo genitoriale, desiderando poterlo trasferire alla rivale:

Medea: Nimm Jason was du mir gegeben hast
Die Früchte des Verrats aus deinem Samen
Und stopf es deiner Hure in den Schoß [...]
Aus meinem Herzen schneiden will ich euch
Mein Herzfleisch Mein Gedächtnis Meine Lieben
Gebt mir mein Blut zurück aus euren Adern
In meinen Leib zurück euch Eingeweide⁸⁴

Medea: Prendi Giasone quello che mi hai regalato
I frutti dell'inganno fatti con il tuo seme
E riempine il ventre di quella gran puttana [...]

⁸⁰ MM, p. 189.

⁸¹ Tale personaggio, pur essendo donna e quindi in una condizione svantaggiata in partenza, non conosce l'isolamento sociale ed etnico proprio di una maga straniera come la è Medea.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ P. Campbell, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁴ MM, pp. 189-90.

Io vi voglio estirpare tutti dal mio cuore
Voi carne del mio cuore e mia memoria O cari
Ridatemi il mio sangue qui dalle vostre vene
Su tornatemi dentro il corpo viscere mie.

I bambini, infine, che nella trilogia di Müller restano privi di voce laddove in Klinger e Zweig possiedono un'identità di personaggi a tutto tondo, si alternano a Jason come destinatari del monologo della madre che, a tratti, vi si rivolge direttamente⁸⁵; ciononostante la loro presenza sul palco non può essere dimostrata da evidenti indicazioni sceniche⁸⁶.

Con maggiore evidenza rispetto ai testi classici si può rilevare, inoltre, come l'oggetto materiale che veicola la violenza omicida ai danni della nuova Glauce e, di riflesso, dei figli sia l'antica veste intrisa nel veleno e fabbricata in Colchide con il sangue, il materiale e la manodopera offerti da quella terra.

In questa riscrittura, a differenza di tutte le altre prese in considerazione, è Medea a consegnare la veste a Jason come regalo di nozze da far recapitare alla sposa allo scopo di mimare, come nelle tragedie classiche, una richiesta di perdono. Ricorrendo a tale originale espediente Müller carica la donazione di una dimensione simbolica: la rifunzionalizzazione dell'oggetto viene replicata, perciò, anche nell'atto stesso della donazione che crea un momento di connessione tra le due donne, attuata nella perpetuazione dell'oppressione femminile⁸⁷. Medea si identifica dunque con l'altra donna in cui riconosce l'identico suo atteggiamento di sottomissione e, in essa, distrugge simbolicamente una parte di sé, il proprio passato di donna diseredata⁸⁸. La veste diventa, in sostanza, il simbolo tangibile della schiavitù matrimoniale e del giogo patriarcale di cui ora è vittima la nuova sposa di Jason. In essa, infatti, si condensa tanto la dimensione personale della perdita dell'amore

⁸⁵ A tal proposito Jan Mukařovský in *Kapitel aus der Poethik*, Francoforte 1967 nel capitolo *Dialog und Monolog* pp.108-49 parla di «monologo dialogizzato» perché appunto, oltre al frequente cambio di direzione semantico di Medea, ella si rivolge a due destinatari (Jason e i figli), aspetto insolito per un vero e proprio monologo.

⁸⁶ *Medeamaterial*, dal v. 70 al v. 220, data la mancanza di specifiche didascalie o indicazioni di scena incontrovertibili, può essere letto anche come un monologo di Medea privo di interlocutori fisicamente presenti e, dunque, nelle condizioni di interagire con lei. Ricontriamo tuttavia pronomi e aggettivi di seconda persona singolare (da riferire a Jason) e seconda persona plurale (indirizzati ai bambini). Secondo un'interpretazione che sarà approfondita in seguito tali forme di indirizzo sarebbero immaginate da Medea, come anche la presenza dei figli.

⁸⁷ E. Stramaglia, *op. cit.*, p. 159-60. In questo senso si carica di significato il fatto che l'abito che Medea dona a Glauce non è un abito qualsiasi, bensì il proprio abito da sposa così da segnalare ancor più il legame tra le due.

⁸⁸ Medea, infatti, per tutto lo svolgimento dell'opera appella la nuova Glauce come «Hündin», (cagna) proprio come si era definita lei stessa in precedenza.

individuale di Medea, quanto quella collettiva dei crimini commessi in Colchide, rispettivamente corrispondenti alla sottomissione patriarcale e a quella imperialista appunto⁸⁹. L'elemento magico viene infine, prevedibilmente, eliminato⁹⁰: il sangue e il sudore di sottomissione dei Colchi («Schweiß der Unterwerfung») razionalizzano il veleno della tradizione mitica, qui ripensato e risemantizzato come il risultato degli innumerevoli oltraggi subiti individualmente da Medea e metonimicamente dal suo popolo, mentre l'assassinio di Creusa diventa una messa in scena («Schauspiel») che Medea allestisce per sé e per i bambini sotto forma di teicoscopia visionaria⁹¹.

Mein Brautgeschenk für dein und Ihre Hochzeit
[...] Mein Brautkleid nimm als Brautgeschenk für deine
Schwer geht das Wort mir von den Lippen Braut [...]
Das Kleid der Liebe meiner andern Haut
Gestickt mit Händen der Beraubten aus
Dem Gold von Kolchis und gefärbt mit Blut
Vom Hochzeitsmahl aus Vätern Brüdern Söhnen
Soll deine neue Liebe kleiden wie
In meiner Haut nah sein wird ich so⁹²

È il mio dono di nozze per questo spozalizio. [...]
Prendi il mio abito nuziale come regalo
Per la tua mi è difficile dirlo nuova sposa [...]
L'abito d'amore che è un'altra mia pelle
È stato ricamato con oro di Colchide
Dalle mani di quelli che abbiamo derubati
E colorato col sangue versato al pranzo
Nuziale di padri e di figli e di fratelli
Vorrei che rivestisse questo tuo nuovo amore
Come lo vestirebbe la mia stessa pelle

Proprio come Jason celebra con musica vittoriosa il suo trionfo su «Leibern Knochen Gräbern⁹³» (corpi ossa tombe), così Medea scrive la sua commedia sul corpo di un altro

⁸⁹ *Ibidem*. Una delle novità più importanti e rivoluzionarie dell'opera mülleriana è rappresentata dal ritratto di Jason come un violento distruttore che fa razzia di cose e persone totalmente incurante degli effetti su quell'ambiente, aspetto totalmente assente in tutte le precedenti opere.

⁹⁰ Müller sul modello euripideo riduce drasticamente, sino ad eliminare quasi del tutto, la magia: si compie inoltre un processo di razionalizzazione, secondo cui la capacità di Medea nell'usare i veleni non dipende dalla connotazione di maga barbara, ma sia piuttosto da attribuire a una sfera psicologica: il suo potere, infatti, risulta essere il risultato della sua oppressione. Cfr. B. Gruber, *op. cit.*, p. 138.

⁹¹ B. Gruber, *op. cit.*, p. 125. Nell'evocazione della morte di Creusa, per giunta, i contorni del tempo non sembrano più essere fissi e ci si chiede invano dove possa collocarsi prospetticamente il «jetzt» dei versi successivi.

⁹² MM, p. 189. Le parole di Medea relative al nuovo matrimonio di Jason con Glauce sono estrapolate dai resoconti dei messaggeri presenti nelle disparate riscritture e possono quindi essere intese sia come un desiderio che come un ricordo. Cfr. y. Lü, *op. cit.*, p. 213.

⁹³ MM, p. 188.

individuo, Creusa, pretendendo da parte dei figli il riconoscimento al rango di commedia della violenta vendetta che mette in scena⁹⁴. Tale richiesta, insostenibile per natura, resta chiaramente insoddisfatta.

Così, proprio quando i piccoli rifiutano di ridere al dramma inscenato servendosi della veste, Medea, che cerca di instaurare con loro una complicità dettata dal presunto odio comune per la nuova sposa del padre, interpreta il gesto come un doloroso e inaspettato tradimento, qui nuovo e ripensato movente dell'infanticidio⁹⁵. Li uccide, dunque, in quanto «traditori istrioni bugiardi» appartenenti al mondo paterno:

Medea: Seht eure Mutter gibt euch jetzt ein Schauspiel
Wollt ihr sie brennen sehn die neue Braut
[...⁹⁶] Auf ihrem Leib jetzt schreibe ich mein Schauspiel
Ich will euch lachen hören wenn sie schreit
Vor Mitternacht wird sie in Flammen stehn
Geht meine Sonne auf über Korinth
Ich will euch lachen sehn wenn die mir aufgeht
Mit meinen Kindern teilen meine Freude
[...] Habt ihr Ohren für den Schrei
Sie brennt Lacht ihr ich will euch lachen sehn
Mein Schauspiel ist eine Komödie Lacht ihr
Wie Tränen für die Braut Ah meine kleinen
Verräter [...]
Der Tod ist ein Geschenk
Aus meinen Händen sollt ihr das empfangen [...]
Schauspieler seid ihr Lügner und Verräter

⁹⁴ Viene definita commedia in maniera provocatoria e controcorrente ciò che unanimemente sarebbe considerata tragedia. La madre, inoltre, pretende anche da parte dei figli il riconoscimento come commedia della violenta vendetta che mette in scena. Tale richiesta di solidarietà non potrà già in partenza essere soddisfatta.

⁹⁵ In realtà già in parte nella tragedia di F.M. Klinger (1786) e soprattutto nella trilogia di F. Grillparzer (1821) compare il motivo del tradimento dei piccoli i quali, invece di essere sollevati dalla vendetta pianificata dalla madre ai danni di Kreusa, appaiono impauriti e desiderano rimanere con il padre e, appunto, la sua nuova sposa. vv. 2047-51: «Knabe: Tust du mir nichts? Medea: Glaubst du? Hättest du's verdient? Knabe: Einst warfst mich auf den Boden, weil dem Vater ich ähnlich bin, allein er liebt mich drum. Ich bleib' bei ihm und bei der guten Frau. [...] Medea: Du sollst zu ihr, zu deiner guten Frau!» (Figlio maggiore: Non mi farai del male? Medea: E tu cosa credi? Pensi di averlo meritato? F.M.: Una volta mi hai scaraventato a terra, solo perché assomiglio tanto a mio padre, ma lui invece mi vuol bene proprio per questo... Voglio restare con lui e con quella buona signora! Medea: Andrai, andrai dalla tua buona signora!) [...] Trad. ita di Claudio Magris.

⁹⁶ MM, p. 190. Riporto di seguito un'altra parte di testo in cui Medea dichiara le sue intenzioni e immagina con macabro compiacimento, gli effetti corrosivi e devastanti della veste avvelenata: «Ich will die Braut zur Hochzeitsfackel machen [...] / Das Brautkleid der Barbarin ist begabt / Mit fremder Haut sich tödlich zu verbinden / Wunden und Narben geben gutes Gift» (Io farò della sposa una torcia nuziale [...] / L'abito di nozze della barbara ha lo strano / Potere di fondersi mortalmente addosso / A una pelle diversa Ferite e cicatrici). Quanto alle fiaccole, esse vengono evocate sia in Euripide che in Seneca, sebbene in riferimento al possibile matrimonio dei figli che Medea non vedrà mai nel primo caso (vv. 1026-7), o alla comparsa dell'ombra di Absirto che compare tra le furie con le fiaccole tra le mani (vv. 965-6). Heiner Müller trasforma il motivo in un senso quasi sadico. (vd versi *supra*).

Bewohnt von Hunden Ratten Schlangen seid ihr⁹⁷

Medea: Guardate vostra madre bambini che adesso
Vi fa vedere un gioco Non volete anche voi
Vedere andare a fuoco la nuova sposa [...]
Adesso le scrivo il mio
Spettacolo sul corpo Oh ma come vi voglio
Sentir ridere quando si metterà a urlare
Prima di mezzanotte sarà tutta una fiamma
Il mio sole si alza proprio sopra Corinto
Voglio vedervi ridere quando si leverà
Questo mio sole per prender parte alla mia grande
Gioia e al vostro spasso piccoli figli miei
[...] Fatevi tutti orecchi
Sta bruciando Ridete Vi voglio veder ridere
È una commedia il mio spettacolo Ridete
Ma come Lacrime per la sposa Ah miei piccoli
Traditori
[...] La morte è un regalo
Che voi riceverete dalle mie proprie mani [...]
Voi siete traditori Istrioni e bugiardi posseduti da cani
Topi e serpenti

Secondo Rogowski:

il motivo dell'infanticidio, centrale praticamente in tutti i rifacimenti del mito, compresi i precedenti trattamenti di Müller, non è più la questione cruciale. Ora l'attenzione si sposta sul riconoscimento da parte di Medea del tradimento della sua identità culturale, che inizia con l'assassinio del proprio fratello⁹⁸.

L'infanticidio diventa, così, anche il rifiuto di un modello di società, l'unica possibile terza via fra la Colchide selvaggia e la Corinto civilizzata, nonché unica occasione di reversibilità del presente e di rivoluzione⁹⁹. La madre, infatti, per la prima volta, riconosce nei figli la loro posizione rispetto al tradimento commesso: come Absirto ne rappresenta la

⁹⁷ MM, pp. 190-1. Anche nella *Medea* di Seneca ai vv. 700 e sgg. vengono invocate creature animali, che assolvono la funzione di testimoni dell'invocazione alle forze del male compiuta da Medea.

⁹⁸ C. Rogowski, *op. cit.*, p. 176-7. Se vengono infatti omessi il vello d'oro e l'omicidio di Pelia il gesto fraticida e il tradimento ai danni della patria vengono in realtà rafforzati anche nella loro consequenzialità, forse anche per sottolineare come il tradimento sul piano personale e individuale si rifletta in maniera quasi inevitabile nella dimensione universale, sociale e politica, soprattutto in relazione agli eventi storico-politici cui assiste Müller in quegli anni. In *Medeamaterial*, infatti, il fratello è il debitore centrale, elemento che suggerisce, oltre all'apparizione di Absirto smembrato, una probabile interpretazione simbolica. Cfr. Gruber, *op. cit.*, p. 139.

⁹⁹ G. Tellini, *op. cit.*, p. 255.

vittima loro ne sono specularmente la più diretta conseguenza¹⁰⁰. Per questo ella necessita un radicale allontanamento da loro, una sorta di disconoscimento che le permetta di considerarli proprietà del padre («deine Söhne») pretendendo, di conseguenza, la restituzione del proprio sangue dalle loro vene¹⁰¹. Si prenderà successivamente atto di come questa rivoluzione e questo tentativo di conciliazione si rivelino, in realtà, un vero e proprio fallimento; all'atto liberatorio di Medea subentra il silenzio di una terra desolata¹⁰².

Secondo un'altra interpretazione del pezzo, infatti, linguaggio e azione sarebbero due elementi divergenti al punto da ritenere la vendetta accaduta solo ed esclusivamente su un piano verbale e rimasta dunque priva di qualsiasi concretizzazione¹⁰³. Il *leitmotiv* del ritorno dei figli al loro padre nella forma della loro sparizione metaforizza la maternità e la fertilità della donna come significante della storia moderna: attraverso la sua alleanza e unione con Giasone Medea ha, infatti, contribuito a partorire la civiltà europea; per questo la sua rivolta assume i tratti di quella di tutte le vittime del colonialismo¹⁰⁴. Medea si fa finalmente chiamare per nome, mentre non vuole più riconoscere Giasone. Il corpo senza nome è, ora, quello dell'uomo che ha devastato l'intero paese della moglie, a posteriori irrimediabilmente schiacciata dal senso di colpa per il passato con lui condiviso.

In un certo senso, dunque, si riattiva il movimento senecano del *Medea nunc sum* rifunzionalizzato, tuttavia, in una prospettiva universale che viene a coincidere con l'emancipazione dalla violenza patriarcale e colonialista: per la prima volta si aggiunge come motivo significativo della vendetta la complicità di Jason nella sorte degli uccisi¹⁰⁵.

Se dunque in Seneca l'infanticidio soddisfa il bisogno di sadica vendetta per un torto ricevuto sul piano personale, nell'opera tedesca del 1983 esso si trasferisce su quello trasversale e assoluto: Medea smette finalmente di essere l'oggetto disprezzato della storia degli uomini e diventa il soggetto della sua conclusione, il modello di un'utopia sconvolgente e di una rivolta che supera i confini del mito¹⁰⁶.

¹⁰⁰ B. Gruber, *op. cit.*, p. 124.

¹⁰¹ «Gebt mir mein Blut zurück aus euren Adern / In meinen Leib zurück euch Eingeweide» MM, p. 190. H. A. Glaser, in *op. cit.*, p. 136 paragona Medea a una contabile assetata di sangue che mostra a Jason gli investimenti fatti per lui e pretende l'estinzione dei suoi debiti.

¹⁰² L'infanticidio di questa riscrittura non mostra, tra l'altro, alcuna forma di pianificazione né alcuna conseguenza, dal momento che Medea non progetta una fuga da mettere in atto dopo l'omicidio né mostra alcuna preoccupazione in merito alle possibili ritorzioni: questo aspetto potrebbe, forse, far spostare l'attenzione sul fatto che l'infanticidio di questa trilogia si carica di un forte valore simbolico strettamente legato alla sua spiccata portata rivoluzionaria. Non un atto importante di per sé, ma per ciò che rappresenta in tale contesto storico-politico.

¹⁰³ B. Gruber, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁴ C. Klein, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁵ Y. Lü, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁶ E. Stramaglia, *op. cit.*, p. 163.

In questa riscrittura, inoltre, per mettere in atto la vendetta necessaria ad ottenere il pareggio di conti da lei preteso, si assiste a un processo di razionalizzazione linguistica espletato, ad esempio, da un'espressione giuridica che smentisce la sua natura di barbara selvaggia e ne comprova la padronanza delle regole della civiltà greca e della sapienza umana:

Medea: Heute ist Zahltag Jason Heute treibt
Deine Medea ihre Schulden ein
Könnt ihr jetzt lachen¹⁰⁷

Medea: Oggi è giorno di paga Giasone oggi la tua
Medea finalmente riscuote i suoi debiti
Adesso sì che ridete

In un quasi trionfale rifiuto degli orpelli di quel mondo civilizzato in cui è stata inghiottita dopo aver rinunciato alla propria natura barbara, ella giunge così ad anelare a una condizione ideale in cui le categorie del genere, del sesso e del potere non vengono neppure concepite¹⁰⁸. La principessa di Colchide, come un essere che non si identifica in modo binario in uno dei due generi sul modello di Lady Macbeth, desidera trascendere ogni tipo di categorizzazione e di definizione riduttiva, ponendosi in un terzo polo che possa eludere la logica aristotelica del *tertium non datur*. Tale permanenza in una condizione di non assimilazione rimanderebbe sì al precedente titanico di Klinger che, rifuggendo il mondo, si ritira nelle rocce del Caucaso¹⁰⁹ ma, in questo caso, il drammaturgo concentra maggiormente il suo *focus* sia sul *gender* e sul bisogno di Medea di sottrarsene, sia sulla ricerca di una terza dimensione politica, capace di elevarsi al di sopra della realtà sovietica e del capitalismo¹¹⁰. Lo spostamento dell'equilibrio di potere tra i sessi, annunciato nella prima parte, è dunque finalmente compiuto:

Medea: Wär ich das Tier geblieben das Ich war
Eh mich mein Mann zu seiner Frau gemacht hat [...]
Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen
Und wohnen in der leeren Mitte Ich

¹⁰⁷ MM, p. 190.

¹⁰⁸ E. Dodson-Robinson (a cura di), *Brill's companion to the reception of Senecan tragedy: scholarly, theatrical and literary receptions*, Leiden 2016, p. 299.

¹⁰⁹ vd Klinger, p. 67: Ich hab' mit den Menschen gerissen, durch mein eigenes Leben. F.M. Klinger, *Medea in Korinth, Medea Auf Dem Kaukasos, Aristodymos* (a cura di Karl-Heinz Hartmann, Ulrich Profitlich, Michael Schulte), Tübinga 2012, p. 233.

¹¹⁰ T. Ziolkowski, *Mythologisierte Gegenwart Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, 2019, p. 315.

Kein Weib kein Mann¹¹¹

Medea: Ahi se fossi rimasta quella belva che ero
Prima che un uomo facesse di me la sua donna [...]
Voglio dividere l'umanità in due
E vivere nel vuoto del mezzo
Senza donna e senza uomo

Un simile atteggiamento, in realtà negazione dell'intero dualismo e della dialettica binaria della cultura e della storia umana, appare in contraddizione con la peculiarità più senecana di Medea, ovvero la sua spietata auto-affermazione nietzschiana¹¹², che campeggia alla fine di *Medeamaterial* mostrandosi effettivamente foggata sul *Medea nunc sum* poc' anzi citato¹¹³. Il monologo di Medea consacra, sostanzialmente, la distruzione del suo interlocutore drammatico, il maschio eroe dell'epopea che perde la propria identità nel momento in cui perde definitivamente il proprio nome e riafferma, senza compromessi o condivisione del potere, la messa al centro di un personaggio secondario che fino a quel momento aveva garantito all'eroe il successo delle sue prove il proseguimento della storia¹¹⁴. La desolazione ideologica ed ecologica ha, così, anche un equivalente sociale nei rapporti di genere, come dimostra la Medea che in *Medeamaterial* riesce ad emanciparsi dalla concezione binaria di genere e identità affrancandosi dalle attività domestiche¹¹⁵.

¹¹¹ MM, p. 191. Il primo verso sembra richiamarsi alla tragedia di Jahn, che ricorre spesso alla simbologia animale, usata soprattutto da Creonte nei confronti di Medea. Si veda il verso 1378: «Du bist ein Tier». (Sei un animale) et cetera. La Medea di Müller nel corso di *Medeamaterial* si definirà più volte la «Hündin» (cagna) di Jason.

¹¹² E. Dodson-Robinson, *op. cit.*, p. 300. L'aggettivo «nietzschiano» è comparso nel lavoro di Henry Denis e B. Walker *Loss of Identity: 'Medea Superest'? A Study of Seneca's 'Medea'*. «Classical Philology» 62.3, p. 177.

¹¹³ Seneca, Medea, v. 910: *Medea nunc sum; crevit ingenium malis Ora sono Medea; la mia saggezza è cresciuta attraverso la sofferenza*. Trad. ita di Alfonso Traina. Mentre in Seneca questa autoriflessione è dapprima un immediato preludio all'affermazione di Medea dei suoi crimini passati, poi alla sua esitazione di fronte all'infanticidio, nel caso di Müller essa segna la fine del suo monologo. È infatti caratteristico dei rapporti di Müller con i suoi predecessori che la sua riorganizzazione del *Medeamaterial* produca un chiaro anticlimax: ciò che in Seneca provoca un aumento della tensione drammatica in Müller la stempera. cfr. Y. Lü, *op. cit.*, p. 214.

¹¹⁴ C. Klein, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁵ La piena corrispondenza tra il concetto *ante-litteram* di *gender* e il comportamento del personaggio di Medea è in realtà, sin da sempre, messa in discussione: già in relazione alla figura euripidea si è spesso riscontrato che ella sembra agire in riferimento a un codice di comportamento maschile: offesa nell'onore - secondo un principio che in greco si chiama ἀτιμία (atimia) - ella avverte la necessità di riappianare l'ingiustizia, comportamento proprio dell'eroe virile che, tuttavia, nel caso di Medea mantiene al contempo la dimensione della femminilità, rintracciata anche nel famoso monologo del primo episodio. Qui in realtà Heiner Müller compie un altro tipo di operazione affermando la non-binarietà di Medea, l'impossibilità di incasellarla all'interno del cosiddetto binarismo di genere e quindi la sottrazione da qualsiasi identità definita sulla base dell'appartenenza completa a uno dei due generi universalmente riconosciuti: maschile e femminile.

Medea: O ich bin klug ich bin Medea Ich
Habt ihr kein Blut mehr Jetzt ist alles still
Die Schreie von Kolchis auch verstummen Und nichts mehr
Jason: Medea
Medea: Amme Kennst du diesen Mann¹¹⁶

Medea: Oh sono furba io Sono Medea io
Non avete più sangue Adesso tutto è calmo
E sono zittite anche le grida di Colchide
E più niente
Giasone: Medea
Medea: Balia chi è questo qui

La già citata influenza di Seneca sul drammaturgo tedesco si riscontra anche nell'affine modalità di tratteggiare la solitudine umana all'interno del mondo delle passioni¹¹⁷: la tendenza del tragediografo latino a trasformare dogmi fisico-scientifici in dogmi metafisici, in un processo molto simile alla cultura moderna, lo spinge ad affinare la capacità di descrivere alcune forze psicologiche cui, poi, fa risalire i conflitti interpersonali e l'agire tragico nel suo complesso che rivela una tendenza mutuata dallo stoicismo e dalle filosofie ellenistiche in genere¹¹⁸.

Anche questa dimensione laica e prettamente umana propria della sua drammaturgia, straordinariamente adattabile alle mutevoli circostanze storiche e per questo incline a riflettere ogni epoca inquieta offre al teatro moderno una lente attraverso cui gettare uno sguardo critico alle dinamiche del potere¹¹⁹; specificamente nell'opera di Müller essa si risolve in un'auto-mitologizzazione dello Stato tedesco, per la quale appaiono di centrale importanza soprattutto le narrazioni della mitologia antica e la loro ricezione da parte degli scrittori e filologi classici tedeschi del XVIII e XIX secolo¹²⁰. La drammaturgia senecana, incentrata sul potere drammatico delle parole e sull'interazione tra vittima e carnefice nei

¹¹⁶ MM, p. 191. Come già affermato in relazione ad altri momenti salienti della vicenda di Medea, anche le allusioni all'infanticidio, che si fanno più frequenti alla fine del monologo, non sono reale indizio di ciò che si sta per compiere in scena o meglio non se ne può essere certi: risulta difficile capire dal testo, ad esempio, se questi versi vogliano segnalare un omicidio infantile compiuto *coram publico*, oppure se intendano semplicemente ravvivare in Medea il ricordo del tempo in cui li commetteva. Cfr. Y. Lü, *op. cit.*, p. 214.

¹¹⁷ P. Gallo, *op. cit.*, p. 293.

¹¹⁸ G.G. Biondi, *Medea*, cit., p. 41.

¹¹⁹ E. Dodson-Robinson, *op. cit.*, p. 300.

¹²⁰ *Ivi*, p. 298. In un dialogo con l'amico e regista Alexander Kluge, contenuto in H. Müller, *The Death of Seneca: A Dialogue. Conversation with Alexander Kluge in A Heiner Müller Reader*, a cura di Carl Weber, Baltimora 2001, pp. 161-9, Müller abbozza un ritratto di Seneca descrivendolo come una persona morbosa e decadente che intrattiene un rapporto cinico con il potere adducendo come esempio il rapporto conflittuale con Nerone e paragonandolo al rapporto col potere tipico degli intellettuali tedeschi (tra cui forse anche lui stesso).

conflitti distruttivi e nell'azione di vendetta¹²¹, sembra penetrare in maniera consistente anche nella trilogia di Müller, la cui ribellione della protagonista si impernia su un modello tragico assoluto e totalizzante che identifica quel personaggio con l'azione stessa al punto da trascendere il primo e trasfigurarlo, paradossalmente, nell'opera complessiva. Nella moderna teoria del dramma il tratto tipicamente senecano di far dire ai personaggi più di quanto possano effettivamente sapere nella natura delle cose viene definito «rappresentazione transpsicologica» e si può riscontrare anche nell'opera mulleriana in cui la voce fuori campo che analizza il conflitto psicologico del personaggio domina lo scenario con una funzione affine a quell'eco-camera morale e psicologica che Christopher Gill ravvisa nel tragediografo latino¹²².

In merito alla questione delle fonti, che l'autore affronta brevemente nella sua autobiografia¹²³, si può fare riferimento al già affrontato trattamento del mito all'interno della drammaturgia teatrale mülleriana. Sebbene la critica utilizzi ogni possibile mezzo extratestuale per saldare le tre parti dell'opera in un'unità associativa, tale sforzo dimostra in quale misura il metodo di Müller differisca dal tradizionale trattamento del materiale di Medea, dal momento che prevede una maggiore libertà di interpretazione.

I processi già compiuti da Euripide di razionalizzazione e demitizzazione rendono già tangibile la distanza da quella narrazione immersa nei meandri del mito; spesso, però, gli adattamenti successivi conoscono una parziale ri-mitizzazione inerente, in particolare, alla figura di Medea¹²⁴. Se inoltre il riferimento a Euripide rimane doverosamente indiscutibile per ogni nuovo adattamento del *Medeastroff*¹²⁵, è anche vero che la trilogia di Müller non debba intendersi esclusivamente come una riscrittura della tragedia euripidea, dal momento che essa mostra un debito di riconoscenza nei confronti di altre riproposizioni già nominate;

¹²¹ Aspetto particolarmente apprezzato e collocato alla base del suo “teatro di crudeltà” da Antonin Artaud, che appunto vede la performance teatrale come un atto terribile e catartico. cfr. E. Dodson-Robinson, *op. cit.*, p. 272.

¹²² C. Gill, *Two monologues of self-division: Euripides, Medea 1021-80 and Seneca, Medea 893-977*, pp. 25-37 in *Homo viator. Classical essays for John Bramble*, a cura di L. M. Whitby, Philip R. Hardie e M. Whitby, Bristol 1987, pp. 25-37.

¹²³ H. Müller, *Krieg ohne Schlacht*, cit., p. 326.

¹²⁴ Tra i vari adattamenti possiamo individuare un evidente processo di ri-mitizzazione nelle opere di Corneille, Klinger (al cui capitolo rimando) e anche Grillparzer.

¹²⁵ Il fatto che il riferimento a Euripide di ogni nuovo adattamento del mitologema resti indiscutibile finché ogni autore mantiene all'interno di esso il conflittuale tra i coniugi e soprattutto l'infanticidio si rivela importante ai fini del riconoscimento di un modello rilevante che viene associato al famoso tragediografo greco, ma che sarebbe comunque tale anche come prodotto anonimo svincolato dall'identità dell'autore. Il *Medeastroff*, pertanto, dovrebbe essere sommariamente paragonato alla Medea euripidea per rendere tangibile la distanza dalla canonizzata versione letteraria del mitologema. Cfr. B. Gruber, *op. cit.*, p. 135.

tra queste soprattutto l'espressionista *Medea* di Hans Henny Jahnn, di cui alcuni versi vengono citati alla lettera e parafrasati¹²⁶.

Infine, come nella trilogia viene sovvertito il canonico concetto di riscrittura come trasferimento di un ipotesto all'interno di un prodotto nuovo che rifunzionalizza l'opera di partenza mantenendo riconoscibili i momenti chiave della *fabula* anche nelle sue vesti drammaturgiche¹²⁷, risulta altresì naturale anche il sovvertimento dei canonici rapporti tra i personaggi, soprattutto a causa dello stile frammentario e alogico e della rinuncia a un consueto impianto drammaturgico.

La violenta messa in discussione dei rapporti di potere e di genere, accompagnata dall'appello a una rivolta politica realizzato da Müller ancora attraverso l'impiego di stilemi senecani, compaiono anche nella fantasmagorica terza parte della trilogia¹²⁸, *Landschaft mit Argonauten*¹²⁹, in cui un oratore non identificato, probabilmente una fusione tra Jason e Müller, mette subito in evidenza il problema dell'identità narrante e, di conseguenza, il complicato rapporto tra soggetto e oggetto affrontato già in parte in *Medeamaterial*¹³⁰.

L'iniziale auto-interrogazione dell'io, che ha perso la sua identità e si rifrange nei molteplici elementi dell'universo manifestandosi in ognuno di essi, non si materializza né in un'istanza di annuncio né in una forma di discorso, ma complica l'idea stessa di personaggio, che qui agisce come una rappresentazione allegorica più ampia e frammentata¹³¹:

¹²⁶ Si tratta di alcuni passaggi che saranno indicati progressivamente, i cui rimandi a Jahnn sembrano in realtà difficili da cogliere, soprattutto per il pubblico delle rappresentazioni. vd vv. 530-598, v. 1195, v. 1378, vv. 1425-1440, vv. 1580-1590. Il recupero di Jahnn da parte di Müller sembra essere funzionale ad esprimere alcuni elementi archetipici che nella tragedia espressionista trovano uno sviluppo piuttosto efficace e di respiro universale: tra questi l'idea, che ritorna più volte in entrambi, del tradimento come catena di dolore sadomasochistico che contagia progressivamente i vari anelli: Medea, Giasone e i figli che, già sulla scia di Klinger e Grillparzer, diventano in Jahnn figure di grande spessore drammaturgico e caratterizzazione psicologica. Nell'opera di Müller in realtà i personaggi dei bambini, drammaturgicamente inesistenti, non mostrano alcuna evoluzione psicologica ma si inseriscono appunto nella catena di tradimento allontanandosi da una madre che incute loro paura, che li definisce poi «Lügner und Verräter» e intende: «Aus meinem Herzen schneiden will ich euch» (vd. trad.). Riconoscendo il proprio tradimento e il dolore inflitto alla propria terra l'autopunizione diventa inevitabile e si materializza, appunto, con l'infanticidio. Il linguaggio di Medea nella trilogia mülleriana sviluppa, non solo nel contenuto ma anche nel tono e nel linguaggio colorito e audace, alcuni patetici sfoghi disseminati nell'opera di Jahnn Cfr. Y. Lü, *op. cit.*, p. 216.

¹²⁷ Si rimanda al primo capitolo.

¹²⁸ È comunque importante ricordare che, a causa del vasto arco temporale che separa i due prodotti teatrali e della mancanza di prove incontrovertibili, rimane difficile stabilire un legame univoco e filologicamente dimostrabile con i testi di Seneca rispetto a tutto ciò che è stato rilevato ed esposto poc'anzi. cfr. E. Dodson-Robinson, *op. cit.*, p. 298.

¹²⁹ Questa terza e ultima parte è stata composta nel 1982, in un'epoca ben successiva ai primi due pezzi della trilogia.

¹³⁰ P. Campbell, *op. cit.*, p. 93.

¹³¹ *Ivi*, p. 84.

Soll ich von mir reden Ich war
 Von wem ist die Rede wenn
 Von mir die Rede geht Ich Wer ist das
 Ich eine Fahne ein
 Blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern
 Zwischen Nichts und Niemand Wind vorausgesetzt
 Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf¹³²
 Einer Frau Gemeinplatz auf Gemeinplatz Ich Traumhöhle
 Ich meine Seefahrt
 Ich meine Landnahme Mein
 Gang durch die Vorstadt Ich mein Tod
 Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell¹³³

Dovrei parlare di me? Io chi
 Di chi si parla Se
 Si parla di me Io Chi è quello lì
 Io una bandiera uno
 Straccio insanguinato appeso Uno svolazzare
 Tra il Nulla e Nessuno sempre che ci sia vento
 Io avanzo di un uomo Io avanzo
 Di una donna luogo comune su luogo comune Io inferno da sogno
 Io significa viaggio in mare
 Io significa conquista di una terra Il mio
 Passo attraverso i sobborghi della città La mia morte
 Nella pioggia di guano impellicciato di calce.

L'istanza autoriflessiva e monologizzante dell'*Ich spreche* favorisce una più profonda riflessione sull'autoalienazione mentale del soggetto maschile in relazione al dissolversi della memoria del passato storico: il tessuto testuale dalla forma erratica e associativa, che ricorda *Verkommenes Ufer*¹³⁴ e si configura come una sequenza di immagini sinistre capaci di resistere all'immediata decodifica, si rifrange in molteplici visioni di un mondo distrutto dall'umanità. Il narratore, dunque, che è sia «un avanzo di uomo», sia «una bandiera e uno straccio insanguinato» può identificarsi anche con Giasone nella misura in cui egli possa essere considerato il fondatore della civiltà moderna e, quindi, dei prodotti di scarto del progresso che si mescolano a quello stesso "io" sino alla sua diffrazione e decomposizione¹³⁵.

¹³² Secondo Eva C. Huller questo verso, che riprendendo *Hamletmaschine* si riduce l'uomo alla sua creaturalità, potrebbe riferirsi all'identità narrativa di Amleto, citato come unica figura mitica dei tempi moderni. In particolare, Traumhöhle può essere visto come lo stato dell'essere che caratterizza Amleto nella sua incapacità di agire di Amleto. cfr. Eva C. Uller, *Griechisches Theater in Deutschland, Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*, Colonia 2007, p. 263.

¹³³ LA, p. 191.

¹³⁴ In VU in realtà l'identità narrativa non può essere identificata in alcun soggetto.

¹³⁵ Sulla possibile identità del soggetto narrante di *Landschaft mit Argonauten* sono state fatte diverse ipotesi; tra questa campeggia la probabile identificazione con la figura di Prometeo, cui si riferirebbe anche il verso

La parabola biografica, tracciata da Müller, di Jason come simbolo del mancato risveglio dell'uomo occidentale e del suo percorso storico autodistruttivo rimanderebbe, di conseguenza, ad un tipo di illuminismo di stampo adorniano: del resto, in una lettera rivolta al regista bulgaro Dimiter Gotscheff scritta contestualmente alla *pièce*, il drammaturgo aveva accostato Jason, in qualità di primo colonizzatore occidentale, al trasgressore illuminato per antonomasia Odisseo, che stravolge il proprio scopo originario per poi perire nella sua stessa dialettica¹³⁶. In questo senso Müller, in maniera affine a ciò che farà tredici anni dopo anche Christa Wolf nel romanzo *Medea Stimmen*, illustra con l'immagine della violenza interiorizzata il problema dell'autoalienazione sull'esempio di Horkheimer e Adorno che, nell'*excursus* di Odisseo in *Dialektik der Aufklärung*, criticano la ragione strumentale della società espansionista e il processo di dominio sulla natura come scopo della vita per dominare il mondo¹³⁷. Illuminismo, fascismo e capitalismo compaiono infatti, in Müller, come ordini capaci di generare negli individui una profonda autoalienazione, foriera di conseguenze fatali per la loro stessa identità¹³⁸. Questo Io lirico maschile cerca la sua identità perduta nei vagabondaggi del processo di colonizzazione europea senza poterla mai veramente trovare e, anzi, favorendo il processo di pervertimento e di trasformazione nichilistica.

L'autopresentazione di Medea in *Medeamaterial*, la quale si costituisce come soggetto attivo della rivolta, funge, probabilmente, da contraltare alla scomparsa nel paesaggio del soggetto narrativo di questo terzo pezzo, in cui si disperde nell'anonimità qualsiasi traccia di soggettivismo lirico. L'attribuzione dell'identità dell'Io è resa ancora più difficile dalla negazione della determinazione di genere e, tramite il riferimento ad una bandiera rossa che invoca i crimini commessi in nome della fede storica nel progresso di questa ideologia, dalla possibile personificazione del comunismo o del socialismo che viene ulteriormente

«Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell» (vd. trad. ita) che fa eco all'interpretazione di Müller della figura all'interno dell'opera *Die Befreiung des Prometheus*, testo in prosa inserito da ZEMENT in *Geschichten aus der Produktion 2*, 1987, pp. 84-6. L'eroe mitologico, diventato tutt'uno con lo sterco suo e dell'aquila, simboleggerebbe l'esperienza della perdita della storia in relazione al comportamento politico dell'intellettuale come fattore scatenante della disintegrazione dell'Io aumentando, di conseguenza, la consapevolezza dei problemi intellettuali e artistici, alla base di questa parte del testo. Quest'ultima, tuttavia, non intende più porre l'accento sullo slancio politicamente ribelle del Prometeo "illuminista" che insegna all'uomo l'uso del fuoco ma, piuttosto, sulla devozione rassegnata di questa figura divenuta, nel corso degli anni, indistinguibile dalla pietra. Cfr. N. Eke, *op. cit.*, pp. 219-20.

¹³⁶ E. Stramaglia, *op. cit.*, p. 171.

¹³⁷ D. Colombo, *Das Drama der Geschichte*, cit., p. 219.

¹³⁸ *Ibidem*.

messa in discussione dal riferimento straniante alla greccità antica, come dimostra anche l'estemporaneo verso evidenziato tipograficamente¹³⁹:

MEIN GROSSVATER WAR
IDIOT IN BÖOTIEN¹⁴⁰

MIO NONNO ERA UN IDIOTA
DELLA BEOZIA

Il soggetto, che non può dunque essere identificato né individualmente né sessualmente, può essere determinato solo generalmente come un sé collettivo¹⁴¹ che fugge a qualsiasi definizione secondo schemi fissi e che appare, al contrario, mobile e acqueo come dimostra il livello di significato dominante del pezzo, l'isotopia del viaggio, o più in generale, della mobilità¹⁴².

L'autopresentazione del sé civilizzato all'interno della metafora della *navigatio vitae*¹⁴³ – continuazione logica del viaggio già distruttivo di *Verkommenes Ufer* – viene richiamata da una descrizione pittorica della messa in mare¹⁴⁴, in cui l'io lirico abbandona la posizione fissa sulla riva desolata per subire un naufragio; questo sarebbe il riflesso dell'instabilità della realtà contemporanea, in cui non è possibile alcun atteggiamento ideologico sicuro¹⁴⁵.

Questa immagine del viaggio per mare, inoltre, risulta essere ambivalente dal momento che compare sia in qualità di partenza dalla propria terra d'origine sia come identità originaria che stabilisce il collegamento con l'identità definita dalla propria origine («Die Anker ist die letzte Nabelschnur¹⁴⁶»): come si perde la vista della costa, così si perde anche la memoria delle proprie origini¹⁴⁷.

SEEMANNSBRAUT IST DIE SEE
Die Toten sagt man stehen auf dem Grund
Aufrechte Schwimmer Bis die Knochen ruhn
Paarung der Fische im ausweiteten Brustkorb

¹³⁹ C. Keim, *op. cit.*, p.114.

¹⁴⁰ LA, p. 192.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² B. Gruber, *op. cit.*, p. 128

¹⁴³ Il viaggio per mare come paradigma dell'esistenza umana viene esaminato in H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Francoforte sul Meno, 1979, pp. 105.

¹⁴⁴ E. Stramaglia, *op. cit.*, p. 166.

¹⁴⁵ C. Keim, *op. cit.*, p. 113

¹⁴⁶ LA, p. 192.

¹⁴⁷ E. Huller, *op. cit.*, p. 237.

Muscheln am Schädeldach¹⁴⁸

FIDANZATA DEL MARINAIO
È L'ACQUA DEL MARE

I morti si dice stanno su fondo
Nuotatori eretti Finché le ossa non riposano
Coito di pesci nella cassa vuota del torace
Conchiglie nel cranio

L'archetipo del viaggio per mare e del poeta come marinaio, che rimanda alla mitologia degli Argonauti, si lega perciò a doppio filo con l'immagine dell'intellettuale che riconosce e affronta la crisi dell'arte e della letteratura, ormai sempre più paralizzate sia nella loro capacità di significazione che nella loro funzione civica¹⁴⁹: se in realtà il testo si avvale ancora della configurazione del poeta come marinaio, quest'ultimo non riesce più a mantenere un atteggiamento oggettivante e distanziato nei confronti della realtà sociale e lascia quindi che la propria realtà soggettiva confluisca nel testo letterario¹⁵⁰. In mare, infatti, l'io è minacciato dal pericolo del naufragio, qui inteso metaforicamente come fallimento nella ricerca dell'identità¹⁵¹: se dunque in *Verkommenes Ufer* il mondo marino rappresenta un rifugio da cui è possibile il ritorno in superficie, in *Landschaft mit Argonauten* esso è il punto di arrivo dell'esistenza e la sentenza di una parabola irrimediabilmente discendente del genere umano, il cui viaggio per mare non potrà risolversi in un esito positivo ma in un inevitabile scenario di naufragio. Il tumulto di un mondo sempre sull'orlo dell'autodistruzione militare sembra, infatti, non consentire più la creazione di senso anche nel campo produttivo dell'arte che, a causa della scomparsa delle utopie, perde il proprio ruolo¹⁵². In vista di ciò gli intellettuali, in una riflessione poetologica sull'arte, intendono poter ancora veicolare contro-concetti di segno positivo: i diversi modelli di autocomprensione artistica citati nel testo, alcuni dei quali parodisticamente alienati, spaziano dall'ingenua spensieratezza che caratterizza il protagonista del romanzo

¹⁴⁸ LA, p. 192. Questi versi sembrano ricalcare una ballata marinara, tra l'altro tramite un riferimento pittorico all'immagine di Medea sul fondo del lago e una scena di fiorenti creature marine all'interno di un cadavere galleggiante, che ricorda alcune situazioni tipiche di *Morgue (L'obitorio)* di Gottfried Benn. Cfr. E. Stramaglia, *op. cit.*, p. 166.

¹⁴⁹ N. Eke, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵⁰ Durante un'intervista del 1976, contenuta in Müller, *Gesammelte Irrtümer*, cit., Müller dichiara: «Jetzt kann man über Geschichte nur noch schreiben, wenn man seine eigene historische Situation mitschreibt». (Ora si può scrivere di storia solo scrivendo della propria situazione storica). D'altro canto, Müller stesso avverte il pericolo di autoreferenzialità di una produzione artistica radicalmente soggettiva, che porta con sé il rischio di un'inefficacia sociale dell'arte, che compare nel testo come «Wortschlamm» (Fango di parole).

¹⁵¹ E. Huller, *op. cit.*, p. 237.

¹⁵² E. Stramaglia, *op. cit.*, p. 168.

Aus dem Leben eines Taugenichts di Joseph Freiherr von Eichendorff¹⁵³, richiamato dal verso «AUS DEM LEBEN EINES MANNES¹⁵⁴», all'inversione del verso conclusivo dell'inno *Andenken* di Friedrich Hölderlin «Was bleibt aber, stiften die Dichter» (Ciò che resta lo seminano i poeti) che viene trasformato parodicamente in «WAS BLEIBT ABER STIFTEN DIE BOMBEN¹⁵⁵». Si rintraccia nell'opera l'idea di una riorganizzazione fondamentale delle condizioni comunicative dell'arte attraverso una pratica estetica che presuppone un nuovo approccio all'arte stessa, grazie al quale sarà forse possibile costruire una nuova storia del mondo e un nuovo argomento della storia¹⁵⁶. Alla fine, tuttavia, l'impresa sembra fallire radicalmente: in una tale situazione di devastazione fisica e morale non ci può essere spazio per alcun tipo di eroismo - nemmeno poetico - e gli individui non possono che portare «Zufallsnamen» (nomi casuali); con la scomparsa dei versi eroici anche la poesia allora perde il suo antico ruolo: nessuna costruzione di identità o di un mito che crei significato può avere luogo e i poeti vengono rimpiazzati, anche sul piano testuale, dalle bombe¹⁵⁷.

Müller, per mezzo di “immagini lampo” che realizzano accostamenti arditi e alogici, concretizza laconicamente l'approdo sfortunato dello sviluppo umano come mosaico disordinato di una dissoluzione a tutto tondo, in cui il «Nuovo» risulta essere semplicemente una riproduzione dello stesso ciclo di storia violenta, al quale anche l'idea di non allineamento – «der jugoslawische Traum» (il sogno jugoslavo), – e il potenziale rivoluzionario del Terzo Mondo – «die Toten Neger» (i negri morti¹⁵⁸) – non possono più offrire valide alternative¹⁵⁹.

Mein Gang durch die Vorstadt Ich
 Zwischen Trümmern und Bauschutt wächst
 DAS NEUE Fickzeilen mit Fernheizung
 Der Bildschirm speit Welt in die Stube
 Eingeborene des Botens Parade
 Der Zombies perforiert von Werbespots [...] ¹⁶⁰

Il mio passo nei sobborghi della città

¹⁵³ N. Eke, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵⁴ LA, p. 192.

¹⁵⁵ LA, p.193 «CIÒ CHE RESTA PERÒ LO SEMINANO LE BOMBE». Hölderlin nel poema *Memorie* concepisce la colonizzazione marinara come acquisizione di identità tramite gesta gloriose, che sottintendono il riconoscimento dell'eroismo; il rovesciamento parodico di questo verso rende, quindi, esplicitamente chiaro che la devastazione di una guerra anonima e tecnologica è permanente cfr. Huller, *op. cit.*, p. 237-40.

¹⁵⁶ E. Leroy du Cardonnoy, *op. cit.*, p. 209.

¹⁵⁷ E. Huller, *op. cit.*, p. 240.

¹⁵⁸ LA, p. 194.

¹⁵⁹ C. Keim, *op. cit.*, p. 115-16.

¹⁶⁰ LA, p. 192.

Tra macerie e calcinacci cresce
IL NUOVO Celle per chiavare con teleriscaldamento
Lo schermo sputa mondo nella sala
Nate dentro il cemento Parata

L'istanza testuale del discorso pone l'attenzione sui disparati elementi di inquinamento ambientale e gli effetti dell'alienazione tecnologica e del crescente svuotamento dell'individualità, causati da abitudini di vita e di consumo massificate che contribuiscono gradualmente ad assorbire gli individui nelle macerie di un paesaggio distrutto¹⁶¹.

La città in cui approda l'Io di *Landschaft mit Argonauten* è, dunque, sostanzialmente una realtà disumana inghiottita dal consumo spasmodico che gli intellettuali critici nei confronti della DDR intendono mettere in evidenza, un ambiente che finisce per alienare le persone da sé stesse, trasformandole in «zombie» e oscurando qualsiasi barlume di speranza¹⁶².

Die Kinder entwerfen Landschaften aus Müll
Eine Frau ist der gewohnte Lichtblick
ZWISCHEN DEN SCHENKELN HAT
DER TOD EINE HOFFNUNG
Oder der Jugoslawische Traum¹⁶³

I bambini schizzano paesaggi con l'immondizia
Una donna è il solito raggio di luce
TRA LE COSCE LA
MORTE PUÒ SPERARE
Oppure il sogno jugoslavo

Dopo una digressione politico-filosofica sulla condizione storica contemporanea¹⁶⁴, il drammaturgo pare collocare strategicamente due versi che instillano il sospetto del

¹⁶¹ E. Stramaglia, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶² E. Huller, *op. cit.*, p. 239. Anche per questo motivo risulta evidente come la formazione dell'identità si configuri come atto precario: il viaggio per mare, impresa senza donne costitutiva dell'identità dell'uomo, appare in contraddizione con le determinazioni classicamente maschili della "marinarietà" mostrando un Io che non si configura come un'autorità che prende decisioni, ma semplicemente come un'intersezione di influenze che si intrecciano cfr. B. Gruber, *op. cit.*, p. 133.

¹⁶³ LA, p. 193.

¹⁶⁴ «In den Uniformen der Mode von gestern Vormittag / Die Jugend von heute Gespenster / Der Toten des Krieges der morgen stattfinden wird». (Nelle uniformi della moda di ieri mattina / La gioventù di oggi Fantasmi / Dei morti della guerra di domani) LA, p. 193. La digressione politica si sviluppa successivamente in un altro argomento: la Grecia, considerata altamente civilizzata, viene distrutta e rimpiazzata dalla Roma imperialista, allusa dallo sguardo di Nerone sulla città che aveva bruciato. Come si può evincere dalla lettera al regista - H. Müller, *Brief an den Regisseur*, p. 104 - nel modello storico-mondiale di Müller, infatti, Roma

potenziale sovversivo del teatro e del cinema come indizio di un possibile rifugio dal mondo reale e di una possibile via da intraprendere per proseguire il viaggio. La successiva *con-fusione* tra il piano di realtà e quello virtuale della visione cinematografica si conclude, comunque, con lo squarcio nella tela dello schermo, evento che sancisce la morte definitiva del soggetto storico e rivelando il carattere artificiale del fenomeno artistico¹⁶⁵.

Im rostigen Hamisch läuft DIE ZUKUNFT mit
Ein Rudel Schauspieler passiert im Gleichschritt
MERKT IHR NICHT DASS SIE GEFÄHRLICH SIND ES
SIND SCHAUSPIELER [...]
Während der Fahrt hörten wir die Leinwand reißen
Und sehn die Bilder ineinander stürzen
Die Wälder brannten in EASTMAN COLOR
Aber die Reise war ohne Ankunft NO PARKING
Unser Hafen war ein totes Kino
Auf der Leinwand verfaulten die Stars in Konkurrenz
Im Kassenraum würgte Fritz Lang¹⁶⁶ Boris Karloff
Der Südwind spielte mit alten Plakaten
ODER DIE GLÜCKLOSE LANDUNG Die toten Neger¹⁶⁷

Durante il viaggio abbiamo sentito il telone che si strappava
E abbiamo visto le immagini confondersi
I boschi bruciavano in EASTMAN COLOR
Ma il viaggio era senza arrivo NESSUN PARCHEGGIO
Nostro porto è stato un cinema morto
Sul telone le stelle marcivano a gara
Alla cassa Fritz Lang stracciava Boris Karloff
Il Vento del Sud giocava con vecchi manifesti
OPPURE LO SBARCO SENZA GIOIA I negri morti

Sul finale della *pièce* un aeroplano completa, come *deux ex machina*, l'isotopo della corsa: esso, secondo le *Mythologies*¹⁶⁸ di Roland Barthes, viene rifunzionalizzato e interpretato come sostituto moderno di un Dio antico, un dio che non agisce in maniera

è il precursore storico dell'imperialismo nella seconda metà del XX secolo: il testo si riferisce qui alla distruzione auto-responsabile del proprio ambiente occidentale, il cui inizio viene rintracciato nell'antichità greca e romana. Cfr. E. Huller, *op. cit.*, p. 241.

¹⁶⁵ N. Eke, *op. cit.*, p. 223.

¹⁶⁶ Nel film *Le Mépris* di Jean Luc Godard, adattamento del romanzo *Gli indifferenti* di Moravia, compare in un cameo Fritz Lang che interpreta sé stesso come regista di un progetto cinematografico sulle esperienze di Ulisse, basato sulla discrepanza tra esigenze economiche e artistiche. Anche grazie a questo riferimento intertestuale, Müller può rappresentare il viaggio della terza parte della trilogia come un'Odissea senza lieto fine che trova la sua ambientazione in un mondo apocalittico, vuota proiezione dell'era mediatica. Cfr. E. Huller, *op. cit.*, p. 242.

¹⁶⁷ LA, p. 193-4.

¹⁶⁸ R. Barthes, *Mythologies*, Parigi 1987, p. 65

salvifica ma che realizza una strategia punitiva colpendo alle spalle l'individuo che perde, così, qualsiasi pretesa eroica e cade miseramente¹⁶⁹. In un finale dove la riconciliazione e la morte tragica non trovano posto, l'uomo moderno viene ucciso dall'aereo – come Giasone dall'Argo – in qualità di personale strumento di guerra che finisce per ritorcersi contro. Il crollo di ogni prospettiva epica e di ogni soluzione conciliante permette di svelare finalmente la tragedia che si cela dietro questa ironia: solo nel momento in cui il soggetto morente cessa di essere un Sé e si trasforma in una parte del paesaggio è infatti possibile il vero riconoscimento di un'identità soggettiva, ovvero un Io a tutti gli effetti¹⁷⁰.

Heiner Müller rispetto alla forma e all'intenzione del teatro epico-realistico di Bertolt Brecht¹⁷¹ decide, perciò, di far crollare la dimensione utopica contrapponendola all'idea di un'esperienza di morte radicalmente soggettiva capace di far crollare ogni distanza estetica¹⁷²; mentre Brecht crede che la dialettica del teatro epico possa fomentare il progresso, Müller vede il mondo, e in particolare il mondo occidentale, come all'apice di una nuova forma di storia:

¹⁶⁹ E. Huller, *op. cit.*, p. 243.

¹⁷⁰ E. Stramaglia, *op. cit.*, p. 169.

¹⁷¹ Bertolt Brecht, nella poesia *Das Theater des neuen Zeitalters* raccolta in *Gedichte 3 (Gesammelte Werk 10)*, Francoforte sul Meno, 1982, p. 968, recita: «Das Theater des neuen Zeitalters / Ward eröffnet, als auf die Bühne/ Des zerstörten Berlin / Der Planwagen der Courage rollte. / Ein und ein halbes Jahr später / Im Demonstrationszug des 1. Mai / Zeigten die Mutter ihren Kindern/ Die Weigel und / Liebten und Frieden». (Il Teatro della nuova epoca è iniziato quando saliva sul palco della Berlino distrutta il carro coperto del coraggio. Un anno e mezzo dopo nella manifestazione del primo maggio le madri mostravano ai loro figli il Weigel e inneggiavano alla pace) trad. ita mia. Tra i numerosi interlocutori di Heiner Müller, tra cui figurano anche quelli di ciò che lui definisce «dialogo con i morti» come Sofocle, Shakespeare, Kleist, Kafka e Nietzsche, ebbe con Brecht il rapporto più profondo, più assoluto e ossessivo; Müller racconterà, ancora nella sua autobiografia della fascinazione per Brecht durante i primi anni berlinesi in cui tentò, pure senza successo, di lavorare con il maestro al Berliner Ensemble. Inoltre, alla domanda sempre contenuta nella sua autobiografia a p. 27 se si ritenesse un allievo di Brecht, Müller dovette constatare, usando una metafora più che mai piena di significato, che per lui Brecht era stato, sostanzialmente, una specie di «Kläranlage» (impianto di depurazione) - *Werke 10 Gespräche 1965-1987*¹, Francoforte sul Meno 2008, p. 281- in sostanza un filtro attraverso cui leggere quel tratto di storia cui Brecht, morto nel 1956, non aveva più potuto prendere parte. Successivamente, nonostante un'iniziale aderenza all'estetica drammaturgica brechtiana e alla precedente convinzione di poter indurre lo spettatore al ragionamento proprio come nel teatro epico brechtiano, Heiner Müller prenderà le distanze dal maestro, prima sul piano estetico e formale, poi su quello più propriamente ideologico attraverso l'emancipazione dalla funzione didattica e illuminante del teatro didattico brechtiano. Se in origine lo scopo dei due sembra convergere nel tentativo di mostrare la possibilità del mondo di cambiare attraverso una nuova, consapevole drammaturgia tesa a penetrare la realtà, Müller in un secondo momento compie un'operazione particolarmente interessante, che consiste nell'utilizzare Brecht come punto di partenza, procedendo per sottrazione come in una sorta di calco epigrafico in cui il risultato del procedimento va letto al contrario. Ne risulta, dunque, una presa di distanza critica perfettamente esemplificata dalla chiusa di Fatzer in H. Müller, *Werke 8 Schriften*, Francoforte sul Meno 2005, p. 231: «Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat» (Usare Brecht senza criticarlo è tradimento). Cfr. M. Poggi, *Heiner Müller Fatzer Bertolt Brecht*, «COSMO Comparative Studies in Modernism» (2013) 2, pp. 42-4.

¹⁷² C. Keim, *op. cit.*, p. 117

Das Theater meines Todes
War eröffnet als ich zwischen den Bergen stand
Im Kreis der toten Gefährten auf dem Stein
Und über mir erscheint das erwartete Flugzeug
Ohne Gedanken wußte ich
Diese Maschine war
Was meine Großmütter Gott genannt hatten
Der Luftdruck fegte die Leichen vom Plateau
Und spürte mein Blut aus MEINEN Adern treten
Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft
MEINES Todes
IN DEN RUCKEN DAS SCHWEIN

Il teatro della mia morte
Era già aperto quando stavo tra le montagne
Nel gruppo dei compagni di strada morti sulla pietra

E su di me è comparso l'atteso aeroplano
Senza pensarci io sapevo
Che questa macchina era
Quella che le mie nonne chiamavano Dio
Lo spostamento d'aria ha spazzato i cadaveri dall'altopiano
E mentre fuggivo barcollando sentivo un rumore di spari
E sentivo il MIO sangue uscire dalle MIE vene
E il MIO corpo che si trasformava nel paesaggio
Della MIA morte
ALLE SPALLE IL PORCO

L'equazione qui invocata tra l'opera e il paesaggio si basa principalmente sull'ampia eliminazione del controllo prospettico autoriale, reso possibile dalla rinuncia a una *fabula* coerente, a sua volta garanzia di una *poli-perspettività* del testo in termini di estetica dell'accoglienza¹⁷³.

Il finale spettacolo funereo richiama circolarmente la discussione sull'io dell'inizio di *Landschaft mit Argonauten* che termina qui con la sua propria morte, culmine del processo di autoalienazione. Ciononostante, la trilogia teatrale non si esaurisce nell'aporia: nel catastrofico vortice dell'annientamento finale, infatti, non viene incluso quel residuo al confine col silenzio che viene definito «Lyrik» (Poesia) e che è destinato ad autoconservarsi nel tempo e nello spazio.

Der Rest ist Lyrik Wer hat bessere Zähne
Das Blut oder der Stein¹⁷⁴

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Questo verso finale rimanda all'Amlato morente sul mucchio di cadaveri, che afferma «The reste is silence». (Il resto è silenzio). Shakespeare, *Hamlet*, V, 11, 356. Nell'edizione italiana adottata come

Il resto è poesia Chi ha denti migliori
Il sangue o la pietra

La fondamentale apertura di tale questione alla fine del testo, che mantiene in sospeso il duello tra sangue e pietra e non predetermina l'esito del processo storico in una direzione o nell'altra, non garantisce certezza sul significato dell'azione politica; interpretate pessimisticamente come una domanda retorica o in senso positivo come una prospettiva utopistica di speranza per la rinascita umana, le parole conclusive plasmano l'opposizione tra corpo e pietra come l'ultimo baluardo rimasto all'uomo contro la pietrificazione nel paesaggio roccioso¹⁷⁵.

Se l'assimilazione del soggetto alla roccia da un lato rappresenta la definitiva resa dell'umanità nella pietrificazione della storia e, dunque, il suo definitivo annientamento, dall'altro ripropone un debole elemento di speranza, basato sull'incertezza dell'esito della storia: il processo di pietrificazione cui Müller si sta riferendo non è ancora avvenuto in maniera definitiva e irreversibile come nell'ultima versione del *Prometheus* di Kafka in cui la figura mitologica vede solo «das unerklärliche Felsgebirge» (l'inspiegabile montagna rocciosa¹⁷⁶). Sebbene Müller non mostri malinconia nei confronti delle ultime parole di Amleto, qui reinterpretate nell'ultimo verso, egli non arriva nemmeno a controproporre un definito contro-modello: il finale volutamente sospeso della trilogia intende consciamente non rispondere alla domanda sull'esito della storia, quesito cui si ricollega circolarmente il concetto di mito nell'ottica mülleriana.

Il teatro del drammaturgo si mostra difatti capace di creare spazi di immaginazione sociale, superando barriere che appartengono più alla cultura che alla natura e che, per questo, possono essere modificate e scardinate: la fuga oltre i confini non si configura, dunque, come reazione alla disperazione e alla debolezza, ma rappresenta anche l'azione politica, l'autoliberazione e la resistenza che sfociano, come esito finale, nella morte, “signora del confine” per antonomasia¹⁷⁷. Proprio il «dialogo con i morti», un varco nel

riferimento viene tradotto «Il resto è letteratura», che anche sulla base della bibliografia io ho cambiato in «Il resto è poesia».

¹⁷⁵ N. Eke, *op. cit.*, p. 224. Nella sua autobiografia pubblicata nel 1992 scrive a p. 322: «Die Landschaft dauert länger als das Individuum. Inzwischen wartet sie auf das Verschwinden des Menschen, der sie verwüestet ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen» (Il paesaggio dura più a lungo dell'individuo. Nel frattempo attende la scomparsa dell'uomo, che la sta devastando senza riguardo per il suo futuro come specie).

¹⁷⁶ F. Kafka, “Prometheus” in F. Kafka, *Sämtliche Erzählungen* P. Raabe (a cura di), Francoforte sul Meno 1995.

¹⁷⁷ T. Nitschmann F. Vaßen, *op. cit.*, p. 15.

passato che rifiuta verità aprioristiche, rende possibile la memoria e, di conseguenza, il riscatto dall'ingiustizia dell'oblio e dalle ambiguità fondamentali dell'uomo di fronte al potere, alla storia e, non in ultimo, al potere della storia.

§3.5 La vicenda di Medea nella prospettiva del cinema femminista degli Anni Ottanta. Contestualizzazione e analisi del film *Der Schlaf der Vernunft* di Ula Stöckl (1984)

Nella Germania Federale a cavallo tra gli Anni Sessanta e gli Anni Settanta, sulla scia del Neorealismo italiano e della Nouvelle Vague francese, nasce il Nuovo Cinema tedesco (*Neuer Deutscher Film*) come movimento di ribellione e critica contro l'*establishment*. Il suo obiettivo di distacco dalle colossali produzioni cinematografiche e la predilezione per temi di critica sociale e politica fanno ben presto propendere pubblico e critica per considerare i suoi prodotti come cinema d'autore, in contrapposizione a quella specifica creazione cinematografica che si prefigge come unico scopo l'intrattenimento. Tra le pioniere e pionieri di questo movimento, oltre i più celebri nomi di Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Alexander Kluge, Hans-Jürgen Syberberg, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz e Wim Wenders, si annovera sicuramente anche Ula Stöckl, nata nel 1938 in un periodo piuttosto delicato e infelice per lo scenario tedesco alle soglie del Secondo conflitto mondiale; della guerra lei ricorda, talvolta per flash e talvolta per immagini più definite, i momenti più drammatici come quello di un giorno in cui la madre aveva allontanato una bomba dalla strada che stavano percorrendo insieme¹. Le intenzioni e le idee per il futuro di Stöckl appaiono chiare sin da subito: dopo un periodo da segretaria a Londra nel 1963, frequenta la cosiddetta Scuola di Ulm, sua città natale, e si forma accanto a insegnanti di grande esperienza professionale, come Edgar Reitz e Alexander Kluge. La Scuola di Ulm (in tedesco *Hochschule für Gestaltung*), nata nel secondo dopoguerra, si pone l'ambizioso progetto di recuperare e proseguire l'esperienza del Bauhaus, chiuso definitivamente per motivi politici nel 1933². La Scuola diventerà, così, il nucleo del Nuovo Cinema Tedesco nonché una delle possibilità più valide per formarsi e familiarizzare con il cinema d'autore, come dimostra il caso di Stöckl. Dotata di una

¹ M. Rövekamp, *Portrait von Ula Stöckl. Und Mutter trug die Bombe weg*, Verlag Der Tagesspiegel Berlino, 10 febbraio 2015. Consultato 12 gennaio 2024. (URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/und-mutter-trug-die-bombe-weg-8513731.html>). La traduzione italiana è mia e d'ora in poi tutte le interviste riportate in italiano sono tradotte da me.

² Molti dei docenti e studenti del Bauhaus, a causa del sopravvento del nazismo, emigrano negli Stati Uniti. Alcuni di loro tentano di riproporre e proseguire l'esperienza tedesca, mentre parallelamente, nella Germania del dopoguerra, si cerca di realizzare un recupero degli ideali di derivazione bauhausiana, attraverso una scuola di progettazione che si allinea ad esso anche sul piano didattico. La Scuola di Ulm, inaugurata ufficialmente nel 1955, si presenta con una teorizzazione di fondo maturata nel tempo, molto più profonda di quella del Bauhaus, che si basa su positivismo logico, pragmatismo e studio della bionica. Il modello scolastico vuole riprendere il campus universitario e basarsi sul metodo di Maria Montessori e John Dewey ("learning by doing") mentre i riferimenti artistici sono volti a De Stijl e al costruttivismo. In seguito, la scuola a questo cambia radicalmente la sua impostazione didattica e l'approccio metodologico, legato sì al passato Bauhaus ma anche proiettato a porsi delle solide e proprie basi teorico-filosofiche.

spiccata sensibilità sociale e interessata ai meccanismi dei rapporti umani, ella avverte sempre più l'urgenza dell'emarginazione femminile nella società e dell'autodeterminazione delle donne in un mondo patriarcale dominato da uomini che vogliono prendersi tutto. I suoi insegnanti, tuttavia, dimostrano una grande capacità di coinvolgimento e di inclusione femminile nonostante la profonda consapevolezza della difficile scelta di lavorare con una donna: «In quello che ho scritto, in quello che ho offerto, i miei insegnanti sapevano esattamente a cosa andassero incontro quando mi accettarono come prima donna (della scuola)» afferma Stöckl in un'intervista³. Il film con cui si diploma, *Neun Leben hat die Katze* (1968), sarà considerato il suo capolavoro nonché una delle prime pellicole femministe⁴ realmente provocatorie della RFT (Repubblica federale tedesca) degli Anni Sessanta, di cui Stöckl diventa una delle prime registe⁵. «Per gli uomini ero solo una donna» afferma «ma io non ho mai concepito i miei film come film di donne o su temi femminili, ma come storie di partner⁶». In realtà le vengono mosse critiche anche dallo stesso movimento femminista che le contesta di aver già ottenuto successo nel campo professionale mentre il movimento stava ancora lottando per raggiungere i propri obiettivi⁷. Afferma poi ancora:

³ C. Berndt, *Pionierin des feministischen Films*, Deutschlandradio Colonia, 6 febbraio 2015. Consultato il 16 gennaio 2024 (Url: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/regisseurin-ula-stoeckl-pionierin-des-feministischen-films-100.html>).

⁴ Stöckl dichiara a proposito della sua carriera: «Mi sono interessata di più alle donne perché le conoscevo meglio. Inoltre, ho relegato gli uomini all'immagine onirica che hanno di loro stessi come assenti. Nel film non si vedono uomini, ma solo donne che vivono esclusivamente in funzione delle loro relazioni con gli uomini. Oggi, più di dieci anni dopo, credo che la lotta si sia spostata su un altro terreno: È possibile vivere insieme in modo permanente? Ogni persona vive questa lotta, anche gli uomini. Il mio lavoro "con" le donne riguarda anche gli uomini con cui vivono. Perché chi potrebbe immaginare le donne senza i loro uomini? Il movimento delle donne non è solo appannaggio delle donne. In un momento in cui le donne sono completamente prive di diritti, abbiamo bisogno del movimento come di una necessità assoluta. Possono gli uomini imparare da noi e cominciare a vedere la loro miseria nello stesso momento in cui noi donne cerchiamo di fare film per uscire dalla nostra miseria? Se sì, allora il movimento delle donne avrà fatto il suo tempo». Cfr. M. Silberman, *Interview with Ula Stöckl. Do away with taboos*, «Jump Cut: A Review of Contemporary Media» 39, febbraio 1984, p. 55. Consultato il 16 gennaio 2024. (Url: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/UlaStockl.html>)

⁵ Rainer Werner Fassbinder Foundation, *Un tributo di Berlino per il 75° compleanno di Ula Stöckl*, Gemeinnützige Nachlaßstiftung GmbH, 2 aprile 2013. Consultato il 16 gennaio 2024. (Url: https://ww2.fassbinderfoundation.de/node.php/en/news_detail/320)

⁶ Cfr. M. Silberman, *op. cit.*, p. 56.

⁷ *Ibidem*. Stöckl, inoltre, considerava assurdo il separatismo radicale e si sentiva ignorata dai leader del movimento in Germania Ovest, che reputavano il suo lavoro poco significativo e la definivano una "donna virile". Pur essendo stata spesso invitata a realizzare film sulle lavoratrici, ella si è sempre rifiutata a causa della sua avversione verso la sinistra, che lei considerava elitaria, focalizzata su giochi di parole e scontri interni, sebbene ne condivida l'ideologia di fondo.

A me interessano i meccanismi dei rapporti tra la gente; per esempio, in una coppia – e non m’importa se è formata da un uomo e una donna, da due donne o da due uomini – l’importante è eliminare le contraddizioni⁸

Su una relazione, o meglio su diverse relazioni spesso conflittuali e problematiche, è incentrato anche il film qui analizzato, *Der Schlaf der Vernunft*, (1984), che riprende la vicenda di Medea in una chiave moderna *desacralizzata* e *desolennizzata* all’interno di una Berlino che si tinge di bianco e nero. Stöckl dichiara che l’uso del bianco e nero è dettato dall’esigenza artistica di ricreare un clima artificiale⁹ a discapito della tematica attuale che popola il film e in consonanza con la presenza della morte, che incombe costantemente nella pellicola. Il mito di Medea è sublimato all’interno del mezzo cinematografico da codici cromatici che rimandano alle consuetudini pittoriche integrate nella materia filmica: se Ula Stöckl utilizza il bianco e il nero come valori pittorici, sull’esempio dell’acquaforte di Francisco Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, ella colloca allora il suo *Sonno della ragione* nell’eredità dell’espressionismo¹⁰. Quest’ultimo può, tuttavia, essere definito nell’ottica cinematografica come un’estetica dell’aggressività incarnata nella netta opposizione di bianco e nero, ovvero di luce e ombra; le linee dell’architettura cromatica, bianca o nera, che accentuano il significato, la forza e la dinamica dell’immagine dimostrano tra l’altro come Ula Stöckl, attraverso la mediazione dell’espressionismo, si unisca all’estetica di Dreyer nel progetto della sua Medea mai realizzata¹¹.

La regista, infatti, racconta la sua storia in immagini in bianco e nero cupe e molto contrastanti, rigorosamente composte, fino all’ultimo dettaglio, in scene funzionali a rendere visibili i processi nell’esperienza emotiva e nel subconscio dei suoi protagonisti¹². Ancora sul piano stilistico i montaggi della regista, che danno spazio a fantasie e metafore, l’uso di materiale documentario e la collaborazione tra dilettanti e attori portano a una riflessione accattivante su una realtà a cui appartengono sogni, paure e verità non dette¹³.

⁸ Intervista a cura di A.M. Di Paolo, *Ula Stöckl*- Cineforum 23 n. 6, giugno 1983, p. 17.

⁹ I. Stephan, *Medea: multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Colonia 2006, p. 233. Alla domanda dell’intervistatrice Cornelia Sachse «Perché hai girato il film in bianco e nero?» Stöckl risponde: «Perché per me il bianco e nero è qualcosa di altamente artistico e, nonostante tutta l’attualità che ho cercato di dargli, volevo che questo film fosse completamente artificiale ed è per questo che ho lavorato molto con luci e ombre. Non potevo assolutamente immaginarlo a colori». Cfr. C. Sachse, *Medea – medial. Der Medea-Mythos in der Rezeption von Gegenwartsautorinnen*, Berlino 1995, p. 61.

¹⁰ D. Mimoso-Ruiz, *Le Mythe de Médée Au Cinéma: L’incandescence de La Violence à l’image*, «Pallas» 45 (1996), p. 265.

¹¹ *Ivi*, p. 266.

¹² R. Biller, *Medea - Filmanalyse zu „Der Schlaf der Vernunft“*, Monaco di Baviera 2009, p. 15

¹³ J. Richter, *Ula Stöckl. Unerhört weiblich*, Berlino 2003. Consultato il 19 gennaio 2024. (Url: http://www.ula-stoeckl.com/index_D.htmlfemminile).

Anche l'aumento della frequenza del montaggio si rivela una tecnica da lei impiegata soprattutto in sequenze particolarmente ricche di tensione o di *turning point* della trama¹⁴. Oltre a questi aspetti più teorici, per creare una vera esperienza cinematografica-televisiva Ula Stöckl mostra un proprio linguaggio visivo lontano dalla forma convenzionale e una serie di tecniche funzionali a produrre, in un insieme omogeneo, emozioni, informazione e musica¹⁵. La fusione di questi elementi eterogenei è, infine, resa anche sul piano acustico dalla componente musicale e uditiva; come, infatti, la vista apre uno spazio percettivo visivo, l'udito ne crea uno acustico: la musica assume su di sé il compito di spingere l'azione ad un contesto psicologico, sottolineando determinati stati d'animo, connessioni o significati del montaggio visivo che la accompagna¹⁶. Ma la presenza musicale è, soprattutto, in grado di evidenziare in modo significativo i momenti salienti dell'evento e introdurre i successivi eventi drammatici con un contrappunto che si carica di una pregnanza simbolica tale da sovrastare per iconicità lo stesso contenuto visivo¹⁷.

I film di Ula Stöckl agiscono essenzialmente come un filtro che consente allo spettatore di trovare un nuovo approccio alla propria realtà e le stimolanti discussioni nelle retrospettive testimoniano come il forte impatto di questi film vada ben oltre il periodo in cui sono stati realizzati.

Premio della Critica Cinematografica Tedesca e Nastro d'Argento ai German Film Awards del 1985, *Der Schlaf der Vernunft* rivela l'intento di rottura dalla forma cinematografica convenzionale proprio della regista, il cui ricco e articolato immaginario non può che trovare espressione in una rappresentazione inconfondibilmente multistrato¹⁸.

Nel corso della sua carriera Stöckl realizza una ventina di film, di cui è spesso – come anche in *Der Schlaf der Vernunft*¹⁹ – produttrice o co-produttrice (talvolta insieme al regista

¹⁴ In relazione alla frequenza del montaggio, se si osserva il grafico della frequenza di taglio del film *Der Schlaf der Vernunft*, presente a p. 13 del citato volume di Richard Biller, si vedono riportati sull'asse verticale i tagli in relazione alle rispettive unità di tempo riportate sull'asse orizzontale. Partendo dalla premessa che la frequenza di taglio aumenti la sensazione di tensione, tale metodo di rappresentazione può fornire informazioni sull'andamento della tensione formale di un film e, insieme all'esame qualitativo dell'intreccio, permettere di formulare affermazioni più precise sulla struttura drammaturgica e sulla direzione di ricezione prevista nella struttura del film. Cfr. H. Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlino 2001, p. 46. A tal proposito si può anticipare che, durante l'analisi del film, riscontreremo aumenti della frequenza di taglio in sei momenti significativi, che anticipano o contengono la catastrofe imminente di Dea: il primo di questi, ad esempio, introduce per la prima volta la situazione di conflitto tra Dea e la figlia maggiore (scena tre), il secondo informa lo spettatore della relazione tra Rheinard e Johanna (scena quinta) mentre il terzo mostra l'intenzione di Johanna di confessare la propria relazione segreta (scena ventunesima).

¹⁵ R. Biller, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ *Ivi*, p. 18.

¹⁷ W. Faustisch, *Einführung in die Filmanalyse*, Tübinga 1994, p. 149.

¹⁸ C. Berndt, *op. cit.*

¹⁹ Il film viene infatti prodotto dalla casa di produzione personale di Ula Stöckl, fondata nel 1968, dalla Common Film Produktion e, infine, dalla rete televisiva pubblica tedesca ZDF (Zweites Deutsches

e amico Edgar Reitz con cui produce *Das Goldene Ding*, anch'esso ispirato alla vicenda di Medea e gli Argonauti osservata dal punto di vista infantile) e di cui scrive, quasi sempre, anche le sceneggiature. Tali creazioni artistiche faranno la loro comparsa a più di settanta Festival di cinema, anche come proiezioni al Goethe Institute di molti paesi europei ed extraeuropei.

Ma ben presto, quando alla fine degli anni Settanta raggiunge il suo apice artistico, Stöckl, come quasi tutte le registe del Nuovo cinema tedesco, viene messa in ombra dalle più ingombranti e celebri figure di registi uomini che avvertono molto meno, rispetto alle colleghe, il bisogno di lottare per dimostrare il proprio talento. Dichiara Stöckl:

Ricordo ancora molto chiaramente la nostra indignazione quando scoprimmo che dieci anni dopo l'inizio del Nuovo Cinema Tedesco c'era un poster con venti nomi di cineasti neo-tedeschi e nessuna donna²⁰

Anche i finanziamenti sono particolarmente difficili da ottenere e occorre spesso accontentare le esigenze e le richieste dei produttori esterni dettate talvolta da esigenze di censura politica, come nel caso vissuto in prima persona dalla regista considerata spesso troppo radicale e, per questo, esclusa²¹. Nel 1979, così, Stöckl decide di prendere parte al progetto di fondazione della *Verband der Filmarbeiterinnen* (Associazione delle lavoratrici del cinema) e ai comitati di selezione dei festival cinematografici di Amburgo e Berlino²². Col passare del tempo, tuttavia, ad eccezione del grande successo di critica e pubblico di *Der Schlaf der Vernunft* e nonostante i numerosi riconoscimenti ottenuti, le proposte e le

Fernsehen), che in un primo tempo non si era espressa favorevole all'iniziativa in quanto non voleva essere associata alla storia di Medea, ma che poi accettò chiedendo di rimuovere i riferimenti nominali più espliciti alla storia mitica. Il film venne trasmesso per la prima volta dalla ZDF soltanto il 24 marzo 1986. R. Biller, *op. cit.*, p. 3.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ «Nel 1973 ho ricevuto fondi da un'altra rete (WDR), e per la prima volta ho dovuto affrontare la censura. Allora ero troppo ingenua per riconoscerla. Il produttore – un uomo che rispettavo e consideravo mio amico – mi chiese di ridurre il mio budget del 90%. Mi disse che era tutto quello che poteva darmi, e io pensai che fosse una questione puramente economica, non di censura. Dopo aver riscritto la sceneggiatura per accontentarlo, improvvisamente ho avuto dei dubbi e l'ho cambiata, non per essere più costosa ma più radicale. La produzione è stata interrotta finché non ho riscritto la sceneggiatura secondo le istruzioni». E ancora: «Nel panorama cinematografico, il realismo documentario continua a farla da padrone e l'immaginazione è indesiderata perché nessuno la paga. I film che vediamo sono quelli "consentiti". Per farli, non c'è bisogno di immaginazione. Dietro ogni film si nasconde la domanda commerciale: "Quanto guadagnerà?". Dieci anni fa abbiamo vissuto un paradiso del cinema, ma ora ci troviamo di fronte a un'enorme burocrazia. Non siamo esplicitamente perseguitati in quanto radicali, ma non si vive senza paura in un Paese che archivia tutto». Cfr. M. Silberman, *op. cit.*, p. 56.

²² *Ibidem*.

occasioni cominciano a scarseggiare. Anche per questo motivo negli anni Novanta ella decide di iniziare la sua attività di docente di cinema, prima a Berlino in seguito negli Stati Uniti dove si trasferisce per insegnare all'Università della Florida centrale.

3.5.1 *Der Schlaf der Vernunft* (1984): quando il sogno incontra il femminismo

In *Der Schlaf der Vernunft*²³ l'espressione e il trattamento delle tematiche di stampo femminista avvengono nel segno della storia di Medea, il cui *plot* mitico viene trascritto all'interno di un ambiente moderno²⁴: se già *Das Goldene Ding* si era in parte allontanato dalla materia mitica, con il film del 1983 la regista compie un innegabile passo avanguardista determinando una rottura radicale con il mito e realizzando una versione moderna e profana, tutta proiettata nel presente²⁵. Si tratta di una trasposizione della vicenda in età contemporanea, operazione che nella terminologia genettiana prende il nome di "trasformazione eterodiegetica", in quanto foriera di una nuova e diversa cornice spazio-temporale²⁶.

Dea, interpretata da una magistrale Ida di Benedetto, è una ginecologa immigrata dall'Italia nel quartiere berlinese di Kreuzberg e impegnata in una battaglia politica contro gli effetti collaterali di una pillola anticoncezionale prodotta da un'importante casa farmaceutica di nome Mondial, per cui lavora anche il marito Reinhard Janssen; questi si scoprirà in seguito amante di Johanna Erdmann, figlia del proprietario dell'azienda (*alterego* del Creonte classico) nonché assistente e collaboratrice di Dea.

Più che la voglia di vendetta è qui l'intenzione a liberarsi da tutti i condizionamenti a farle desiderare l'eliminazione della rivale e delle sue due stesse figlie: la liberazione, però, si compie su un piano immaginifico. La peculiarità di questa riscrittura cinematografica è, infatti, che i delitti rappresentati e mostrati nella pellicola appaiono sospesi in una dimensione al confine tra sogno e realtà, in una linea portata a termine da un percorso onirico ideato da Ula Stöckl, il sonno della ragione appunto.

La dimensione onirica, che in un film di circa ottanta minuti rappresenta circa la metà, giunge a spiegare il titolo del film, un esplicito richiamo all'incisione di Goya. Del resto, l'intreccio fra il piano reale e quello immaginario è molto stretto sin dal principio: già nei titoli di testa un'inquadratura felice della coppia sull'altalena, girata nel formato Super 8 e

²³ *Der Schlaf der Vernunft*, Germania, 1984, 80'; regia: Ula Stöckl, sceneggiatura: Ula Stöckl, produzione: Renée Gundelach, Christoph Holch, Ula Stöckl, montaggio: Finnur Sveinsson, musiche: Helmut Timpelan, costumi: Therese Hämer. Interpreti: Dea Janssen - Ida di Benedetto, Elena - Pina Esposito, Reinhard Janssen - Christoph Lindert, Johanna Erdmann - Christina Scholz, Giorgia Janssen - Marta Bifano, Laura Janssen - Stefania Bifano, paziente1 - Ingrid Oppermann, paziente2 - Brita Sommer.

²⁴ M. Fusillo, *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, «Prometeo» (2009). Consultato il 14 aprile 2024 (Url: <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>).

²⁵ R. Biller, *op. cit.*, p. 3.

²⁶ M. Fusillo, *La barbarie di Medea*, cit.

ingrandita, sfocia nell'immagine cupa e mortifera in cui il marito precipita giù dalla finestra; anche questa scena, accompagnata da una musica minacciosa di violini e sporcata da una serie di macchie di sangue, si rivela, alla fine, un'esperienza onirica della protagonista²⁷.

Il titolo ispirato all'opera del pittore spagnolo è, dunque, una sorta di omaggio al surrealismo, movimento molto caro a Stöckl nonché fautore di nuove e inedite modalità di rappresentazioni cinematografiche che coinvolgono la dimensione esteriore allo schermo impiegata anche da Stöckl. Il surreale, così, si guadagna una posizione di spicco anche grazie al mezzo cinematografico che, ben più di altri, si plasma alla rappresentazione visionaria tramite allucinazioni e immagini poetiche, in precedenza assenti nel *Medeamaterial*²⁸.

In realtà il titolo del film non richiama soltanto Goya, ma si riallaccia anche alla *Dialettica dell'Illuminismo* (1944) di Horkheimer e Adorno, che aveva trasformato la dicotomia tra sogno e trauma, rappresentata nelle incisioni di Goya, interpretando *mythos* e *logos* come due momenti reciprocamente dipendenti e allo stesso tempo contrastanti²⁹.

Stöckl, che dimostra di conoscere la filosofia critico-razionale della Scuola di Francoforte, si inserisce facilmente nel dibattito della *Dialektik auf Erklärung*, anche in relazione alla necessità di mostrare da una prospettiva femminile quanto sia importante liberarsi da vecchi e logori schemi, e quanto la dimensione mnemonica sia indispensabile in questo processo di emancipazione e di confronto cinematografico con i propri desideri, paure, fantasie e sogni³⁰.

Un ulteriore efficace espediente che permette di esprimere il senso di estraneità e di esclusione peculiare del personaggio di Medea è quello di concepire Dea, sin dal suo accento, come un'immigrata napoletana trasferita a Berlino insieme alla madre, un'anziana tradizionalista che non parla tedesco, suona Puccini al pianoforte e vive i pasti come un sacrosanto momento di aggregazione. La barbarie di Dea, dunque, si iscrive sia nella sua condizione di donna italiana e passionale sia in quella di figura indipendente e combattiva che rifiuta la subordinazione femminile, caratteristiche entrambe guardate con sospetto dal marito³¹. Alla potenza esplosiva delle sue emozioni, al fuoco della sua gelosia si oppone l'integrazione nel mondo tedesco da parte delle due figlie, che si ribellano alla vicinanza

²⁷ M. Fusillo, *Attualizzare/Universalizzare. Medea sullo schermo*, «Engramma» 77-81 (2010), p. 21.

²⁸ R. Biller, *op. cit.*, p. 8.

²⁹ I. Stephan, *op. cit.*, p. 238.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. Fusillo, *Attualizzare/Universalizzare Medea*, cit., p. 20.

della madre sino a deridere le canzoni melodrammatiche e le tradizioni più radicate nella sua cultura mediterranea.

La raffigurazione della quotidianità familiare diventa parte preponderante della pellicola che, non a caso, è ambientata prevalentemente in spazi chiusi e intimi, come abitazioni, studi medici e sale d'attesa; si potrebbe addirittura affermare che il film di Stöckl rispetti le aristoteliche unità di spazio, tempo e azione dei drammi antichi dal momento che mette in scena, senza grandi salti temporali e in spazi delimitati, una vicenda circoscritta ad un periodo di circa ventiquattr'ore³². Concorre alla restituzione di un'atmosfera di realismo quotidiano anche il tipo di recitazione perseguito da Stöckl, che permette ad attori dilettanti e professionisti di lavorare insieme, come risulta piuttosto evidente dall'affiancamento dell'esperienza e delle doti di Ida di Benedetto alla naturalezza amatoriale della due vere figlie Marta e Stefania Bifano e della vera madre Pina Esposito³³; per i ruoli da protagonista anche la regista tedesca preferisce fare affidamento ad attori professionisti, non sottoposti al rischio di essere sopraffatti da fattori emotivi e capaci di mantenere uno stato di naturalezza attraverso quello che Kracauer definisce «un secondo stato di innocenza³⁴».

L'accostamento stridente tra la modernità e freddezza propri della cultura tedesca da una parte e la tradizione mediterranea dall'altra è visibile anche a livello spaziale nel tipo di abitazione berlinese in cui abita la famiglia di Dea. L'appartamento è ampio e luminoso ed è un unico spazio aperto, arredato con lampade in vetro a forma di piramidi, in cui le persone agiscono indifese come a teatro³⁵; inoltre, la libertà e la riservatezza dei soggetti non è minimamente consentita dal momento che la casa si trova ad essere fisicamente comunicante con lo studio ginecologico, separato soltanto da una porta³⁶. L'ampio utilizzo di primi e primissimi piani è, inoltre, una scelta di regia che permette un'identificazione al massimo grado con i personaggi inquadrati di volta in volta.

Nella situazione in cui si trova Dea – il cui nome ha volutamente un'accezione ambigua giocata sulla sua natura tradizionalmente divina – ella resiste incanalando tutte le proprie energie nella battaglia contro le conseguenze dannose del farmaco della Mondial e affrontando, parallelamente, anche l'indagine fiscale portata avanti dagli esattori; bersaglio

³² I. Stephan, *op. cit.*, p. 235.

³³ A tal proposito la genesi del film ha dell'incredibile. Riporto il racconto di Ida di Benedetto, che mi ha concesso l'onore di rilasciarmi un'intervista telefonica in cui mi ha raccontato alcuni interessantissime curiosità, alla fine dell'analisi.

³⁴ S. Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Francoforte sul Meno 1964, p. 144.

³⁵ Caroline Fetscher, *Medea träumt* in «Der Spiegel» 19 (7 maggio 1984), p. 244. Consultato il 12 gennaio 2024. (Url: <https://www.spiegel.de/kultur/medea-traeumt-a-65996172-0002-0001-0000-000013508199>).

³⁶ I. Stephan, *op. cit.*, p. 234.

di molte umiliazioni da parte delle persone che più di tutte dovrebbero amarla, Dea si convince progressivamente, prima sul piano onirico e poi nella realtà, dell'assoluta necessità di cambiamenti radicali³⁷. Stöckl, difatti, intravede nel mito classico di Medea una donna che un tempo era stata regina e che aveva nei confronti delle strutture di potere tanto da guadagnare quanto Giasone: proprio per amore nei suoi confronti, tuttavia, ella decide di rinunciare alla propria natura. L'obiettivo della regista è, dunque, riprendere quel mito per mostrare come la rinuncia femminile al potere continui a verificarsi anche nella congiuntura presente a distanza di più di due millenni³⁸.

Esistono, nel film, tre livelli diversi di conflitti con modi e intensità differenti che si inseguono e si ripetono costantemente sino ad innescare la catastrofe³⁹: il primo riguarda lo scontro tra area professionale e area sociale: l'obiettivo per cui Dea combatte contrasta con la visione paternalistica della medicina, che realizza operazioni inutili e dannose sui pazienti e prescrive farmaci – in questo caso alle donne – senza informare sugli effetti collaterali. Dea, per tale ragione, diventa una figura scomoda e una minaccia per il capo Erdmann, che usa i soldi come ricatto per farle lasciare il paese e controlla la sua attività tramite funzionari fiscali⁴⁰. Il secondo livello di conflitto si consuma sul piano sentimentale: l'amore che la donna prova per Reinhard la costringe a venire a patti con la paura di rappresentare per lui una presenza troppo ingombrante. Per questo Dea sceglie di vivere in appartamenti separati, nella speranza di apparirgli più desiderabile quando, in realtà, egli non tollera la sua spiccata indipendenza e le preferisce una donna più debole e insicura, Johanna. Il terzo e ultimo livello di conflitto contrappone lo stile di vita di tre generazioni, quella della nonna, della madre e delle due figlie; il comportamento della nonna, che parla italiano e cerca invano con tutti i mezzi di tenere in piedi la famiglia attraverso la sua costante e rigida presenza, si scontra da una parte con l'ampia libertà delle nipoti, che si muovono liberamente nelle loro occupazioni e, dall'altra, con il matrimonio aperto della figlia, che si allontana dai dettami cattolici di stampo tradizionalista⁴¹. Contro tali dettami si palesa tutta l'insofferenza delle due adolescenti che assumono atteggiamenti opposti e ambivalenti nei confronti della madre: Giorgia mostra distacco e fastidio, mentre la più piccola Laura bisogno d'affetto e vicinanza.

³⁷ R. Biller, *op. cit.*, p. 4.

³⁸ *Ivi*, p. 5.

³⁹ I. Stephan, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁰ *Ivi*, p. 235.

⁴¹ *Ibidem*.

Nel corso della pellicola la rappresentazione di Dea è, inoltre, volutamente ambigua e biface: se in principio prevalgono le caratteristiche convenzionali della figura dedita alla carriera professionale, contraddistinta da un atteggiamento pervicace e distaccato allo stesso tempo, emergono, in seguito, alcuni tratti di gentilezza e l'empatia⁴².

Tuttavia, in seguito alla scoperta del tradimento di Reinhard, si assiste a una deriva violenta e aggressiva, grazie alla quale Dea può diventare il mostro che deve essere per liberarsi da tutto ciò che la tiene prigioniera. Questa parabola esplose nell'infanticidio, elemento che, nella storia delle riscritture, ha dimostrato e dimostra di essere un nucleo irriducibile⁴³. La questione generalmente più complessa e, in un certo senso, inestricabile non è tanto la realizzazione dell'atto infanticida, quanto la sua modalità di rappresentazione, legata soprattutto alla componente indicibile e inimmaginabile e, quindi, difficilmente rappresentabile. La brutalità e l'eccesso che nella tragedia di Seneca sono un vero e proprio spettacolo visivo, in Stöckl diventano una sublimazione onirica: lo statuto peculiare del cinema, del resto, permette di combinare elementi visivi e drammatici in una formula efficace e al tempo stesso d'effetto, soprattutto nel caso di un soggetto classico che è stato nel frattempo sottoposto alla rielaborazione di molteplici forme artistiche successive. Il cinema è, infatti, un'arte di per sé interdisciplinare che impiega tecniche differenti e non rispetta pedissequamente la fedeltà al soggetto originale; anzi, spesso, preferisce innovare sia nell'uso delle fonti sia nel modo di relazionarsi allo spettatore⁴⁴.

L'inizio del film, come già preannunciato, avviene all'insegna di un'atmosfera sospesa tra realtà e fantasia segnata dalla scena dell'altalena che, attraverso uno scorcio sul passato, riesce a restituire il carattere un tempo idilliaco e sereno di una relazione ormai logora; l'utilizzo di una camera a mano qui impiegata rievoca le tecniche di ripresa di video familiari di qualità amatoriale e, di conseguenza, riesce a ricreare un tono intimo che si dissolve in una dimensione ormai irrecuperabile⁴⁵. Essa suggerisce l'incombere di un evento funereo e distruttivo, visualizzato dall'improvvisa visione di Dea in cui Reinhard precipita verso il basso da parecchi metri. L'irrompere di un motivo strumentale piuttosto invadente già esemplifica il ruolo della componente acustica e musicale, volta anche a caratterizzare la connessione psicologica tra i personaggi. Secondo Schneider la

⁴² R. Biller, *op. cit.*, p. 8.

⁴³ S. Saporiti, *Letteratura, mito, psicoanalisi: figure mitiche nella letteratura di lingua tedesca*, Cassino 2006, p. 164.

⁴⁴ A. J. L. Blanshard, K. Shahabudin, *Classics on Screen: Ancient Greece and Rome on Film*, Londra 2011, pp. 3 sgg.

⁴⁵ R. Biller, *op. cit.*, p. 15.

drammaturgia musicale crea, sin dall'inizio, una grande tensione e arricchisce il film di un'importante dimensione formalmente attiva, costruita da toni prolungati e schemi ripetuti con la prevalenza di organo, clavicembalo e pianoforte⁴⁶.

Nella scena seguente la camera indugia in un piano sequenza in cui Dea attraversa la superficie della sua casa per varcare la soglia del suo studio e accorgersi del furto delle cartelle mediche dei pazienti. Il rapporto con le figlie, che rispetto al materiale classico del mito di Medea sono appunto femmine e quasi al termine dell'adolescenza, è visualizzato per la prima volta nella terza scena in cui la figlia più grande si scaglia contro la madre in commenti sarcastici mentre la più piccola mostra bisogno di affetto. Questa scena rappresenta uno dei primi e numerosi quadretti intimi e familiari ambientati all'interno delle apparentemente rassicuranti mura di casa, che diventeranno sempre più teatro di disagio e sofferenza. Ne sono un esempio le parole di Giorgia, che afferma con tono derisorio e beffardo:

Giorgia: Vielleicht solltest du mit Erdmann schlafen. Haha!... Warum nicht? Ich finde er sieht immer noch sehr gut aus Papas Chef⁴⁷

Giorgia: Forse dovresti andare a letto con Erdmann. Haha!... Perché no? Penso che sia ancora molto bello il capo di papà



Fig. 1: Dea guarda la figlia con fastidio per i suoi commenti sarcastici. Min. 06:21.



Fig. 2: Lo sguardo di sfida di Giorgia. Min. 06:19.

⁴⁶ E. Schneider, „Der Schlaf der Vernunft (1984) von Ula Stöckl“, in *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, E. Schneider (a cura di), Colonia 2018, p. 114.

⁴⁷ D'ora in poi quando riporterò i dialoghi dei personaggi e le specifiche scena abbrevierò con la sigla SDV, abbreviazione di *Der Schlaf der Vernunft*. La traduzione italiana riportata sarà sempre la mia.

Nella scena successiva, quasi senza soluzione di continuità, si assiste al primo reale confronto della pellicola tra Dea e la madre Elena, una donna fortemente ancorata ai valori tradizionali tipicamente italiani della sua generazione, incentrati sulla famiglia e sulla morale cattolica: la sua educazione conservatrice la tiene lontana dalla possibilità di apprendere una nuova lingua, che infatti comprende a fatica, e dall'emancipazione del genere femminile per cui combattono le nuove generazioni; ella preferisce rifugiarsi nelle uniche abitudini che riconosce, ovvero la cura della casa e la gestione della famiglia, come dimostra prima la domanda di *incipit* della scena: «Che mangiamo?» e in seguito la prosecuzione del dialogo con la figlia, svolto interamente in italiano. Il rapporto con Dea si configura, perciò, in maniera ambivalente, in quanto viene improntato, da una parte, al distacco e alla lontananza nei confronti di una madre di famiglia così dedita al lavoro e al guadagno e, dall'altra, basato su affetto e condivisione⁴⁸.



Fig. 3: Elena e il suo atteggiamento critico. Min 07:15



Fig. 4: Elena e il suo atteggiamento critico. Min 07:18

⁴⁸ Questo tratto può essere anche interpretato come un elemento autobiografico: Stöckl infatti racconta, a proposito del passato e della sua famiglia, che con il passare del tempo si era progressivamente allontanata dalle idee di sua madre rendendosi conto di comprenderla sempre meno e, quindi, di allontanarsene. In un'intervista racconta un aneddoto su sua madre e sua sorella, dieci anni più giovane di lei, sposata con famiglia: una mattina - ricorda Stöckl - quando mia sorella non si è alzata prima del marito per preparargli la colazione, sua madre ha esclamato: «Non me lo sarei mai potuto permettere con mio marito». Cfr. M. Rövekamp, *op. cit.*

Dal punto di vista tecnico l'abile utilizzo del montaggio e dell'alta frequenza di taglio aumentano la sensazione di tensione, riuscendo a fornire indicazioni più precise sulla struttura drammaturgica e sulla direzione di sviluppo del film, a cui concorrono anche e soprattutto il particolare immaginario metaforico e il *leitmotiv* acustico. Proprio la componente acustica dimostra la sua assoluta rilevanza semantica nella scena successiva in cui Dea chiama il marito, inquadrato in una posa plastica e immobile insieme all'amante Johanna, la moderna Glauce del mito classico. La scena, scandita prima dal sottofondo musicale, poi dal suono del telefono e infine dall'inquinamento acustico dell'ambiente esterno, conosce il profilarsi dei ruoli all'interno della battaglia legale e medica che coinvolge Dea, Reinhard e la Mondial.

La tenerezza e l'immobile vicinanza tra Reinhard e Johanna sono indizio, oltre che del tradimento amoroso, anche di un tradimento più generico e profondo che si traduce non soltanto nella mancanza di supporto alla battaglia della moglie, ma nel diretto schierarsi contro di lei. Di fronte alla preoccupazione di Dea sulla situazione sanitaria e sulle illecite operazioni compiute dalle multinazionali farmaceutiche, egli le ribadisce pacatamente l'esistenza del principio del più forte, secondo cui le persone più influenti finiscono sempre e comunque per esercitare il proprio dominio sugli altri. L'adeguamento a questa situazione permanente e immutabile appare, nell'opinione di Reinhard, la scelta più ragionevole e opportuna in opposizione alla battaglia di Dea, da lui definita ben più folle che coraggiosa, in quanto combattuta in piena solitudine contro le multinazionali e l'intera comunità medica e destinata, per questo, a produrre solamente conseguenze distruttive.

Dea: Aber ich kann doch nicht still zu sehen, wie Medikamente verkauft werden, dass Operationen stattfinden, die ganz unnötig sind. Und mich schließlich auch noch bezahlen lassen dafür, dass ich nichts weiß und nichts sehe. [...]

Rheinard: Aber alle andern können es, Dea. [...] Ich finde das nicht mutig, ich finde das wahnsinnig: du ganz allein gegen die Multis, gegen die gesamte Ärzteschaft. [...] Das ist es nicht wert Dea, du wärest ruiniert⁴⁹!

Dea: Ma non posso rimanere in silenzio e guardare mentre vengono venduti farmaci e si svolgono operazioni del tutto inutili. E alla fine farmi anche pagare per dire che non so nulla e non vedo nulla. [...]

Rheinard: Ma tutti gli altri possono farlo, Dea. [...] Non penso che questo sia coraggioso, penso che sia folle: tu da sola contro le multinazionali, contro l'intera professione medica! [...] Non ne vale la pena Dea, saresti rovinata!

⁴⁹ SDV, scena 4.

All'alternanza di inquadrature del volto di Dea e del mezzo busto di Reinhard si frappongono brevi segmenti incentrati su Johanna che, annoiata, prima accende e spegne una piramide a neon e in seguito osserva un battello che avanza sullo Sprea. Il gioco cromatico di luci e ombre e di bianco e nero precedentemente accennato è visibile anche nell'uso di vestiti bianchi per Dea in questa prima parte del film, sostituiti da accessori neri e scuri nella seconda⁵⁰.



Fig. 5: Reinhard freddo e scostante nella telefonata con Dea Min 08:48



Fig. 6: Dea al telefono. Min 08:50

Alla fine di questa sequenza compaiono, per la prima volta, i drammatici accordi di pianoforte suonati da Elena, motivo audiovisivo destinato ad accompagnare, da questo momento in poi, numerose scene che anticipano e preannunciano la catastrofe. La settima scena restituisce nuovamente un quadro di vita quotidiana familiare in cui Dea scherza con la figlia più piccola sulla propria vita sessuale col marito, caratterizzata da un'illimitata fantasia passionale e da un intenso coinvolgimento reciproco – «Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt» (Non ci sono limiti alla fantasia⁵¹). L'inserimento di questi tipi di scene, in cui emerge la spiccata individualità di Dea e la sua indole risoluta e diretta, contribuisce a caratterizzare il personaggio sulla base della sua provenienza etnica e geografica e, quindi,

⁵⁰ R. Biller, *op. cit.*, p. 19.

⁵¹ SDV, scena 7.

della sua peculiare identità di donna straniera emigrata in Germania dall'Italia. Anche la figlia Laura, del resto, non manca di sottolineare l'importanza dell'influenza culturale e geografica sul carattere della madre, percepito dalle figlie in parte respingente e ostile anche causa della sua diversità e indipendenza.

L'ottava scena si apre con un nuovo scorcio di Reinhard e Johanna che, avvolti tra le lenzuola di una palette chiara in linea con i cromatismi dell'intera pellicola, parlano di Dea e dei suoi possibili sospetti⁵².



Fig. 7: Inquadratura sui due amanti Reinhard e Johanna. Min 08:21.

La posa plastica tipica di un dramma quotidiano, caratterizzata dalla passività asettica e quasi capricciosa di Johanna, restituisce ancora una volta un'atmosfera prosaica e dimessa, che stride con l'urgenza e la gravità dell'argomento di conversazione; la presenza ricorrente di scene di intimità tra i due amanti sono, in realtà, funzionali ad introdurre e anticipare gli effetti disastrosi di questa relazione clandestina per cui Reinhard diventa amante di una donna più giovane: ella è, per giunta, figlia dell'industriale farmaceutico contro cui combatte strenuamente Dea, qui appellata dal marito come «viel zu klug viel zu vernunftig» (troppo intelligente e ragionevole).

⁵² Johanna dice infatti a Rheinard: «Glaubst du sie würde sonst aussagen, mich jederzeit umsicht sein?» (Credi che altrimenti mi direbbe di stare sempre attenta?).

Le due sequenze successive proseguono nello sviluppo del rapporto di rottura e conflittualità tra Dea e Giorgia, all'interno del quale si inserisce anche la nonna Elena, contribuendo a complicare la rete di rapporti familiari secondo una concezione della famiglia che Stöckl definisce «un luogo di assoluta, permanente e crudele indiscrezione⁵³».

Il contrasto cromatico tra l'intensità del nero nello sfondo e la brillantezza del bianco delle vesti di Dea esprime, quasi in maniera didascalica, il gioco di forze, rapporti e influenze tra i personaggi che gravitano indisturbati e quasi automatizzati intorno al nucleo domestico.

È il caso anche del dialogo affettuoso tra Dea e la madre che, sviluppato e ripetuto sull'asse linguistico italo-tedesco, si conclude con un'importante rivelazione sul personaggio di Giorgia, ormai sempre più distante ed estranea ai comportamenti della madre e, per questo, determinata a ribellarsi: la ragazza assume regolarmente proprio la pillola anticoncezionale della Mondial. Lo scontro verbale che scoppia tra le due si trasforma in un vero e proprio scontro fisico in cui si concentra tutta la delusione di Dea per ciò che considera, oltre che una scelta nociva, anche un infimo tradimento alle sue spalle.

Dea: Ich verbringe zehn Jahren meines Lebens damit nachzuweisen, dass man von dem Zeug Krebs kriecht. Vor allem wenn man raucht wie du, sich in die Sonne knalt wie du, und alle fünf Minuten einen neuen Mann entdeckt.

Giorgia: Weißt du vielleicht, was besser ist? E dammi un'alternativa allora⁵⁴!

Dea: Trascorro dieci anni della mia vita a dimostrare che quella roba fa venire il cancro. Soprattutto se uno fuma come fai tu, prende il sole come fai tu e va a letto con un uomo diverso ogni cinque minuti.

Giorgia: Sai forse cosa è meglio? E dammi un'alternativa allora!

In seguito a questa prima sezione del film, interamente calata nell'ambiente domestico, con un nuovo ingresso in scena di Dea ha inizio un insieme di sequenze di taglio corale, in cui diventa preponderante la dimensione sociale e professionale.

In tale scenario, difatti, lo studio ginecologico di Dea e la sua sala d'aspetto divengono i luoghi catalizzatori dei racconti e delle voci di personaggi femminili, ora nel ruolo di comparse, ora in quello di funzioni simboliche destinate a rappresentare situazioni ingiuste e complicate di cui esse sono quasi sempre vittime. Nelle due scene contigue e alternate in

⁵³ M. Rövekamp, *op. cit.*

⁵⁴ SDV, scena 10.

maniera parallela lo spettatore assiste alla visita di una paziente che comunica terrorizzata a Johanna la sensazione di un nodulo compatto al seno, e alla conversazione tra Dea e una sua paziente che dichiara di aver cambiato medico curante.

Perseguendo una composizione simmetrica e bilanciata, l'alternanza serrata delle due inquadrature viene interrotta da una scena centrale che funge da perno di quella che si rivela, in seguito, una struttura chiastica. Il confronto tra Dea e la paziente si trasforma in una rivelazione inaspettata, segnale della grave indifferenza della comunità medica e della società in generale nei confronti delle donne: la paziente, che ha chiesto un consulto per iniziare ad assumere la pillola anticoncezionale, non è infatti mai stata informata dal suo medico che, in occasione dell'operazione d'urgenza subita durante la seconda gravidanza a rischio, è stata sottoposta a un intervento di isterectomia e, quindi, di sterilizzazione.

Dea: Warum wollen Sie die Pille Frau Munzert?

Frau Munzert: Weil die am sichersten ist.

Dea: Hat ihr Arzt nie über Sterilisation gesprochen?

Frau Munzert: Ja doch, aber das kam für mich nie in Frage. Ich war auch noch nicht so weit. Der Prozess ist heute bei mir noch nicht abgeschlossen, ob ich doch noch ein Kind will. Obwohl mir Dr. Klett schon gesagt hat, dass ich erstens nie schwanger würde und zweitens, dass es mich das Leben kosten könnte, wenn ich überhaupt schwanger würde. Aber ich habe mich dann für das Risiko entschieden und ich würde es heute nochmal genauso machen.

Dea: Sie hatten zwei Risiko Schwangerschaften

Frau Munzert: Ja, eine Fehlgeburt und den Kaiserschnitt.

Dea: Bei diesem Kaiserschnitt wurden Sie sterilisiert, Frau Munzert. Medizinisch ist nichts gegen den Eingriff einzuwenden.

Frau Munzert: Das glaube ich nicht.

Frau Munzert: Das hätte ich nie gedacht, dass mich irgendjemand noch derart überfahren kann. Würden Sie mir dabei helfen, wenn ich damit vor Gericht gehe⁵⁵?

Dea: Perché vuole la pillola, signora Munzert?

Signora Munzert (paziente): Perché è più sicura.

Dea: Il suo medico non le ha mai parlato di sterilizzazione?

Signora Munzert: Sì, ma non è mai stata un'opzione per me. Non ero ancora pronta. Non ho ancora deciso se voglio un figlio. Anche se il dottor Klett mi ha detto che per prima cosa non sarei mai rimasta incinta e che, se fossi rimasta incinta, mi sarebbe costato la vita. Ma poi ho deciso di correre il rischio e oggi lo rifarei.

Dea: Ha avuto due gravidanze ad alto rischio

Signora Munzert: Sì, un aborto spontaneo e un parto cesareo.

Dea: Durante il cesareo lei è stata sterilizzata, signora Munzert. Dal punto di vista medico non c'è nulla di sbagliato nella procedura svolta

Signora Munzert: Non ci credo. Non avrei mai pensato che qualcuno potesse investirmi in questo modo. Mi aiuterebbe se portassi la questione in tribunale?

⁵⁵ SDV, scena 17.



Fig. 8: Primo piano di Dea durante la visita ginecologica. Min 21:05



Fig. 9: Primo piano della paziente di Dea. Min 21:15

La sua reazione di assoluto smarrimento esemplifica alla perfezione il messaggio che la regista intende trasmettere sia tramite momenti prettamente discorsivi, sia per mezzo di potenti immagini intrecciate tra loro in maniera potente ed efficace. La modalità di connessione di quelle immagini innesca un processo associativo e plasma, così, uno specifico impianto narrativo nel corso del quale esse si animano a vicenda come lettere di un alfabeto, magari anche in maniera parzialmente indipendente dalle esplicite intenzioni della regista⁵⁶.

La forza della solidarietà femminile, l'ascolto e l'aiuto reciproci divengono per Stöckl gli unici e possibili strumenti validi nella lotta contro un mondo crudele e indifferente soprattutto nei confronti delle donne. Il successivo assenso di Dea alla richiesta di sostegno e testimonianza della paziente di fronte a un tribunale giudiziario diviene il segno di una volontà di opposizione al sistema; il bisogno di pretendere, a gran voce, una svolta nella tutela dei diritti femminili si palesa anche nella scena successiva, quando molte donne

⁵⁶ Cfr. B. Balázs, *Der Film*, Vienna 1961, p. 125.

popolano la sala d'attesa dello studio ginecologico e la macchina da presa, inquadrandole progressivamente una dopo l'altra, realizza una moderna ed efficace "teicoscopia".

Tutte appaiono concentrate e protese verso un punto di attenzione esterno all'inquadratura, in seguito identificato con una donna la cui voce fuoricampo esterna le richieste dell'intera comunità: diventare madri, sostiene, soprattutto in età molto giovane, è quasi impossibile a causa della mancanza di una valida rete di supporto o di strutture che possano, almeno in parte, sostenere le donne nel difficile ruolo di madri.

L'espediente, efficace e al tempo stesso destabilizzante, che Stöckl utilizza all'interno di questa pellicola consiste nel porre insistentemente l'attenzione sulla maternità, sui suoi rischi, le sue ingiustizie e i suoi benefici tramite un *focus* quasi esclusivamente interno a una donna che, sebbene in una dimensione onirica, compirà il gesto empio e sacrilego di quella Medea di cui rievoca il nome.



Fig. 10 Alcune donne in sala d'attesa. Min 22:05.

La dimensione sociale e collettiva si intreccia così, senza soluzione di continuità, con la sfera privata e intima della protagonista, realizzando una fusione contigua anche sul piano spaziale tra l'ambiente dello studio e quello della casa. Quest'ultima ritorna centrale nelle sequenze successive, funzionali alla prefigurazione del catastrofico epilogo, costruita soprattutto attraverso la dimensione uditiva e musicale.

Un forte temporale introduce la successiva conversazione tra Dea e Johanna sulle divergenti opinioni in merito alla figura di Erdmann e su alcune considerazioni, a proposito di Reinhard, che avvicinano progressivamente l'amante alla difficile confessione, anticipata dalla visione di un rapporto intimo con Reinhard. Questo lampo visionario viene

seguito dall'improvviso frantumarsi dei vetri della finestra, immagine che evoca nello spettatore le future devastanti conseguenze dell'unione tra i due amanti clandestini⁵⁷.

Successivamente, durante il confronto, Dea sottolinea l'atteggiamento intimidatorio di Erdmann che, sul modello del Creonte classico, per allontanare dalla comunità una figura scomoda cerca di incoraggiarla a lasciare Berlino e il suo lavoro alla volta di un paese estero. Una Glauce più scaltra e spigliata difende il padre, ribadendo il suo carattere autoritario ma anche la ragionevolezza del suo comportamento:

Dea: Was willst du denn von Erdmann? Habe ich dich eigentlich gegen ihn aufgehetzt?

Johanna: Nee. Dass mein Vater ein autoritäres arschloch ist, das sehe ich auch allein. Aber dass er mit dem Überfall heute Morgen was zu tun hat? Ich sehe nicht den Nutzen, den er davon hätte.

Dea: dass ich Angst kriege, ganz die böse scheiß Angst, bis ich alles hinschmisse, weggehe von hier; am besten in ein anderes Land. Dafür würde dein Vater sogar bezahlen. Meine Haltung passt nicht in sein Konzept.

Johanna: Versucht er immer noch dir Spendenchecks unterzujubeln?

Dea: den letzten habe ich Ihm vor drei Tagen zurück geschickt mit sehr herzlichen Grüßen.

Johanna: Verstehe ich nicht, wieso Reinhard so gut mit ihm klarkommt.

Dea: Für Reinhard ist Erdmann der ganz starke Mann, wie aus dem Bibelbuch, ein ehrenvoller Gegner.

Pause

Johanna: ich muss mit dir reden⁵⁸

Dea: Ti ho davvero messo contro di lui?

Johanna: No. Posso capire da sola che mio padre sia uno stronzo autoritario. Ma che abbia avuto a che fare con il furto di stamattina... Non vedo come potrebbe trarne vantaggio.

Dea: Che io mi spaventi, mi spaventi davvero a morte fino a quando non lascio perdere tutto e me ne vado lontano da qui, preferibilmente in un altro paese. Tuo padre sarebbe persino disposto a pagare per questo. Il mio atteggiamento non si adatta alla sua concezione.

Johanna: Sta ancora cercando di farti avere assegni di donazione?

Dea: Gli ho rispedito l'ultimo tre giorni fa con i miei più sentiti saluti.

Johanna: Non capisco perché Reinhard vada così d'accordo con lui.

Dea: Per Reinhard, Erdmann è un uomo molto forte, come se fosse uscito dalla Bibbia, un avversario onorevole.

Pausa

Johanna: Devo parlarti

A differenza del Creonte di qualsiasi riscrittura, il personaggio di Erdmann non entra mai in scena per tutta la durata del film ma permane come presenza minacciosa esterna alla rappresentazione vera e propria; egli si rivela comunque capace di incidere enormemente

⁵⁷ R. Biller, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ SDV, scena 21.

sullo sviluppo degli eventi drammatici e, soprattutto, sull'allontanamento di Dea che lotta sola contro l'ingiustizia perpetrata dalla società.

In questo profilo di *outsider* straniera e tenace risiede, del resto, uno dei più importanti richiami all'eroina mitica che, con le sue conoscenze e il suo sapere, osa mettere in discussione e contestare l'assoluta autorità regale del sovrano di Corinto; a seguito di un processo di traslazione storica e socioculturale, infatti, anche Dea si trova ad essere «in quanto sapiente, per alcuni odiosa e per altri ostile⁵⁹».

Nella stessa posizione si colloca anche la Medea del romanzo corale di Christa Wolf, individuata dal potere come comodo capro espiatorio a causa del suo bisogno di verità e chiarezza, e del suo non essere disposta a piegarsi dinanzi all'autorità. La cancellazione della “cultura dei vinti” vissuta da Medea – e parallelamente anche in prima persona da Wolf – la spinge a cercare e poi scoprire la dolosa costruzione di una solenne impostura sulle fondamenta della quale si regge l'intera comunità⁶⁰.

Al di là del poco filologico tentativo di smascherare la manipolazione euripidea della vicenda sotto il compenso di quindici talenti⁶¹, Wolf coglie il bisogno del potere costituito di mantenere l'ordine a qualsiasi costo, evitando necessariamente qualsiasi forma di ribellione, anche quella volta meramente a scuotere le coscienze addormentate e a far alzare le teste in cerca di verità. La corte di Corinto, infatti, conscia della fragilità strutturale del sistema, è consapevole che anche la più piccola fessura è in grado di far crollare l'intero palazzo insieme ai suoi marmi e ai suoi stucchi e, per questo motivo, non ci si può permettere alcuna presa di coscienza da parte dei cittadini, soprattutto quella che turberebbe l'ordine pubblico e illuminerebbe molte zone di pensiero ed elaborazione rimaste in ombra⁶². Se è evidente che, in una società fondata sull'ipocrisia riconoscersi una parte di

⁵⁹ È ciò che Medea stessa nella tragedia euripidea afferma ai versi 304-5: «Σοφὴ γὰρ οὖσα, τοῖς μὲν εἰμ' ἐπιφθονός, τοῖς δ' αὖ προσάντης». Il carattere scomodo della sapienza e dell'intelligenza critica, a maggior ragione femminile, tema centrale nella tragedia del 431 a. C., sarà poi ricorrente nella letteratura e nell'arte di tutti i tempi. Ancora nella tragedia euripidea nello scontro con Creonte Medea afferma: «Non è la prima volta, Creonte, anzi molto spesso la mia fama mi ha danneggiato ed è stata causa per me di grandi mali. Un uomo ragionevole non deve mai educare i propri figli in modo che siano sapienti oltre misura. Non solo sono accusati di indolenza, ma si attirano anche l'invidiosa ostilità dei cittadini. Se offri un nuovo sapere a degli incompetenti, apparirai una persona inutile e certo non sapiente. Se poi sei considerato migliore di quelli che credono di sapere tante cose, sembrerai odioso alla città. Questa è la mia sorte». Trad. ita di Laura Correale.

⁶⁰ S. Campolongo, *Lo scandalo della verità: la Medea di Christa Wolf*, «Paginauno» 18 (2010). Consultato il 14 aprile 2024 (URL: <http://www.germanistica.net/2012/11/25/lo-scandalo-della-verita-medea-wolfiana/>)

⁶¹ A tal proposito Rodighiero sostiene l'inappropriatezza anche metodologica di risalire a una *Ur-Medea innocente*, una Medea archetipica pura e senza macchia: in quanto figura mitologica essa non è infatti riconducibile e assimilabile alle categorie ermeneutiche o alla rigorosa ricostruzione storica. Cfr. A. Rodighiero, “*Ne Pueros Coram Populo Medea Trucidet*: alcuni modi dell'infanticidio”, in O. Vox (a cura di), *Ricerche euripidee*, Lecce 2003, p. 150.

⁶² S. Campolongo, *op. cit.*

responsabilità equivale a salire spontaneamente sull'altare sacrificale, la lucidità e l'onestà intellettuale non possono che nuocere a chiunque le eserciti.

Tuttavia, se nel romanzo di Wolf il disincanto si spinge sino agli estremi confini al punto da designare l'oscuro destino che si prospetta per Medea e i suoi figli – che non è lei a uccidere ma che anzi insieme a lei assumono i contorni del rimosso collettivo – nel film di Stöckl permane uno spiraglio di luce, uno spazio d'azione che si contrappone al “Non luogo” finale di Wolf e in cui è ancora possibile cambiare le cose⁶³. Se infatti nel romanzo del 1996 Medea è un personaggio del tutto anti-senecano, generato da una società matriarcale, spogliato di qualsiasi ferina crudeltà e crimine ed esente dal desiderio di vendetta e dall'infanticidio⁶⁴, essa viene anche esautorata dalla ragione stessa del suo *Fortleben*⁶⁵. Non è proprio così per Dea di *Der Schlaf der Vernunft*, che trova una dimensione alternativa in cui esorcizzare i suoi istinti distruttivi e compiere una vendetta che rimane onirica e visionaria.

La giustapposizione e allo stesso tempo lo scollamento delle due dimensioni, strettamente intrecciate, di realtà e fantasia è favorito dall'inserimento di alcuni *frames* fulminei e decontestualizzati come le sequenze di un co-prodotto dalla stessa Stöckl.

Nella sequenza successiva mentre le due figlie di Dea guardano la televisione Elena prepara la tavola; ma proprio in quel momento, quando Giorgia è divertita a infastidire la nonna pizzicandola con il solletico, arriva una loro amica che, incurante delle dinamiche familiari e con atteggiamento sarcastico e sfrontato, varca la soglia, esprime la sua preferenza per il cibo e siede a tavola con le due sorelle. Ciò che per Elena e Dea rappresenta un'occasione di vicinanza e condivisione diventa per le tre un momento di dileggio delle tradizioni familiari, di quel codice culturale ormai considerato anacronistico e forzato. In questa critica canzonatoria e sprezzante è contenuta tutta quella estraneità e barbarie con cui Dea viene additata o anche solamente osservata, quella deviazione dalla norma complementare al suo *status* di donna non disposta ad accettare passivamente i dettami del potere.

⁶³ Nell'amaro finale del romanzo *Medea. Stimmen* di Christa Wolf, in cui la risposta non può essere altro che solitudine e morte, Medea esclama: «Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort». (In quale luogo io? È pensabile un mondo in cui io possa stare bene? Qui non c'è nessuno a cui possa chiedere. E questa è la risposta). Trad. ita di Anita Raja.

⁶⁴ B. van Zyl Smit, “Medea becomes politically correct” in B. Zimmermann (a cura di), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stoccarda 2001, pp. 268 sgg.

⁶⁵ A. Rodighiero, *op. cit.*, p. 148.

Le figlie in questo atteggiamento si allineano al padre e a tutte le figure ostili a Dea, ma si spingono fino a deridere la gelosia e la passionalità melodrammatica tipicamente mediterranea storpiando, in senso volutamente caricaturale, espressioni italiane e canzoni melodiche proprie della tradizione popolare italiana, tra cui *Rose Rosse* di Massimo Ranieri.



Fig. 11: Giorgia, Laura e l'amica durante il pranzo in cui deridono le tradizioni familiari Min 28:50.

La nonna ricompare ancora una volta nell'occuparsi di faccende domestiche e nel preparare pasti a tutti gli sfuggenti personaggi, che per qualche motivo si trovano a transitare intorno allo spazio fisico della casa; tra questi anche i tre esattori fiscali, comparsi alcune scene precedenti e stabiliti in maniera fissa nel soggiorno per esaminare il caso, e Johanna, che appartiene a tutti gli effetti alla sfera privata e personale della famiglia. L'enfasi posta volutamente sull'esagerata preoccupazione di Elena per gli ospiti consente di caratterizzare il personaggio in maniera a tratti macchiettistica e caricaturale e ad attribuirle, così, una funzione di ausilio e al tempo stesso di disturbo, come dimostra questo dialogo successivo a un duro litigio tra Dea e la figlia Giorgia:

Elena: Ecco, io mi alzo alle quattro di mattina. Io devo cucinare, io devo fare tutto. E non c'è neanche un pezzo di pollo per me?

Dea: Niemand will was von dir, nicht dass du nachts um vier aufstehst, nicht dass du aufs Huhn verzichstest, und der Saustall, der geht dich auch nichts an [...] Basta⁶⁶!

Dea: Nessuno vuole niente da te, né che tu ti alzi alle quattro del mattino, né che tu rinunci a fare qualcosa in un porcile che non prospera [...] Basta!

Il litigio di Dea con la figlia maggiore rappresenta un'ulteriore tappa del percorso di liberazione dai vincoli materni e familiari che precede l'omicidio immaginato: grazie a una telefonata cui Dea risponde casualmente, ella viene a sapere che la figlia guadagna soldi posando per un servizio fotografico destinato proprio alla pubblicità di quella pillola anticoncezionale contro cui ella combatte. La figlia reagisce duramente, ricordando che quella contro il farmaco non è una battaglia che le appartiene e che anzi niente le appartiene, nemmeno le chiavi di casa:

Giorgia: das ist dein Widerspruch, ich bin ja gar nicht gegen das Medikament. [...] Lass mir irgendetwas, das mir gehört. Nichts gehört mir. Nicht einmal die Schlüssel⁶⁷

Giorgia: Questa è la tua battaglia, io non sono affatto contraria al farmaco [...] Lasciami qualcosa che mi appartiene. Niente è mio. Nemmeno le chiavi

La tecnica di evocare in anticipo lo sviluppo successivo della vicenda ritorna nuovamente nel momento di confronto tra Dea e la madre Elena a proposito di Giorgia: «Dea: Was soll ich tun? Soll ich sie erschlagen?» (Cosa dovrei fare? Dovrei ucciderla⁶⁸?).

Contestualmente la camera stacca sulla figlia minore Laura – vestita con una canottiera della marca Fiorucci – che è seduta sulla poltrona e guarda la televisione: lo spettatore attento può cogliere alcune sequenze del film *Das goldene Ding*, diretto da Edgar Reitz e co-prodotto dalla stessa Stöckl; la camera inquadra solo brevemente un primo piano del televisore in cui compare parte del cast infantile del film e, in particolare, la stessa Medea cui Giasone esclama: «Viel Glück Königin» (Buona fortuna regina). In una prospettiva meta cinematografica, ancora una volta i piani di realtà e fantasia vengono abilmente mescolati, dal momento che il *focus* diegetico torna, quasi subito, su Dea con un primo

⁶⁶ SDV, scena 23.

⁶⁷ SDV, scena 23.

⁶⁸ La risposta di Elena, che si appella al potere dei santi e della Madonna, rispecchia ancora una volta la caratterizzazione stereotipata e volutamente enfaticizzata della donna anziana tradizionalista e mediterranea.

piano che la sorprende rabbuiata e immersa nei suoi pensieri; il piccolo Giasone di *Das goldene Ding*, dunque, non starebbe augurando fortuna alla Medea della finzione scenica bensì alla Dea del mondo reale, destinata a personificare quell'archetipo confermando e rafforzando la relazione osmotica tra le due dimensioni. Il televisore acquista, in realtà, un significato rilevante per l'intera pellicola, divenendo una sorta di porta dimensionale sulla realtà, un correlativo oggettivo dell'universo esterno che penetra nella vita quotidiana della famiglia.



Fig. 12: Laura guarda la televisione, in cui compare un veloce primo piano sulla Medea di *Das goldene Ding* Min 36:25.

Nel susseguirsi degli ultimi accadimenti familiari Johanna rimane per tutto il tempo testimone invisibile sino a che, annunciata dal tono incalzante e minaccioso degli accordi di pianoforte, decide di confessare la sua relazione segreta con Reinhard. In *Der Schlaf der Vernunft*, dunque, per la prima volta tra tutte le riscritture di Medea, è la nuova Glauce a confessare alla rivale il tradimento, in una modalità che consente allo spettatore di ritrovarsi nelle parole sussurrate con timore dall'amante e nelle insicurezze di una donna che dimostra un umano senso di colpa nei confronti di un'altra donna.

In questo scenario acquista, inoltre, significato lo sguardo che osserva e riproduce il pensiero femminile all'interno della pellicola: non sono le voci, l'editto di un Creonte assente e forse impaurito da Medea o uno spavaldo Giasone a rendere noto il rapporto clandestino, ma una Johanna che, nonostante la sua sfrontatezza, si rivela solida e coraggiosa. Anche la scelta di sostituire i silenziosi e spesso assenti figli di Medea con due

figlie femmine partecipi e approfondite psicologicamente può facilmente essere ricondotta all'obiettivo di mostrare sotto una prospettiva pressoché inedita il punto di vista femminile, che in questa pellicola prevale incontrastato tanto nei gesti coraggiosi ed "eroici" quanto in quelli distruttivi e destabilizzanti.

L'impiego da parte di Stöckl di un sorprendente immaginario metaforico è, inoltre, potenziato dal contrasto cromatico e chiaroscurale che pervade il film in maniera complementare al gioco di sguardi e sovrapposizioni di primi piani in dissolvenza che caricano la narrazione filmica di un'intensità inedita; il fitto susseguirsi di inquadrature molto strette sui volti e sui movimenti di Johanna e Dea, che compaiono in diverse stanze dell'appartamento, amplificano la tensione e preparano l'atmosfera per la sconcertante confessione. Anche la scelta cromatica degli abiti, che per Dea rimangono chiari e luminosi, risponde a quella che Mimoso Ruiz definisce un'«estetica dell'aggressività» in un'architettura cinematografica di stampo espressionista⁶⁹. Il bianco lucente e apollineo si contrappone al nero cupo e dionisiaco.

Dopo aver sottolineato l'incapacità di Dea di mostrare quotidianamente amore nei confronti di Reinhard, anche a causa della sua ostinata battaglia contro Erdmann, ella dichiara apertamente:

Johanna: Dea, Rheinard liebt dich nicht mehr. Er liebt mich, wir leben zusammen⁷⁰

Johanna: Dea, Rheinard non ti ama più. Lui ama me, noi viviamo insieme.



Fig. 13: Il momento della confessione di Johanna. Min 40:45

⁶⁹ D. Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 266.

⁷⁰ SDV, scena 25.

Questa scena assume un ruolo nevralgico nella struttura del film, divenendo il vero e proprio punto di svolta, la *condicio sine qua non* della vendetta; a seguito della confessione di Johanna, infatti, la nuova Medea sprofonda in una grave crisi esistenziale, visualizzata anche a livello fisico attraverso un'inquadratura stretta sul suo viso sconvolto mentre inizia a grattarsi su tutto il corpo nel tentativo di levare via il senso di sporcizia e contaminazione⁷¹.



Fig. 14: Primo piano sul viso sconvolto di Dea. Min. 41:30

La caratterizzazione del sogno, che occupa un arco temporale piuttosto ampio in proporzione all'intera opera – circa trenta minuti – rimane ambigua e non immediatamente riconoscibile, dal momento che non si verifica un vero cambiamento sul piano rappresentativo; anzi il trasferimento della *fabula* in una dimensione onirica avviene in maniera volutamente discreta e sistematica, così da rendere difficile la sua identificazione⁷². Questa scelta artistica produce un parziale offuscamento degli eventi⁷³, operazione che può essere esteticamente ricondotta alla tradizione surrealista per via dell'alienazione cinematografica; in realtà la decisione di mettere in scena il contenuto del sogno in maniera

⁷¹ R. Biller, *op. cit.*, p. 17.

⁷² *Ivi*, p. 11.

⁷³ Questo termine traduce il più preciso termine tedesco *Verschleierung*.

quasi del tutto realistica è finalizzata alla creazione di una nuova unità cinematografica, in cui si fondono l'autenticità degli eventi reali e di quelli onirici⁷⁴. Una differenziazione tra i due mondi si rivela dunque, ormai, impossibile.

Compiendo un ulteriore passo in avanti, Kracauer sostiene che «alcuni registi non vedono alcuna ragione per distinguere tra reale e irreale, e quindi rifiutano di concedere privilegi speciali alla realtà della telecamera⁷⁵». Dunque, Stöckl, attraverso questa rappresentazione della fusione tra sogno e realtà, riesce a illustrare la dimensione interiore e a metterla in scena al proprio livello di realtà cinematografica.

Sul piano contenutistico il sogno ha inizio nel momento in cui Dea si adagia a terra sulla sagoma della figlia che dorme di fronte al televisore, e si protrae sino all'uccisione della rivale per concludersi con l'infanticidio; lo spettatore assiste, dunque, all'intero processo di comprensione ed elaborazione dei tradimenti compiuti da Reinhard, Giorgia e Johanna ai danni di Dea, tradimenti forieri di una sofferenza che ella riuscirà a superare soltanto sublimandola in incubi di morte e visioni omicide. Dopo un'inquadratura straniante in cui le finestre dell'appartamento di Dea vengono mostrate dall'esterno, forse per suggerire un'idea di sdoppiamento e scissione della realtà, si sviluppa la sequenza più spiccatamente allucinata, in cui le logiche relazioni spazio-temporali sembrano perdere valore e il minaccioso *leitmotiv* musicale costella la diegesi. L'inquadratura di Dea che giace sul letto è seguita da una serie di tagli netti su immagini simboliche, in ordine di comparsa un primo piano di Dea che tenta di annegare, un campo medio-lungo su un incontro di lotta tra due uomini nudi e un breve dialogo con il padre e con Reinhard⁷⁶. Se le prime due visioni non sono prova tangibile di una rappresentazione del tutto fantastica e irreale ma piuttosto riconducibili a stilemi destinati a rappresentare il conflitto interiore di Medea, proprio questo tessuto simbolico si rivela esplicativo dell'ultima sequenza⁷⁷. A fugare ogni dubbio sul carattere surreale è la scena in cui Dea, in un mezzo primo piano, invoca il padre che appare nelle sembianze giovanili e si adagia accanto a lei: l'aspetto di lui, in contraddizione con il principio di identità, si rivela, infatti, indice della natura immaginaria di tali visioni, generate dalla convulsa fantasia di Dea. A corroborare questa intuizione interviene anche

⁷⁴ R. Biller, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁵ « [...] Sehen keine Veranlassung zwischen Realem und Irrealem zu unterscheiden, und lehnen es deshalb ab, der Kamera-Realität besondere Vorrechte zuzugestehen». S. Kracauer, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁶ Si tratta di ulteriori esempi della forza visiva e metaforica di Ula Stöckl che, in questo modo, intende mostrare allo spettatore la portata della disperazione di Dea e, al contempo, l'incontrastabile dissidio interiore caratteristico del personaggio archetipico di Medea e rifunzionalizzato in modo eterogeneo nella storia del suo *Fortleben*. Cfr. R. Biller, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁷ R. Biller, *op. cit.*, pp. 9-10.

il breve dialogo con il marito che si fonde al padre in una specie di *Doppelgänger* tentando, come lui, di trattenerla nel sonno⁷⁸.

Dea: Vater!

Deas Vater: Schlaf weiter, ich bin bei dir.

Dea: Ich habe Angst.

Reinhard: Schlaf Liebste, ich bin da⁷⁹

Dea: Padre!

Il padre di Dea: continua a dormire, io sono con te

Dea: ho paura.

Reinhard: Dormi tesoro, io sono qui.



Fig. 15: Primitissimo piano di Dea mentre tenta di annegare. Min 43:21.



Fig. 16: Campo medio-lungo sulla lotta tra due uomini nudi, simbolo del dissidio interiore. Min 43:41.

⁷⁸ I. Stephan, *op. cit.*, p. 236.

⁷⁹ SDV, scena 28.



Fig. 17: Dea e Reinhard come doppio del padre.
Min 44:41.

La musica frenetica e incalzante prosegue, come *trait d'union* psicologico, anche nei quadri successivi visualizzati all'interno di uno specchio ed emblematici del tradimento subito da Dea: prima quello dell'abbraccio affettuoso tra Reinhard e Giorgia, in seguito quello di Dea accanto alla madre Elena e infine il ritorno del padre che la rassicura. In un ulteriore quadretto visionario, che richiama circolarmente la scena iniziale dell'altalena e, dunque, la fine della storia d'amore, la camera inquadra a campo lungo l'ambiente esterno mentre Dea e Reinhard si sollevano progressivamente dal basso, abbracciandosi e baciandosi teneramente. La prima sequenza onirica si conclude, quindi, con una visione della madre all'interno di una chiesa mentre assiste a un'immagine di madre e figlio che bruciano su una pira⁸⁰.

Un apparente ritorno ai colori del realismo, pur sempre intervallato da inserti allucinatori, è rappresentato, in seguito, dalla lunga discussione tra i due coniugi; essa si sviluppa in un intimo e accorato momento di confronto nel primo segmento, in un freddo e ostile conflitto nel secondo, secondo una modalità che rievoca solo in parte la tragedia greca e quella romana⁸¹. Nella prima metà della discussione, dunque, domina ancora l'antico affetto tra i due coniugi che si approfondono in dichiarazioni di amore e vicinanza – «Rheinard: Aber dieses geschenk kostet mein Leben. Dea: Du hast mir doch auch viel geschenkt⁸²». (Ma questo dono costa la mia vita. Dea: anche tu mi hai dato molto) – interrotte dalla domanda di Dea che assume un tono minaccioso e disperato: «Was hat mir voraus?» (Cosa mi aspetta?).

⁸⁰ I. Stephan, *op. cit.*, p. 235.

⁸¹ Si tratta rispettivamente dei vv. 446-626 (tragedia euripidea) e dei vv. 431-549 (tragedia senecana).

⁸² SDV, scena 29.

Attraverso una geometria di inquadrature e di rimandi cromatici⁸³ il dialogo, al costante cospetto di Johanna, si addentra nelle cause della fine del matrimonio tra Dea e Reinhard. Il moderno Giasone si comporta in maniera fredda, scostante e irriverente: egli è ben consapevole dell'influenza che esercita ancora su di lei e, per questo, può assumere un atteggiamento affettuoso e al contempo evitante, che si configura come reminiscenza della calma sfacciataggine dell'Argonauta in una chiave demistificata e ancor più "deeroicizzata".

Dea: Warum hat es aufgehört? Weil ich dich so viel kritisiert habe.

Rheinard: Das hättest du eben nicht tun sollen? [...]

Ich liebe dich nicht mehr Dea. Schon lange nicht mehr.

Dea: Hast du mich geliebt?

Rheinard: Ich glaub schon.

Weißt du es denn? Hast du mich geliebt? Mich?

Dea: Du bist mein Leben. Ich habe nur dich.

Rheinard: Du hast mich nicht Dea.

Pause

Rheinard: Im Grunde genommen haben wir doch nie dasselbe gewollt.

Dea: Warum hast du dich damals für mich entschieden?

Rheinard: Du wolltest mich, Dea. Du hast mir das Gefühl gegeben, wertvoll zu sein, verstehst du?

Dea: ich war bequem vor dich.

Rheinard: Das muss du dir nicht vorwerfen. Es hat mir sehr imponiert, wie sehr du mich gewollt hast. Jetzt erleben wir keine Überraschungen mehr zusammen. Ich fühle mich wie gestorben in dir.

Dea: Und ich lebe. Und mit ihr fühlst du dich lebendig?

Rheinard: Ja, und das lass ich nicht von niemand zerstören, auch nicht von dir. Verschwinde endlich aus meinen Träumen⁸⁴

Dea: Perché è finita? Perché ti ho criticato molto.

Rheinard: Non avresti dovuto farlo? [...]

Non ti amo più Dea. Già da molto tempo.

Dea: Mi hai mai amata?

Rheinard: Penso di sì. E tu? Mi hai mai amato? Me?

Dea: Tu sei la mia vita. Ho solo te.

⁸³ In questa sequenza onirica, come in quella successiva dell'infanticidio, gli abiti di Dea e di Johanna sono scuri e in contrapposizione a quelli bianchi e luminosi della sezione "reale" del film che potrebbero, in questo senso, rappresentare la vera essenza di Dea, ovvero quella diametralmente opposta alla realizzazione di un gesto così innaturale. Questo è, del resto, il dubbio che era venuto già a Marie Luise Kaschnitz, Helga Novak e verrà anche a Christa Wolf, vale a dire la quasi improbabilità che Medea potesse, solo per vendetta nei confronti del marito, uccidere ciò che possedeva di più caro al mondo, i figli. Stöckl riprende su questa direzione anche gli studi di Karl Kerényi incentrati sulla tradizione pre- Euripidea di Medea, del tutto estranea alle insidie e alla furia omicida rimasta alla memoria nei secoli; la regista sceglie così, anche in linea con la sua fede femminista, di caratterizzare Medea con due figlie femmine che, crescendo e divenendo adulte, avvertono sempre più il bisogno di distacco e indipendenza dal nucleo familiare, nonché di "superamento" della madre. Cfr. I. Stephan, *op. cit.*, p. 232.

⁸⁴ SDV, scena 29. L'affermazione «und ich lebe» riecheggia il *Medea superest* senecano (v. 166).

Rheinard: Tu non mi hai, Dea.

Pausa

Rheinard: In fondo non abbiamo mai voluto le stesse cose.

Dea: Perché hai scelto me allora?

Rheinard: Tu mi volevi, Dea. Mi facevi sentire importante, capisci?

Dea: Mi sentivo bene con te.

Rheinard: Non devi biasimarti per questo. Sono rimasto molto colpito da quanto mi volevi. Ora non avremo più sorprese insieme. Con te mi sento come se fossi morto.

Dea: E io sono viva. Ti senti vivo con lei?

Rheinard: Sì, e non permetterò a nessuno di distruggere questo, nemmeno a te. Esci finalmente dai miei sogni.



Fig. 18: Dea e Reinhard in un momento di contatto fisico durante il confronto. Min 53:21.



Fig. 19: Momento di lontananza tra i due, reso visivamente anche attraverso il tipo di inquadratura. Min 55:30.

Le motivazioni appaiono, infatti, svuotate di senso mentre i personaggi – con l'esclusione di Dea – paiono trascinati dagli eventi in maniera meccanica, senza essere spinti da alcun reale slancio e muovendosi, come a teatro, in una sorta di armonico *tableau vivant*.

La radicale scomparsa della dimensione divina, che allontana questa riscrittura dai modelli classici, sottolinea ancor più il trionfo di un mondo quotidiano e dimesso in cui i personaggi rimangono privi di un fondamentale interlocutore e costretti a bastare a sé stessi pur nel vortice di solitudine e confusione. Il conflitto appare, dunque, proiettato in un contesto umano, dove le motivazioni all'agire paiono sì sbiadite e incostanti (come in una sorta di *demotivazione*), ma la potenza visiva si dimostra efficace e incontrastabile⁸⁵.

⁸⁵ G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Parigi 1982, (ed. it. Palimpsesti. La letteratura al secondo grado 1997) pp. 386 sgg.

La discussione termina con l'esclamazione di Dea: «Du weisst gar nicht, wie sehr ich dich hasse⁸⁶» (Non sai affatto quanto ti odio) raffigurata anche visivamente tramite il primo piano di lei sdraiata a letto e il dettaglio di un affilato coltello con cui immagina di tagliare lentamente la gola al marito sotto le note di un turbolento *refrain* musicale, ripetuto ossessivamente fino ad alcune successive immagini allucinate⁸⁷.

Nella terza e penultima sequenza del sogno lo studio di Dea viene perquisito dai funzionari fiscali che, sulla base di alcuni presunti documenti incriminanti, la accusano di frode; il modo in cui la professionalità medica e deontologica di Dea viene messa in dubbio da tre impiegati maschi che, in quanto tali, si sentono pienamente in linea con i valori della società, assume toni derisori e sarcastici che degenerano in una sguaiata e offensiva risata collettiva.

Improvvisamente in un fuori campo extradiegetico lo spettatore sente un click costante e ricorrente, simile al pulsante di scatto di una fotocamera; il rumore è percepito anche da Dea e la madre, che si dirigono verso la zona di provenienza percorrendo un lungo corridoio ed entrando, infine, nella stanza. Questa assume le sembianze di uno studio fotografico in cui Giorgia appare seminuda su una *cyclette* mentre posa con piglio ammiccante dinanzi a un fotografo totalmente concentrato su di lei. Gli scatti sono destinati alla campagna pubblicitaria del controverso farmaco anticoncezionale prodotto dalla Mondial contro cui Dea lotta da tempo; a questa rivelazione si aggiunge la provocazione di Giorgia che, rivolgendosi alla madre con tono sfidante mentre compare in sovrimpressione l'edificio della Mondial e il volto di Erdmann, afferma:

Giorgia: Mir gefällt Karl Erdmann.

Wie ich das satt habe: deine Eifersucht, deine Ideale von der großen einzigen Liebe. Schau dich doch an! Jetzt hat sie dich verlassen, deine große einzige Liebe⁸⁸

Giorgia: A me piace Karl Erdmann.

Come sono stufo di questo: la tua gelosia, i tuoi ideali dell'unico grande amore. Ma guardati! Ora lui ti ha lasciato, il tuo unico grande amore

In preda a un forte senso di tradimento, mentre il fotografo continua impassibile a cercare l'attenzione seduttiva di Giorgia, Dea lancia contro la figlia la macchina fotografica,

⁸⁶ SDV, scena 29.

⁸⁷ R. Biller, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁸ SDV, scena 31.

causando una scenografica e fitta pioggia di vetri che si abbatte sulla ragazza e la uccide: in quel momento il set fotografico e la sala allestita si dissolvono spostando lo svolgimento dell'azione nuovamente nell'ampio appartamento, in cui il corpo insanguinato di Giorgia appare accasciato sulla *cyclette*⁸⁹.

A quel punto entra la figlia minore Laura che, dinanzi agli occhi sconcertati della madre, si uccide ingoiando i cocci dei vetri frantumati. La sequenza si chiude con una Dea sconsolata che culla tra le braccia la figlia morta mentre sullo sfondo incombe la sagoma della madre Elena. Il ritorno, nell'inquadratura successiva, degli accordi suonati dalla nonna al pianoforte segnala l'imminente avvicinarsi di un'ulteriore visione sanguinaria, identificata poi nell'omicidio di Johanna. In una versione così moderna e prosaica della storia non c'è chiaramente posto per una corona avvelenata o una veste caustica e, dunque, Dea uccide Johanna con una sorta di macabro intervento chirurgico per cui la rivale, sofferente tra urla disperate, muore dissanguata. L'azione, introdotta da un taglio netto e scandita dal ritmo lento di una vera e propria tortura, si svolge in una serra senza alcun esplicito passaggio logico e avviene secondo una modalità surreale, volutamente lontana da ogni forma di realismo.



⁸⁹ I. Stephan, *op. cit.*, p. 237.



Figg. 20-1-2-3: Sequenza progressiva dell'infanticidio e dell'uccisione di Johanna. Min 01:07: 01 e sgg.

Nel corso dell'intera sequenza infanticida sono disseminati alcuni indizi sulla natura ancora onirica della scena, tra cui un insolito comportamento dei personaggi, lo schema musicale ripetuto e una sovrapposizione di immagini lontana dall'impostazione realistica.

Risulta, allora, più chiaro il riferimento all'acquaforte di Goya e all'attività di generare mostri⁹⁰: il sonno della ragione di Dea trasforma, infatti, i suoi pensieri di vendetta in terribili visioni omicide risvegliando il suo mostro interiore, *condicio sine qua non* per liberarsi da tutto ciò che la incatena e la condanna all'eterna sofferenza.

In particolare, un atto così inumano come l'infanticidio, che supera i limiti di qualsiasi possibile comprensione empatica incarnando ciò che Seneca considera *anti-humanitas*⁹¹, non potrebbe concretizzarsi in un contesto di dimessa quotidianità rassicurante, nemmeno se accompagnato da quel lacerante conflitto interiore tratteggiato acutamente proprio dal tragediografo latino. Stöckl, che non intende affatto porre lo spettatore di fronte all'intima

⁹⁰ L'incisione di Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (Il sonno della ragione genera mostri) del 1799 raffigura un uomo sprofondato nel sonno e circondato da gufi, pipistrelli e altre creature ibride che, scomposte dalla storia simbolica, diventano rappresentanti della malinconia. Su un lato del tavolo su cui egli poggia la testa campeggia, appunto, rivolta verso l'osservatore la scritta: «El sueño de la razón produce monstruos». Essendo la ragione sprofondata nel torpore del sogno, il dormiente genera un inferno terreno di bestie mostruose dai connotati spiccatamente negativi, secondo i dettami della ricca tradizione iconografica di questi animali. Tra l'altro nella lingua spagnola *sueño* ha il doppio valore semantico di sonno e di sogno capace, talvolta, di generare mostruosità; Stöckl opta, nel titolo del film, per il primo significato, ma tramite la citazione incompleta lascia aperta la possibilità di interpretazione anche in relazione a ciò che il sonno della ragione può produrre, ovvero un sogno. Cfr R. Brandt, *Filosofia nella pittura: da Giorgione a Magritte*, Torino 2003, pp. 349-50 e I. Stephan, *op. cit.*, p. 238. Sulla possibile allusione alla *Dialektik auf Erklärung* di Adorno e Horkheimer cfr. p. 222.

⁹¹ G.G. Biondi, "La coscienza a teatro. Presenza e insufficienza della *ratio* in Seneca poeta (e filosofo)", in C. Mordegli G. Paduano (a cura di), *Seneca. Il futuro della scena*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico» 13 (2023), p. 13.

coerenza di una Medea lucidamente omicida e infanticida né tantomeno costringerlo a fare i conti con le proprie contraddizioni umane, sceglie di sublimare gli atti criminali in un materiale psichico interiore da cui scaturisce sì un senso di disorientamento e confusione, ma che rimane tuttavia avulso da un'atrocità così apertamente sconfessata. Queste le parole della regista:

Traum oder Wirklichkeit? [...] Von mir aus war es ganz eindeutig so gedacht, dass sich die Töchter, genau wie der Mann, längst innerlich von Dea getrennt hatten, und dass es Deas große Aufgabe ist sich von etwas zu trennen, was sich bereits von ihr getrennt hat. Und da ist eben die definitivste Form der Tod. Gleichzeitig habe ich mir aber gedacht, wenn ich das realistisch inszeniere, dann landet meine Medea oder meine Dea im Irrenhaus oder im Gefängnis, weil diesen Schluss, dass sie dann in einen mythologischen Sonnenwagen steigt und von dannen schwebt, das konnte ich bei meiner modernen Fassung des Mythos ja nicht machen. Und von daher dachte ich, es ist schon ein sehr mutiges Tun, wenn sie die Phantasie aufbringt, sich vorzustellen, wie diese Töchter und die Geliebte sterben⁹²

Sogno o realtà? [...] Dal mio punto di vista si evince chiaramente che le figlie, proprio come il marito, si erano da tempo separate intimamente da Dea, e che il grande compito di Dea è quello di separarsi da qualcosa che già si è separato da lei. E la forma più definitiva di questo è la morte. Allo stesso tempo, però, ho pensato che, se avessi messo in scena tutto questo in modo realistico, la mia Medea - o meglio la mia Dea - sarebbe finita in manicomio o in prigione, perché nella mia versione moderna del mito non avrei potuto adottare la conclusione del carro mitologico che si libra in cielo. Per questo ho pensato che fosse molto coraggioso da parte sua immaginare di visualizzare la morte delle figlie e dell'amante.

E ancora:

La differenza fra sogno e realtà perde in fondo senso: aver immaginato la vendetta equivale ad averla compiuta, è un mezzo per liberarsi di un ambiente oppressivo e recuperare una propria identità, per quanto instabile e conflittuale. Tramite il sogno la dimensione del mito e dell'antico emerge con potenza e con una chiara funzione catartica⁹³

Lo spostamento dell'azione in un paesaggio vulcanico, che rievoca un'ambientazione tipicamente italiana, rappresenta l'ultimo e decisivo indizio del tessuto onirico di questa sequenza finale, nonché dell'intera seconda sezione della pellicola; proprio mentre Dea sta seppellendo i cadaveri delle due figlie e di Johanna, sopraggiunge Reinhard la cui unica reazione consiste in un serafico sorriso⁹⁴: l'assenza di qualsiasi tipo di turbamento comunica volutamente quel forte senso di dissociazione e di mancata aderenza alla realtà che domina la scena.

⁹² Cfr. Intervista con Cornelia Sachse, cit. Trad. ita mia.

⁹³ M. Fusillo, *Attualizzare/Universalizzare Medea*, cit., p. 20-1.

⁹⁴ R. Biller, *op. cit.*, p. 10.

La splendida inquadratura successiva, suggerita e voluta dalla stessa Ida di Benedetto, mostra la protagonista che, proiettata su uno sfondo terroso e spettrale accanto ai cadaveri delle due figlie e al cospetto del testimone silenzioso della madre, pronuncia la battuta simbolica: «Ich gebe sie zurück» (Le restituisco)⁹⁵. Lo scenario qui evocato potrebbe rappresentare una conclusione metafisica che proietta l'azione nell'atemporalità del mito⁹⁶: in realtà si assiste, piuttosto, a un movimento in direzione contraria che si rivolge un'ultima volta all'universo quotidiano e contemporaneo, incarnato dall'anziana Elena che commenta: «A tutto c'è rimedio». Il vero finale rimane, quindi, volutamente sospeso e anti-tragico⁹⁷.



Fig. 24: Dea sullo sfondo di una terra pietrosa, simbolo dell'Italia.
Min 01:13:31.

La scena conclusiva del film indugia su Dea che, vorticando su una sedia girevole di fronte alle finestre spalancate, sorride illuminata dalla luce del sole e segue con lo sguardo uno stormo di uccelli, mentre nell'ambiente risuona trionfalmente la *Mignon Lieder* di Hugo Wolf. A quel punto la madre Elena sopraggiunge portandole un caffè e rivolgendole in italiano alcune parole rassicuranti che Dea, poi, traduce in tedesco:

⁹⁵ SDV, scena 35.

⁹⁶ Secondo Dante Mimoso-Ruiz in *op. cit.*, p. 268 la sepoltura di Dea rimanderebbe al mito arcaico e pre- euripideo di Medea, ovvero la pratica di sepoltura e “immortalizzazione” praticata sottoterra nel tempio di Hera Akraia, descritta da Pausania come la custode dei focolari a Corinto. L'ambientazione di questa scena, del resto, rievoca un paesaggio desolato di sabbie, una terra di nessuno situata fuori dalla città moderna. Dea, seppellendo la propria madre, simbolo sia della tragica infermiera che della “mamma” italiana interessata solo al lavoro e gioie dell'*oikos*, seppellisce nel deserto dell'amore un'immagine femminile e materna che, per Dea e Ula Stöckl, rappresenta lo stereotipo della donna tradizionale.

⁹⁷ M. Fusillo, *Attualizzare/Universalizzare Medea*, cit., p. 21.

Elena: A tutto c'è rimedio. E tu sei ancora viva.

Dea: Gibt es ein Heilmittel für alles. Ich bin noch am Leben⁹⁸

Lo scenario risuona ancora della *Mignon Lieder* di Hugo Wolf. La canzone, ispirata dalla ballata presente nel romanzo di Johann Wolfgang Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*⁹⁹ (1796), è incentrata sul personaggio di Mignon, ragazza androgina in cui prende forma la nostalgia per l'Italia (*Italiensensucht*), un vero e proprio *topos* di successo ottocentesco che affonda le radici in età ancor precedenti. La presenza, nel finale, di questo “dolore del νόστος” appare tutt'altro che casuale e risponde, anzi, alla precisa logica di esprimere il rimpianto per qualcosa di ormai perduto. Emblematico, a tal proposito, si rivela il triplice «Dahin» (Ecco là) con cui la *Goethe Lieder* esprime su un piano deittico l'oggetto della nostalgia, ovvero il suolo italico. Attraverso il materiale sonoro si esprime, perciò, un inquietante sottotesto malinconico che resiste alla frettolosa definizione di un finale autenticamente positivo e liberatorio, stridente anche con il senso di dolore fisico trasmesso dall'invasione della luce solare. L'idea di una liberazione *tout court*, che legittima la possibilità di un nuovo inizio, sembra davvero vacillare: lo spettatore, del resto, non viene mai esplicitamente informato del carattere onirico delle ultime sequenze ed è suo compito agevolare il processo catartico anche su un piano meramente psichico. Se dunque per Goya il sonno della ragione produce solo e soltanto mostri, agli occhi di Ula Stöckl l'intelligenza fantasiosa di Dea produce immagini nitide di lontane terre archetipiche, unico strumento possibile per un'autentica e indispensabile catarsi.

In merito alla genesi del film riporto di seguito le parole di Ida Di Benedetto, intervistata da me telefonicamente il giorno 21 febbraio 2024: «Chi fa cinema elabora un'idea su una sceneggiatura e un progetto e poi, spesso, un pensiero o un incontro fa capovolgere tutto. È il caso della *Medea* di Ula Stöckl: lei non doveva fare quel film con me. A quel tempo abitavo a Napoli con mia madre (Pina Esposito) e le mie due figlie (Marta e Stefania Bifano) e Ula era in vacanza a Napoli e Ischia; per caso, un giorno, le presento la mia famiglia. Lei poco dopo sarebbe dovuta partire con un vaporetto. Decide di non prendere quello e altri venti o forse trenta vaporetti; rimase incantata dalla mia famiglia, da quell'ambiente, da mia madre che anch'io adoravo come nessuno. Da quel momento iniziò a pensare che da quella *Medea* che aveva in testa ne sarebbe venuta fuori una

⁹⁸ SDV, scena 36.

⁹⁹ In italiano il titolo del romanzo viene tradotto nell'edizione Mondadori del 2013 *L'apprendistato di Wilhelm Meister*.

completamente diversa: così chiese di poter rimanere a casa mia per tutto il tempo di composizione della sceneggiatura. Rimase quindici o venti giorni e poi ripartì per Berlino. Fummo chiamate in seguito per girare il film: fu divertentissimo girare con la mia intera famiglia, soprattutto un film del genere, non un film da strapazzo, ma un'opera importante dal valore così profondo. Quanto al *cachet* io non pensavo mai ai soldi, soprattutto da ragazza e accettai subito la paga proposta; la cosa più divertente fu mia madre che debuttava nella recitazione e che aveva più pretese di me (n.d.r. Ida Di Benedetto era un'attrice già avviata soprattutto nel teatro). Le mie figlie avevano un po' di esperienza in teatro, soprattutto a causa dell'atmosfera intellettuale e culturale che avevano respirato sia in casa, una porta aperta agli attori, sia in giro in diverse occasioni. In ogni caso non me lo dimenticherò mai, è stata una delle esperienze più entusiasmanti della mia vita».

§ 3.6 La prospettiva psicanalitica tra il triangolo edipico e la disabilità. Contestualizzazione e analisi del dramma teatrale *Medea nach Euripides* (1984) di George Tabori

George Tabori, nato a Budapest nel 1914 e morto a Berlino nel 2007, può essere considerato una delle personalità più rappresentative del concetto di *transculturalità* nel teatro tedesco di secondo Novecento¹. Drammaturgo e regista ebreo di origine ungherese, formazione mitteleuropea e lingua tedesca, dall'Ungheria migra prima a Londra nel 1936, in seguito negli Stati Uniti dove si trattiene a lungo per infine stabilizzarsi, nel 1969, in Germania. Al suo passaporto di esploratore del mondo si coniuga una formazione tecnica e approfondita insieme a un'attitudine concreta e pragmatica che lo portano a trattare, nella sua produzione teatrale, di temi piuttosto scottanti e di disumanizzanti conflitti culturali².

Il principale obiettivo delle opere di Tabori è quello di generare comprensione nei confronti dei soggetti più deboli, mirando a far luce sulle contraddizioni sociali e sui soprusi subiti soprattutto dalle minoranze; la sua produzione, dunque, si può considerare a tutti gli effetti come teatro spiccatamente politico³. Il suo *lavoro d'ensemble* è caratterizzato, inoltre, da un'inesausta rimodulazione e ibridazione del proprio linguaggio teatrale, oltre che da un'inesausta spinta a concretizzare il celebre aforisma kafkiano sulla potenza di un'opera⁴; per ottenere un tale effetto dirompente l'estetica taboriana rifugge ogni convenzione o rigidità, offrendosi scientemente alla trasformazione interculturale, appunto, che meglio risponde al suo obiettivo: un lavoro, dunque, senza sconti e senza confini morali o geografici⁵. Il drammaturgo avverte una forte spinta a smascherare le apparenze e le menzogne che si celano negli eventi della vita quotidiana, denunciandole attraverso i propri lavori: il teatro, infatti, rappresenta per lui un luogo in cui ciò che nella consuetudine deve rimanere nascosto ha finalmente l'occasione per rivelarsi *coram populo*⁶. In questa circostanza egli guadagna un potere che si rivela irrealizzabile nella realtà quotidiana:

¹ M. Castellari, *Paese che vai, cannibali che trovi. Sul teatro transculturale di George Tabori*, «Stratagemmi» 31 (2015), p. 57.

² Tra i suoi numerosi lavori citiamo: *Cannibals* (1968), scritto in inglese, su Auschwitz; *Pinkville* (1970), contro la guerra del Vietnam; *Sigmunds Freude* (1975); *Mutters Courage* (1979); *Mein Kampf* (1987), su Hitler; *Nathans Tod*, (1991); *Der Grossinquisitor* (1993). Tra i lavori successivi sono da ricordare: *Die Massenmörderin und ihre Freunde* (1995); *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* (1996); *Die letzte Nacht im September* (1997); *Die Brecht-Akte* (1999). Si segnalano anche le regie particolarmente riuscite di opere shakespeariane tra cui *Hamlet* (1977-78) e *Othello: der Mohr von Venedig* (1989/90).

³ G. Salomon, *Medea-Adaptionen des 20. Jahrhunderts: Jahnn, Anouilh, Müller, Tabori*, Magisterarbeit, Erlangen 1989, p.83.

⁴ «Un libro deve essere un'ascia per rompere il mare di ghiaccio che è dentro di noi». Franz Kafka, *Da una lettera a Oskar Pollak*, novembre 1903.

⁵ M. Castellari, *op.cit.*, p. 58.

⁶ G. Salomon, *op. cit.*, p. 84.

[...] Nein zu den Erscheinungen zu sagen, oder Nicht-so-Sondern-Vielleicht-so; denn die Erscheinungen der Welt sind ein Lügengewebe, unsere Worte, unsere Gesten, unsere Gesichter, unsere Körper sind in ein Geflecht von Lügengeschichten verwoben, nicht aus Schlechtigkeit, sondern aus Selbsterhaltung⁷

[...] Di dire no alle apparenze, o non così speciali, perché le apparenze del mondo sono un tessuto di menzogne, le nostre parole, i nostri gesti, i nostri volti, i nostri corpi sono intessuti in una rete di bugie, non per cattiveria, ma per autoconservazione

Nel realizzare il suo progetto egli non sconfina mai, tuttavia, nella monotonia o nella riproposizione di un canone scontato che possa apparire logoro e stantio; sembra, del resto, piuttosto difficile incasellare la sua produzione all'interno di un unico intento o tanto meno ricondurla a un unico *fil rouge*. In questo senso è da intendersi la definizione, a lui attribuita, di "teatro transculturale" ovvero una formula sintetica per riferirsi a un complesso di fenomeni ed esperienze impossibili da sottoporre a un'operazione di *reductio ad unum*: le sue costruzioni drammaturgiche espongono, infatti, a livello formale e tematico, nel loro percorso realizzativo (*Prozess*) e nella loro autonomia estetica (*Produkt*) la loro origine multiculturale, naturale conseguenza di una formazione e di un'esperienza biografica improntate a una spiccata eterogeneità⁸.

Egli, inoltre, accoglie e rende propria l'eredità del teatro europeo del secondo dopoguerra, in cui trionfa il senso dell'assenza dilatata al massimo per esprimere un vuoto di significato, insieme a una percezione di incomunicabilità e di autoinganno. È il caso del *teatro dell'assurdo* che impiega oggetti carichi di un enorme valore metaforico, come accade ad esempio in *Les Chaises* di Eugene Ionesco, dove le sedie continuano a riempire e restringere lo spazio della scena, rendendo sempre più evidente l'assurdità dei propositi⁹. Proprio in merito al ruolo degli oggetti di scena e delle sedie, che anche Tabori utilizza nelle sue rappresentazioni per alludere alla regolarità e all'ordine forzato che prescrive le possibilità di movimento dei personaggi, l'autore afferma: «Stühle haben etwas Magisches. Am liebsten sind mir Schauspieler, die sitzen»¹⁰. (Le sedie hanno qualcosa di magico, preferisco gli attori seduti).

⁷ G. Salomon, *op. cit.*, p. 115.

⁸ M. Castellari, *op. cit.*, p. 58.

⁹ H-P. Bayerdörfer, "Gewalt mit Stühlen - Gewalt gegen Stühle. Ein szenisches Leitmotiv bei George Tabori" in *Gewalt im Drama und auf der Bühne. Festschrift für Günter Ahrends zum 60. Geburtstag*, H.-J. Diller, U.-K. Ketelsen, H.U. Seeber (a cura di), Tubinga 1998, p. 1.

¹⁰ S. Stammen, *George Taboris Inszenierung Nathans Tod im Kontext der Lessing-Rezeption und der Judenproblematik in Taboris dramatischem Werk*, Magisterarbeit, Monaco di Baviera 1992, p. 38.

In *Nathans Tod* di Tabori la sedia raggiunge addirittura un ulteriore livello di significazione: in qualità di segnaposto essa diventa oggetto di desiderio e di violenza rivolta alla persona assente¹¹. Proprio il dilagare incontrollato della violenza e, dunque, la sua fenomenologia è, del resto, un tratto piuttosto ricorrente nel teatro del drammaturgo cosmopolita, come dimostrano sia *Moses und Aron* (1994), un'opera contro l'antisemitismo, e soprattutto *M. Nach Euripides*, in scena per la prima volta nel 1985 al *Kammerspiele* di Monaco di Baviera.

Come in parte suggerito dal titolo, *M. Nach Euripides* costituisce un adattamento, o meglio, un totale rovesciamento della *Medea* di Euripide la cui vicenda viene presentata come falsificazione attuata per l'interesse e il vantaggio del genere maschile, che nell'opinione di Tabori rappresenta l'unico ed esclusivo soggetto a perpetrare comportamenti aggressivi e violenti¹². E se la prevaricazione maschile ai danni di donne e bambini si rivela per l'autore una verità universale e senza tempo, ogni espressione violenta dell'opera viene ricondotta alla figura di Giasone, persino l'infanticidio¹³; l'obiettivo principale di una così audace riproposizione del *Medeastoff* viene apparentemente a coincidere con quello delle scrittrici appartenenti al movimento femminista¹⁴, volte a smascherare la calunnia di una tradizione fortemente misogina che, a partire da Euripide, scarica su Medea lo *scelus* figlicida. A differenza però di quel filone Tabori non si mostra interessato a una battaglia da combattere sul piano politico-sociale, quanto più alla componente atavico-psicologica che si annida dietro alla menzogna¹⁵.

Di fatto, sebbene cerchi di ricondurre la vicenda a una dimensione prettamente psicoanalitica, l'autore si appropria di mezzi e stilemi appartenenti al fronte femminista, come dimostra una tra le tante esclamazioni – «Die Dichter sind Männer» (I poeti sono uomini) – con cui Medea rifiuta la poesia e la storiografia canonizzate nel dramma di Euripide. Per questo *M.*, il cui sottotitolo *Nach Euripides* (dopo Euripide) si rivela fuorviante in quanto indicatore di una mera posteriorità e non della reale operazione

¹¹ H-P. Bayerdörfer, *op. cit.*, p. 3. Un'impressionante realizzazione scenica di questo motivo si trova già nella seconda scena delle *Goldberg-Variationen*, opera incentrata sull'episodio biblico di Caino e Abele che ebbe la sua prima rappresentazione a Vienna nel giugno 1991.

¹² C. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, p. 267.

¹³ *Ivi*, p. 261.

¹⁴ Tra queste ricordiamo le già citate opere di Helga Novak, Ursula Haas, Dagmar Nick, Katja Lange-Müller, Christa Wolf; cfr. secondo capitolo pp. 38-40).

¹⁵ T. Ziolkowski, *Mythologisierte Gegenwart Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, Paderborn 2019, p. 221.

sovversiva¹⁶, viene considerato un'inversione del dramma euripideo¹⁷. In realtà la *M.* del titolo assume un significato volutamente ambiguo, potendo alludere non solo a Medea, ma anche alle parole tedesche di madre, omicidio, e mostro ovvero *Mutter, Mord* e *Missgeburt*. Questa la chiosa dell'autore:

Es ist mir aufgefallen, daß all die Männer-Dichter sich an diese [euripideische] Deutung halten, und meine Überlegung war: Wie kann man den Euripides mit seinen eigenen Worten so korrigieren, daß am Schluß die Wahrheit herauskommt"? Ich versuche nun, mit dem Text von Euripides, indem ich ihn umstelle, die wahre Legende sichtbar zu machen¹⁸

Mi ha colpito che tutti i poeti uomini aderiscano a questa interpretazione [euripidea] e la mia considerazione era: come si può correggere Euripide con le sue stesse parole in modo che alla fine emerga la verità? Sto cercando di rendere visibile la vera leggenda riorganizzando il testo di Euripide

Tabori affida al ruolo del bambino, come già in alcune riscritture novecentesche, una centralità inedita al modello classico, in cui i figli appaiono privi di qualsiasi spessore drammaturgico. Non solo, l'intuizione che i bambini sono i soggetti più vulnerabili lo incoraggia all'ardita scelta di concepire il figlio della coppia come un bambino disabile – *ein Kruppel* (uno storpio) – “prodotto fallimentare” di un'unione altrettanto fallimentare, destinata a svelare il nefasto destino della famiglia¹⁹. Coraggiosissima, sul piano scenico, la conseguente scelta di cast che, per la messa in scena bavarese al *Kammerspiel*, vede nel ruolo del bambino un attore affetto da osteogenesi imperfetta, Peter Radtke; proprio attraverso il suo vissuto personale, Radtke porta sul palco non solo le sue capacità di attore, ma anche la sua conoscenza del ruolo sociale di persona disabile all'interno della

¹⁶ A tal proposito si è ritenuto che il sottotitolo *Nach Euripides* (dopo Euripide) fosse fuorviante rispetto all'obiettivo di rovesciamento perseguito da Tabori e forse l'idea di ostilità *Gegen Euripides* (contro Euripide) avrebbe meglio espresso il senso dell'opera. Probabilmente l'autore opta volutamente per l'alternativa più ambivalente e criptica, in modo da lasciare sospeso l'interrogativo di fronte a pubblico e critica.

¹⁷ C. Steskal, *op. cit.*, p. 260.

¹⁸ Intervista di Georg Tabori con E.-E. Fischer in *Süddeutsche* 24/25/26 dicembre 1984, p. 16.

¹⁹ G. Salomon, *op. cit.*, p. 83. Già nel romanzo di Gertrud Kolmar *Eine jüdische Mutter* la figlia di Martha e Friedrich (*alias* Medea e Giasone) viene presentata come una figura che emerge dall'oscurità ebraica della madre e dalla luce cristiano-tedesca del padre e che rivela la sua natura nefasta in quanto frutto dell'unione tra due civiltà inconciliabili tra loro. In questo aspetto si coglie l'affinità rispetto a *Das Kind* di Tabori, risultato di “menomazione” e “deficit” di una storia morbosa dai tratti profondamente malati. Nel romanzo di Kolmar si registra la presenza, assente in Tabori, della dimensione etnica che si risolve in un discorso sullo straniero, sempre connotato come sessualmente e culturalmente diverso, in un'ottica pesantemente sessista e razzista che si serve degli espedienti più beceri della retorica qualunquista. Cfr. *Medeamorphosen: Mythos und ästhetische Transformation*, N. Bätzner, M. Dreyer, E. Fischer-Lichte, A. S. Schönhagen, (a cura di), Monaco di Baviera 2010, p. 198 & I. Stephan, *Medea: multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Colonia 2006, p. 69.

Repubblica federale tedesca, la sua «ungespielte Realität», il suo destino²⁰. Su questa esperienza Peter Radtke riporterà il suo personalissimo racconto all'interno di un libro scritto nel 1987²¹.

Si rivela particolarmente efficace e, al tempo stesso, destabilizzante la scena in cui il bambino si trascina sul pavimento per seguire il padre e fantastica su un mondo composto da «Ebenbildern einer missgeborenen Gottheit» (immagini di una divinità malnata), e «lauter kleinen Krüppeln» (tanti piccoli storpi) che indicano gli ultimi rimasti sani²². Nel 1985 Radtke ha dato, così, una risposta teatrale universale alla domanda che aveva fornito il titolo a uno dei suoi libri: *Warum unsere Gesellschaft behinderte Menschen braucht?*²³ (Perché la nostra società ha bisogno delle persone disabili?).

La scelta di casting è stata accolta, in realtà, in modo piuttosto controverso; Tabori, che nel suo lavoro teatrale «non intende imitare l'arte ma la vita» per confrontarsi direttamente con il pubblico, è convinto che il teatro abbia il potere e il compito di trasformare gli attori in persone e non viceversa²⁴. Di conseguenza egli è deciso a mettere al centro l'attore in tutte le sue sfaccettature, rendendolo soggetto da cui esigere una profonda autenticità dei sentimenti da tradurre per la scena²⁵.

²⁰ H. Spiegel, *Das Problem „Brüchigkeit“: Der Schauspieler, Aktivist und Autor Peter Radtke ist im Alter von 77 Jahren gestorben*, «Frankfurt Allgemein» 01 dicembre 2020, consultato il 16 febbraio 2024 (URL: <https://www.wochenblatt.de/archiv/die-stadt-regensburg-erinnert-an-dr-peter-radtke-12500507>).

²¹ P. Radtke, *M - wie Tabori. Erfahrungen eines behinderten Schauspielers*, Zurigo 1987, pp. 159.

²² In *Ivi*, pp. 128 sgg. Radtke racconta dal suo punto di vista la scena sopra citata: «Jason raggiunge il bordo del palco e non può più scappare. “E ora è il nostro momento, ora siamo qui, tutti piccoli storpi!” esclamo. Afferro le ginocchia di mio padre e mi isso su di esse. Un enorme essere umano è seduto su una sedia a rotelle davanti a me. Mi siedo e mi arrampico su di lui come sull'edera. Scalare le vette sembra un'illusione. Ma con ogni frase che scaglio contro di lui, egli sprofonda sempre più in sé stesso. Gocce di sudore gli imperlano la fronte. Le asciuga, eccitato, con il suo vestito di seta. Non vuole sentire nulla, ma deve farlo. [...] Piego l'indice e indico con la nocca il vincitore sconfitto. Comprendo la mia arma, un'arma che è a mia disposizione anche nella vita di tutti i giorni: la superiorità attraverso il potere della parola, attraverso il potere della visione. Le frasi diventano frustate, le immagini diventano strumenti di tortura. Assaporo ogni sillaba e sento come affascina il pubblico. Jason si alza e si inginocchia accanto a me. Questa è la vittoria degli impotenti, sempre e ovunque: il guadagno morale significa rovina. La morte del bambino era cosa fatta. Eppure, solo la superiorità dei deboli suggella la distruzione fisica». Trad. ita mia.

²³ Si tratta del sottotitolo di un libro scritto dallo stesso Radtke uscito nel 1998. Cfr P. Radtke, *Der Sinn des Lebens ist gelebt zu werden: Warum unsere Gesellschaft behinderte Menschen braucht*, Monaco di Baviera 2007, pp. 192.

²⁴ P. Radtke, *M - wie Tabori*, cit., pp. 143 sgg.

²⁵ A tal proposito Tabori ritiene fondamentali e imprescindibili lunghe ed estenuanti prove in scena. In questo senso egli dichiara di ispirarsi alla terapia della *Gestalt* – fondata da Fritz Perls all'inizio del XX secolo in Germania – che Tabori considera fortemente influenzata dal teatro. Essa sviluppa l'attitudine dello psichismo a legare tra loro gli elementi in modo organico, costituendo un tutto significativo in cui l'attenzione è posta sulla dinamica inarrestabile di creazione di configurazioni figura-sfondo, che rappresentano continui cicli di contatto tra l'organismo e l'ambiente che lo circonda. La *Gestalt*, inoltre, sottolineando tra il tutto e la somma delle sue parti, presuppone, nella comprensione di un comportamento, l'importanza di una visione di sintesi, ovvero di una percezione che possa collocarsi nell'insieme del contesto globale. Anche l'interazione tra individuo e ambiente nella trasmissione dei numerosi stimoli rappresenta un punto fondamentale dell'approccio gestaltico. D'accordo con questo approccio, Tabori «come un regista ideale fa in modo che il

Tabori, così, trasferisce la trama nel presente a lui contemporaneo in un rapporto triangolare morboso, da cui è esclusa e guardata con sospetto ogni forma di intrusione dall'esterno. L'ulteriore decisione di diminuire e non indicare, all'interno della sceneggiatura, i personaggi tramite i nomi mitici ma di contrassegnarli semplicemente con la qualifica di *der Mann*, *die Frau* e *das Kind*, (l'uomo, la donna, il bambino) fa trasparire la volontà dell'autore di rappresentare un paradigma universalmente valido della battaglia dei sessi²⁶; la falsificazione del modello procede anche attraverso la continua e sapiente rottura anacronistica dell'antico linguaggio artificiale per mezzo del linguaggio quotidiano e di un apparato scenico moderno. Ne consegue la restituzione di un senso di atemporalità e attualità, in cui la ricomposizione dell'archetipo mitico coincide con il suo superamento. Del resto, la ricerca di verità perseguita da Tabori punta ben poco alla restituzione di un vero storico – pressoché impossibile da confermare o smentire – ma si incentra maggiormente sulle costanti atavico-psicologiche dello sviluppo umano: ne consegue che non è tanto l'aspetto storico-filologico del mito di Medea a interessare il drammaturgo, quanto il carattere universale e archetipico inscritto nella vicenda.

Tabori, inoltre, utilizza un'esplosiva tecnica di montaggio perseguendo il proprio principio drammaturgico di non adottare fedelmente le fonti letterarie, ma di utilizzarle come base per un'interpretazione del tutto indipendente che, in un certo senso, aggiorna l'opera del "falso poeta"²⁷.

Per smascherare ciò che già intende come una verità universale, Tabori segue la sua personale urgenza di verità che, secondo le sue stesse parole, lo guida nel teatro a lavorare a una «ben ordinata rete di bugie costruita per contrastare la civiltà esistente»²⁸ attraverso allestimenti provocatori in cui si polverizza il freno dirimente dei tabù allo scopo di «stuzzicare il represso, affrontare il nascosto, interrogare il mendace»²⁹.

suo paziente, l'attore, trovi sé stesso, anche nella connessione tra l'essere e il giocare, riconoscendo, così, l'autentico e mettendolo al centro». Cfr. W. Kässens J.W. Gronius, *Theatermacher*, Francoforte sul Meno 1987, p. 168. D'altra parte, egli si rifà al metodo di Stanislavski che si occupa del cosiddetto "momento creativo", ovvero del rapporto dell'inconscio con il processo creativo e la realizzazione dell'inconscio stesso. Tabori adotta questi esercizi realizzare una concezione extra-fisica e sensuale dello spettacolo in scena: ciò che il teatro potrebbe insegnare alle scienze, dunque, è che la vera memoria è possibile solo attraverso l'attività del ricordare: è impossibile fare i conti con il passato senza fare i conti con il passato senza pelle, naso, lingua, natiche, piedi e stomaco. Cfr. G. Salomon, *op. cit.*, p. 85.

²⁶ C. Steskal, *op. cit.*, p. 262.

²⁷ *Ivi*, p. 261.

²⁸ George Tabori "Die Stein" in A. Welker (a cura di), *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet*, Vienna 1994, p. 160.

²⁹ *Ibidem*.

La trama del dramma, che consiste in sei brevi scene, è essenzialmente determinata dal progetto di calunnia ai danni di Medea, ordito da un Giasone che acquista i tratti del “macho” geloso con problemi di autostima, per i quali si trova costretto a dimostrare la propria superiorità fisica attraverso atteggiamenti violenti, umiliazioni costanti e persino contraffazioni di natura tecnologica.

Nell'intreccio drammaturgico si concretizza, in primo piano, il nesso tra la rivalità edipica e il problema della disabilità: la mancanza di fiducia in sé stesso di Giasone impedisce, infatti, all'uomo tanto di considerare la donna al suo fianco come partner alla pari, quanto di riconoscere l'esistenza di un morboso triangolo edipico che scatena in lui una reazione di infantile gelosia nei confronti di un figlio disabile, oggetto dell'istintivo e naturale amore materno³⁰. La nuova e provocatoria motivazione infanticida – concepita da Tabori per Giasone e, dunque, non più riconducibile a un animo femminile – non solo demistifica l'aura sovrumana dell'infanticidio euripideo, bensì poggia sul senso di paura e insicurezza del nuovo assassino, per cui la realizzazione del sé appare interamente rimessa all'affetto ricevuto dalla compagna, verso la quale dimostra una sorta di attaccamento infantile e morboso. Si assiste all'esposizione, osservata dall'innocente prospettiva del bambino, della sintomatologia clinica relativa alla competizione edipica mostrata dal padre nei confronti del figlio, desideroso e giustificato, ben più di lui, ad ottenere l'affetto esclusivo della donna. Nessuna sensibilità o empatia di fronte alla condizione del figlio: all'uomo non resta che ucciderlo, in modo da sbarazzarsi di quello che egli avverte come il solo e unico rivale.

³⁰ C. Steskal, *op. cit.*, p. 264.

3.6.1 Per un più dettagliato *close reading* delle sei scene di *M. Nach Euripides*, ovvero l'assoluzione psicanalitica di Medea

Nell'intraprendere una più dettagliata analisi testuale dell'opera appare chiaro, sin dalle iniziali citazioni che precedono il testo, il già citato intento di radicale trasformazione semantica della vicenda originale. L'opera trae il materiale narrativo dalla drammatizzazione di Euripide³¹ – nella traduzione tedesca di Ernst Buschor – che, al tempo stesso, rovescia riportando in esergo le idee di due celebri studiosi del mito:

» Nach der landläufigen Sage waren die Knaben von den Korinthern ermordet und alsdann im Heiligtum der Hera bestattet worden. Euripides bleibt der Überlieferung nur treu, soweit sie das Grab betrifft. Die Tat selbst schiebt er Medea zu. « Karl Kerényi, » Anmerkungen zu Medea «

»... Andere wieder vermuten – irreführt von dem Dramatiker Euripides, den die Korinther mit fünfzehn Talenten bestachen, sie von ihrer Schuld freizusprechen –, dass Medea zwei ihrer Kinder tötete und die übrigen im Palast zugrunde gingen, den sie in Flammen gesetzt hatte. « Robert von Ranke-Graves, » Griechische Mythologie «

Secondo la attuale leggenda i ragazzi furono uccisi dai Corinzi e poi sepolti nel tempio sacro ad Era. Euripide resta fedele alla tradizione solo per quanto riguarda la tomba. Accusa Medea dell'azione. Karl Kerényi «Note su Medea»

Altri ancora sospettano – fuorviati dal tragediografo Euripide che i Corinzi hanno corrotto con quindici talenti per essere assolti dalla colpa – che Medea abbia ucciso i suoi due figli e gli altri siano morti nel palazzo che lei aveva dato alle fiamme. Robert von Ranke-Graves «La mitologia greca»³²

La prima delle sei scene è quasi interamente ricalcata sulla tragedia euripidea – in particolare sui versi 446-626 del secondo episodio – da cui differisce per l'ambientazione in un asilo di Corinto, la presenza del bambino in scena e l'indicazione cronologica della domenica, giorno in cui, nel rispetto dell'unità di tempo, si svolge l'intero dramma. I versi di Euripide, preservati nel loro contenuto, sono ridistribuiti nell'ordine e intervallati da espressioni colloquiali che penetrano nel tessuto dell'opera e danno origine a un *pastiche* linguistico eterogeneo e variegato. La scena si apre con il noto conflitto matrimoniale: come

³¹ L'autore utilizza una parte davvero consistente del testo euripideo che, tuttavia, viene fortemente rimaneggiato non tanto nella traduzione o nel contenuto ma nella distribuzione e nel senso complessivo, grazie anche alla creazione di nuovi testi e alla fusione con alcuni passaggi di *Nachrichten von Grottenolm* di Peter Radkte realizzata a Monaco di Baviera nel 1981. Cfr. G. Salomon, *op. cit.*, p. 86.

³² La trad. ita è mia.

nella Medea del 431 a. C. “die Frau” di Tabori è abbandonata dal marito per un nuovo matrimonio e, per volere del re, è espulsa dal paese insieme al figlio.

Nel dialogo emergono, da parte del coniuge, le medesime argomentazioni difese dal Giasone euripideo; esse possono essere racchiuse in un elenco di nove voci, di cui riportiamo i corrispettivi versi greci: l’inutilità e il rischio di una rabbia ostinata (vv. 446-7), l’offerta di aiuto di lui, respinta da Medea, tramite l’intercessione presso i sovrani (vv. 455-60), il *focus* sull’inaudita gravità della colpa di lei e la conseguente punizione meritata *in toto* a causa dei gravi comportamenti (vv.453-4), il ridimensionamento del supporto offertogli dalla donna in occasione delle prove da superare in Colchide e la conseguente remissione alla sfera divina, di cui ella è semplice pedina (vv. 527-31), il carattere vantaggioso, conveniente e prestigioso del nuovo matrimonio di lui (vv. 553-67), l’ostinata e folle gelosia femminile relativa alla sfera sessuale (vv. 569-73), un ribadito supporto di carattere meramente economico, di nuovo rifiutato da Medea, nel tentativo di mettere a riparo la coscienza (vv. 610-5, 619-23) e, infine, il desiderio di rendere possibile la monogonia maschile, ovvero una procreazione che non abbia bisogno del genere femminile, ritenuto più dannoso che benefico (vv. 573-5). Anche le posizioni di lei si assestano fedelmente su quelle del tragediografo greco, nella difesa di altrettanti argomenti: ricerca di un rifugio cui rimettersi in seguito ai crimini commessi (vv. 502-5), enfasi sul carattere salvifico del proprio aiuto in occasione delle pericolose prove da affrontare (vv. 475-90), furbesca abilità dialettica di lui, capace di mutare a parole il quadro della situazione (vv. 576-9), carattere sacro dei giuramenti e conseguente loro violazione da parte del marito (vv. 492-500), mancata onestà e trasparenza nei piani di lui (vv. 584-7), natura disprezzabile di un futuro fortunato ma amaro (v. 598), facilità di esprimere giudizi e sentenze nel momento in cui si gode di una posizione sicura (vv. 602-4), estraneità ad ogni colpa (v. 606) e, infine, rifiuto di ogni aiuto che possa provenire da Giasone o dalla sua cerchia (v. 616).

Ecco alcuni passaggi:

DER MANN: [...] Doch wie du den Herrscher geschmäht, ist mit dieser Verbannung nur glimpflich bezahlt.

DIE FRAU: Wohin zieh ich? Zum Vater, den ich verriet? Werd ich Pelias’ Töchtern willkommen sein, die ich Vaternord lehrte? [...]

M: Ich wollte dich retten und Kreons Zorn stets beschwichtigen; doch du, ohne Zügel und Zaum, geiferst weiter [...]

F: Mir verdankst du dein Leben! Du warst ausgeschickt zu den feurigen Stieren, zur blutigen Saat, zum schlaflosen Drachen, der das goldene Vlies zuckend bewachte und den ich bezwang, als Stern deiner Rettung.

M: Du streichst deine Taten heraus [...] Du tauschtest mit Hellas dein wildes Land, das Reich der Gewalt mit dem Sitz des Rechts. [...]

F: Gelten Eide noch? [...]

M: War die Fürstenehe der glücklichste Fund Für den Flüchtling. [...] Nicht Leidenschaft trieb mich ins fürstliche Bett: mich trieb euer Heil, euer Rückhalt am Nachwuchs aus fürstlichem Stamm.

M: Die Götter sind Zeugen: Ich wollte dein Heil und das Heil des Kindes! [...] Gäb es andre Geburt, ganz ohne die Frau! Wie glücklich wäre das Leben³³

L'UOMO [...] Ma il modo in cui hai oltraggiato il sovrano è stato pagato solo in minima parte con questo bando di esilio.

LA DONNA: Dove vado? Dal padre che ho tradito? Sarò la benvenuta tra le figlie di Pèlia, alle quali ho insegnato il parricidio? [...]

U: Ho sempre voluto salvarti e placare l'ira di Creonte; ma tu, senza freno né briglia, continui a smaniare. [...]

D: Tu devi la tua vita a me! Sei stato mandato ai tori infuocati, al seme insanguinato, al drago insonne che custodiva il vello d'oro e che io ho sconfitto come stella della tua salvezza.

U: Sopravvaluti le tue azioni. [...] Hai scambiato la tua terra selvaggia con l'Ellade, il regno della violenza con la sede della giustizia. [...]

D: I giuramenti valgono ancora? [...]

U: Il matrimonio regale è stato la più felice scoperta per il fuggitivo. [...] Non è stata la passione a spingermi verso il letto regale: sono stato spinto dalla vostra salvezza, dal vostro sostegno alla prole di una stirpe principesca [...]

D: Gli dèi mi siano testimoni: ho voluto la tua salvezza e quella del bambino! [...] Se ci fosse un altro modo di generare, senza la donna! Come sarebbe felice la vita

Il carattere destabilizzante cui aspira Tabori, in vista di un obiettivo catartico che consenta l'emergere in superficie anche delle emozioni più recondite e di stampo senecano³⁴, è realizzato attraverso la giustapposizione di una scena che in apparenza restituisce la solennità e lo *status quo* del modello tragico accanto ad un'altra che smonta e disgrega l'impalcatura drammatica costituita in precedenza. In realtà già in questa prima scena, che pare restituire in maniera innocente e quasi pedissequa il primo "agone

³³ Il documento da cui cito il testo è la versione digitale dell'opera gentilmente procuratami dalla Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, una casa editrice multimediale e teatrale con sede a Berlino-Dahlem che pubblica opere teatrali, sceneggiature e drammi radiofonici. A tal proposito colgo l'occasione per ringraziarla della gentile concessione. D'ora in poi citerò il testo con la formula abbreviata M. nach e il numero della pagina. La traduzione italiana riportata è mia. Qui è M. nach, pp. 3-4-5-6.

³⁴ Il richiamo di Tabori all'opera senecana è, almeno nei contenuti espliciti, pressoché inesistente. In realtà il tratteggio di emozioni perturbanti che superano la barriera del lecito e del controllabile si rivela un aspetto ben più consonante con la drammaturgia senecana che con quella euripidea. Seneca, che nella sua produzione filosofica incarna *in toto* il pensiero del primo stoicismo secondo cui il *logos* è condizione necessaria e sufficiente a riconoscere il bene dal male, nelle sue tragedie mostra come la *ratio* rappresenti la condizione necessaria ma non più sufficiente. Ne consegue, dunque, la non sufficienza del *logos* e il carattere necessario della *voluntas*, ovvero: non è sufficiente *sapere* cosa è il bene, ma è necessario *volerlo*. Cfr. G. Biondi, "La coscienza a teatro. Presenza e insufficienza della ratio in Seneca poeta (e filosofo)", in C. Mordeglia G. Paduano (a cura di), *Seneca. Il futuro della scena*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», 13 (2023), p. 17-8.

matrimoniale” di Euripide, si può riscontrare come le accuse di Medea trovino nuova motivazione: non è, infatti, la gelosia del letto a farle vivere il gesto di Giasone come un oltraggio quanto la sua incuria per i doveri di padre, come dimostra l’affermazione: «denn wärst du noch kinderlos, bliebe die Tat dir verziehn»³⁵ (perché se fossi ancora senza figli, saresti perdonato per il crimine). In seguito, proprio attraverso la focalizzazione e l’indugio sul bambino, si iniziano a comprendere le intenzioni del drammaturgo e il disegno generale dell’opera. Il piccolo, indifeso e ormai rassegnato al dolore di una vita ingiusta, assume teneramente le difese della madre, costretta ad accettare per la sesta volta un trasferimento, questa volta l’esilio da una fredda Corinto «wo nie die Zitronen blühn» (dove non crescono nemmeno i fiori)³⁶.

Domina dolcemente questa seconda scena il rapporto di affetto e protezione tra madre e figlio, condizione strettamente connessa al particolare stato del bambino – di cui in questa circostanza viene fatta la prima esplicita menzione tramite la presenza della sedia a rotelle – da sempre accudito dalla madre e ignorato dal padre. Arresi al proprio destino senza alcun fremito di vendetta e, al tempo stesso, sollevati di lasciare un’insospitale e gelida Corinto³⁷, che sottolinea ogni giorno il peso della loro estraneità, la donna e il bambino si preparano per il viaggio imminente, condividendo considerazioni sulla propria situazione e simulando un gioco simbolico di improvvisazione. È il bambino a proporre questo gioco, ideato da Tabori come espediente drammaturgico di meta-riflessione sull’ingiusta condizione in cui versano i due protagonisti e di meta-narrazione attraverso il richiamo intertestuale al modello euripideo: nel gioco, infatti, il bambino e la mamma vestono rispettivamente i panni di Creonte e di Medea, inscenando il celebre dialogo contenuto nel primo episodio della tragedia greca (vv. 271-364), quello in cui Creonte si dimostra un tiranno spaventato per il destino del suo popolo e della sua famiglia a causa dei poteri di una maga straniera e sapiente come Medea.

DAS KIND: Spielen wir »Der König und das Unglücksweib«.
 [...] Du spielst dich selbst, deine beste Rolle.
 Ich spiel Kreon.

³⁵ M. nach, p. 4.

³⁶ «Die Frau: Ich habe gepackt, wie immer, alles gepackt, fast alles gepackt, wie immer, gepackt, bevor man uns packt am Kragen. Wie oft habe ich schon gepackt für uns, mein Schatz. Das Kind: Sechsmal». «Die Frau: Bist du traurig? Das Kind: Erleichtert, Mutter. Korinth kotzt mich an. Abschied von dieser kalten Kinderstube». (La donna: Ho fatto le valigie, come sempre, ho messo via tutto velocemente, come sempre, ho fatto le valigie prima che ci prendano per il colletto. Quanto spesso abbiamo fatto i bagagli, tesoro. Il bambino: sei volte. La donna: Sei triste? Il bambino: Sollevato, madre. Corinto mi fa vomitare. Addio a questo freddo asilo) M. nach, pp. 6-7.

Spielt Kreon.

Die mit finsterem Blick ihrem Gatten flucht,
Medea, du bist aus dem Lande verbannt
Mitsamt dem Knaben!

DIE FRAU: Ich Unglücksfrau! [...]

F: Ich flehe dich an, beim Glück deines Kindes. [...]

K: Spar diese Reden, sie rühren mich nicht.

F: So treibst du mich aus, bleibst für mein Bitten taub?

Lass mich verweilen im Land einen einzigen Tag [...]

K: Mir fehlt zum Herrscher das Mark. Es hat

Mir die Nachsicht schon vieles verdorben; doch sei es gewährt³⁸

IL BAMBINO: Giochiamo a “Il re e la donna sfortunata”.

[...] Tu interpreti te stessa, il tuo ruolo migliore.

Io interpreto Creonte.

Interpreta Creonte.

Medea, che con lo sguardo sinistro maledice il marito, sei bandita dalla terra
insieme al ragazzo!

LA DONNA: Io sfortunata donna! [...]

D: Ti imploro, per la felicità di tua figlia. [...]

B: Risparmia questi discorsi, non mi commuovono.

D: Così mi cacciate, rimanendo sordi alle mie suppliche?

Lasciatemi dimorare in questa terra un solo giorno [...]

B: Mi manca il midollo per essere un sovrano.

E già la tolleranza mi ha già rovinato molto, ma sia concesso

In Tabori, però, c'è qualcosa di più dal momento che la presenza in scena del figlio imprime una considerevole svolta: già l'ultima battuta della prima scena – «Das Kind: Nie soll man Mensch ihn mehr nennen!»³⁹ (Non sia mai più chiamato uomo) – preannuncia una situazione che va oltre il semplice affetto materno e filiale e si configura come un rapporto ambiguamente incestuoso. Das Kind inizia, difatti, a considerarsi il rivale sessuale del padre e, di conseguenza, il partner *suffectus* della madre: sotto questa nuova luce il già menzionato addio all'asilo nido si riferisce sì all'imminente esilio, ma allude anche alla fine dell'età infantile e all'inizio della pubertà⁴⁰. Durante la messa in scena del dialogo di reminiscenza euripidea si può, infatti, percepire un'atmosfera di seduzione e di “gioco sessuale” che Tabori sceglie di esplicitare nell'allestimento scenico, facendo in modo che

³⁸ M. nach, pp. 8-9.

³⁹ *Ivi*, p. 7. Questa affermazione spiegherebbe anche la motivazione secondo cui il bambino non si schiera apertamente con Medea e contro Giasone fin dall'inizio; l'accusa di ingratitudine rivolta al padre corre parallela all'avversione per il rivale maschio nella lotta alla conquista dell'affetto materno. Cfr. C. Steskal, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁰ *Ivi*, p. 265.

Medea, durante la discussione con il Creonte rievocato nel gioco, sollevi il figlio dalla sedia a rotelle per metterlo sul proprio grembo.

Successivamente la tensione tragica dell'episodio viene interrotta dall'inserimento di alcuni passaggi della favola *Froschkönig* (Il principe ranocchio) tratti, ancora una volta, dall'opera teatrale di Peter Radtke *Nachrichten vom Grottenolm*⁴¹ in cui un uomo disabile, costretto su una sedia a rotelle, desidera ardentemente le stesse possibilità (anche sessuali) di autorealizzazione degli uomini sani⁴².

È lecito dunque pensare, come parte della critica ha fatto, che George Tabori sia interessato a rappresentare la degenerazione di un rapporto simbiotico tra madre e figlio in una relazione edipico-incestuosa dove il bambino proietta la propria incipiente libido puberale sulla madre, in quanto unico elemento femminile accessibile per una "rana storpia". Nella *prima* di Monaco di Baviera, infatti, durante questo momento di avvicinamento, madre e figlio si mettono in una posizione che rievoca il coito, con il corpo del bambino posizionato sopra a quello della madre⁴³.

Dall'altra parte, enfatizzando questo elemento, si rischia di trascurare la portata del sentimento materno che, quasi mai tematizzato all'interno del *Medeastoff*, riveste innegabilmente un ruolo di primo piano all'interno dell'opera taboriana; le piuttosto ovvie ragioni di una tale assenza si riconducono, del resto, a una chiara e altrettanto profonda incompatibilità costitutiva tra il personaggio e l'istinto materno.

L'operazione del drammaturgo, in realtà, trascende quel limite imposto rendendo concepibile una Medea che non solo sublima i gesti più inauditi in una *facies* onirica, bensì ne appare totalmente estranea; ne consegue, in maniera del tutto prevedibile, l'accusa rivolta a Tabori di banalizzazione del mito, che in questa veste rappresenterebbe un «feministisch gemeintes Rührstück»⁴⁴. Nel tentativo di affrontare la questione in maniera critica e consapevole occorre porsi una domanda, in un certo senso archetipica, a cui far

⁴¹ P. Radtke, *Nachrichten vom Grottenolm*, Monaco di Baviera 1981.

⁴² Lo stesso Radtke vede la sua partecipazione alla produzione di Tabori come espressione di tale rivendicazione di autorealizzazione: «Schritt in meinem Bemühen, mir als Behindertem einen Platz auf der Bühne zu erobern» (un passo nei miei sforzi per conquistarmi un posto sul palcoscenico come persona disabile) Cfr. P. Radtke, *M - wie Tabori*, cit., pp. 21 sgg. Nella medesima opera Radtke racconta anche la chiamata di Tabori, interessato a scritturare un attore disabile per il ruolo del bambino vd. pp. 13 sgg.

⁴³ *Ivi*, p. 265-6.

⁴⁴ I. Stephan, "Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert", in *Frauen: MitSprechen MitSchreiben: Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*, M. Henn, B. Hufeisen (a cura di), Stoccarda 1997, p. 2.

seguire molteplici e timidi tentativi di risposta: è quindi concepibile una Medea senza omicidio?⁴⁵

Nell'universo taboriano, in cui si viene legittimata la derisione del sacro anche solo per scoprire ciò che si conserva ancora valido, il disconoscimento dei dogmi tradizionali diventa operazione imprescindibile e proiettata verso la scoperta della verità. Nel caso di Medea il disconoscimento della tradizionale veste sacrale e mitologica autorizza, di conseguenza, la natura innocente e amorevole del personaggio, che non concepisce nemmeno lontanamente l'idea di un crimine così efferato. Dunque, sottraendo al personaggio di Medea i poteri magici e, soprattutto, la capacità di vendicarsi, Tabori mina il suo significato di figura mitica⁴⁶.

Nel concepire *M., nach Euripides* come un trittico nella costellazione minimalista di padre, madre e figlio Tabori chiarisce, inoltre, come la sua visione della vicenda coincida con la concezione di una tragedia familiare in cui viene rifiutata ogni posizione dogmatica di provenienza maschile⁴⁷; in questa prospettiva si giustificherebbe allora anche una così perentoria presa di posizione del bambino deciso, sin dall'inizio, a schierarsi a favore della madre contro Giasone⁴⁸. Medea, che vede nel bambino il «suo principe», dimostra come quella favola assuma in tale contesto un nuovo significato, all'interno del quale la madre presenta come proprio fine ultimo il benessere del figlio⁴⁹.

DAS KIND Wenn Frauen tückische Taten tun,
Brechen die göttlichen Eide.
DIE FRAU Die Lieder der Sänger
Singen nur Tücke des
Frauengeschlechts.
Ich sollte [...] Männer belehren, dass schon vor Alters
Gleiche Geschicke
Männer trafen und Frauen trafen [...].
Du klingst so bitter, mein Fürst.
K: Dein Frosch. Schau mich doch an.
F: Wir sind alle behindert.
K: Nicht alle.
F: Alle.

⁴⁵ *Ibidem*. A tal proposito commenta un critico: «Eine Medea ohne Mord ist wie ein Sisyphos ohne Stein, ein Siegfried ohne Drachen oder ein Ödipus, der seinen Vater am Leben läßt und keine Lust hat, seine Mutter zu heiraten. Wer Medea den Mord nimmt, verkleinert sie: er macht aus einem Mythos eine Mama». (Una Medea senza omicidio è come un Sisifo senza pietra, un Sigfrido senza drago o un Edipo che lascia vivere suo padre e non desidera sposare sua madre. Chi priva Medea dell'omicidio la sminuisce: trasforma un mito in una madre). Cfr. P. Radtke, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁶ G. Salomon, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁷ C. Steskal, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁸ *Ivi*, p. 266.

⁴⁹ G. Salomon, *op. cit.*, p. 89.

K: Schau mich doch an, schau mich an!
Würdest du mit mir tauschen?
F: Ja, mein Fröschlei
K: Du lügst, gute Mutter,
Oder, das wäre schlimmer,
Du kennst nicht den Frosch
Mir wäre lieber, du lügest.
F: In jedem Frosch schlummert ein Fürst⁵⁰

IL BAMBINO: Se le donne compiono azioni infide,
rompono i giuramenti divini.
LA DONNA: Le canzoni dei cantori
Cantano solo del
Tradimento femminile.
Dovrei [...] insegnare agli uomini che già prima della vecchiaia
Uomini e donne si sono imbattuti negli stessi destini [...].
Sembri così amareggiato, mio principe
B: La tua rana. Guardami
D: Noi siamo tutti disabili.
B: Non tutti.
D: Tutti.
B: Guardami, guardami.
Vorresti scambiarti con me?
D: Sì, mia rana.
B: Menti, o dolce mamma, o, cosa ancora peggiore, non conosci la rana.
Per me sarebbe preferibile che mentissi.
D: In ogni rana si nasconde un principe

Una delle assolute novità dell'opera consiste nell'impiego di situazioni di *role taking* tipiche della drammaturgia taboriana. È il caso della terza scena, in cui Giasone ricorre alla contraffazione della voce di Medea per mezzo di un sistema tecnologico di registrazione: attraverso la modulazione elettronica del suono egli imita la voce della donna e registra, contraffacendoli tramite cimici ambientali, i presunti piani di natura omicida; il tradizionale monologo di vendetta di Medea viene, dunque, pronunciato direttamente da Giasone attraverso l'espedito della distorsione acustica, resa possibile da un sistema di tecnologia che, umanizzato sotto forma di voce, diventa il quarto personaggio dell'opera, *die Wanzenstimme* (la voce delle cimici). L'ambientazione della scena precedente cede il posto allo studio di registrazione in cui Giasone pronuncia le parole contraffatte e viene ripetutamente interrotto dalla voce della cimice, che dirige la registrazione e lo corregge⁵¹.

DER MANN: *öffnet Medea nach* »Weh mir! Ich Unglücksweib, vom Schmerz verzehrt!
Hier ist kein Haus mehr,

⁵⁰ M. nach, p. 10.

⁵¹ G. Salomon, *op. cit.*, pp. 86-7.

Ist alles zu Ende!
 Der Herr hat ein neues Bett im Palast.«
 DIE WANZE: Rückkopplung Da gibt's Probleme, Entschuldigung.
 M: »In Nacht sank alles, die Liebe erstarb,
 Als Jason mich und mein Kind verriet.«
 W: Können Sie versuchen, das etwas weiblicher zu gestalten?
 M: In Nacht sank alles [...]
 W: Bitte sprechen Sie ganz normal,
 wir verzerren das schon. [...]
 Hier habe ich eine Bitte: können Sie das jetzt einmal ganz
 leise und danach ganz laut sagen, damit wir das richtig aussteuern können?
 M: Kann ich das mal hören?
 W: Moment bitte!
Text läuft über Band ab.
 M: Der Schluss war gut⁵²

L'UOMO: *imita Medea* Maledetta me! Io sfortunata, consumata dal dolore!
 Non c'è più casa qui,
 è tutto finito
 lo sposo ha un nuovo letto nel palazzo.
 LA VOCE CIMICE: *commentando* Scusi, c'è un problema.
 U: Nella notte tutto affondò, l'amore è morto, quando Giasone ha tradito me e mio figlio
 C: Potrebbe cercare di renderlo un po' più femminile?
 U: Nella notte tutto affondò [...]
 C: Per piacere parli normalmente, le stiamo già alterando la voce. [...]
 Ho una richiesta: ora potrebbe dirlo una volta a voce bassa e dopo a voce alta in modo che
 possiamo regolarlo correttamente?
 U: Posso ascoltare?
 C: Un momento, prego!
La registrazione viene riprodotta sul nastro
 U: La fine era buona

Il Giasone di questa riscrittura appare non solo nei termini di un manipolatore violento e amorale, ma anche in quelli di un opportunista e calcolatore senza scrupoli che si serve dell'inganno per incastrare la moglie: da questo ritratto del personaggio emerge *in toto* l'intenzione di Tabori di smascherare l'infanticidio di Medea come invenzione e menzogna del drammaturgo greco e della successiva tradizione. Non è infatti l'orgoglio, il senso dell'onore o la vergogna a determinare le azioni di questa Medea, quanto il fragile destino del figlio disabile.

Ciò emerge con evidenza anche nella quarta scena, una ripresa pressoché letterale dei versi euripidei del quarto episodio, quello in cui Medea finge di pentirsi e riconciliarsi col marito (vv. 876-975). In questa nuova versione, tuttavia, la donna non trama alcun inganno o macchinazione in vista di un'efferata vendetta, ma chiede semplicemente di revocare

⁵² M. nach, pp. 12-3.

l'esilio del figlio adducendo come causa principale la sua condizione. La Medea di Tabori si configura allora realmente come una donatrice di vita – d'accordo con l'etimologia del nome – che pone l'esistenza del bambino ben al di sopra della propria; la donna, infatti, appare in scena in lacrime e chiede a Giasone perdono per non aver compreso le reali intenzioni di lui, mosse esclusivamente da bontà e lungimiranza. La risposta dell'uomo conferma ancora una volta l'ottusità e la totale cecità interiore già constatate nel modello greco, qui problematizzate alla luce della nuova responsabilità dell'infanticidio.

Quanto, invece, al ruolo della rivale, che sul modello delle tragedie classiche non compare mai in scena e non viene mai menzionata per nome, si può affermare che essa viene ridotta alla mera funzione simbolica di sposa da convincere, per mezzo di oro e doni, a revocare l'esilio del bambino. Tale aspetto appare in controtendenza rispetto alle moderne riscritture dell'opera, che scelgono di approfondire e caratterizzare in una prospettiva psicologicamente più accurata il personaggio di Creusa.

DIE FRAU: Da erkannte mein Sinn
Die Torheit seines vergeblichen Grolls
Und pries deine Klugheit, mit der du die Braut
Uns brachtest, bereute den Unverstand.
Frauen sind Frauen [...]
DER MANN Ich lobe die Umkehr und trage nichts nach.
Jede Frau grollt dem Mann, der sie plötzlich verlässt [...]
DIE FRAU: Gewinnst du die Braut und bedrängt sie mit dir
Den Vater, so gibt er das Kind sicher frei.
Und ich kann dir noch helfen bei diesem Werk:
Ich schicke ihr Gaben von seltenem Wert⁵³.

LA DONNA: La mia mente ha riconosciuto l'assurdità di un vano rancore
e ha lodato la tua saggezza, con la quale hai preso in moglie una nuova donna,
e si è pentita di non aver capito.
Le donne sono donne [...]
L'UOMO: Lodo molto il tuo cambiamento di prospettiva e non porto rancore.
Ogni donna si risente con l'uomo che la lascia all'improvviso [...]
D: Se conquistasti la sposa a intercedere con il padre, egli renderà sicuramente libero il bambino.
[...] Io posso anche aiutarti in quest'impresa:
le mando regali di opere rare e di gioielli d'oro.

Il vero momento culminante del conflitto viene finalmente raggiunto nella quinta scena, quella più lunga e densa in cui Giasone mette in atto l'infimo e strategico piano di vendetta.

⁵³ M. nach, pp. 14-5.

Il suo obiettivo è quello di incutere nel bambino un forte senso di paura e sfiducia nei confronti della madre, presentata come pericolosa e imprevedibile, dal cuore selvaggio («Das wilde Herz») e dallo sguardo minaccioso («drohend ihr Aug») ⁵⁴. Per riuscire nel suo intento egli esorta il figlio a fuggire da lei e a starle lontano, prestando attenzione a non essere visto; si può facilmente constatare come il personaggio di Giasone agisca costantemente attraverso una modalità abusante che si serve sia della violenza fisica sia di quella verbale, rappresentando una minaccia permanente per suo figlio ⁵⁵.

Il bambino, però, che non ritiene concepibile come quelle accuse possano essere mosse proprio alla madre, non comprende le ripetute e ossessive affermazioni del padre e lo accusa di vaneggiare:

Von wem redest du eigentlich? Was faselst du da, Vater? Du spinnst. Welche Frau? ⁵⁶
Di chi stai parlando? Costa stai blaterando papà? Tu sei pazzo. Quale donna?

Per convincere il figlio l'uomo interpreta nuovamente il ruolo di Medea scimmiettando le sue intenzioni sulla base dei versi euripidei, dapprima quelli del celebre monologo in cui Medea lamenta la sua condizione di donna (vv. 230-66), in seguito quelli del terzo episodio dove formula il piano di vendetta e l'infanticidio (vv. 776-806) ⁵⁷. In questa seconda parte Giasone mette in bocca a Medea il piano dettagliato dei suoi crimini, determinando uno spostamento dall'approccio distanziato dell'uomo all'identificazione con il punto di vista femminile; il verso euripideo «Ὅν γὰρ γελάσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλα» (Non si può

⁵⁴ M. nach, p. 17.

⁵⁵ C. Steskal, *op. cit.*, p. 266.

⁵⁶ M. nach, pp. 17-8.

⁵⁷ Questa sezione riportata nell'opera di Tabori rappresenta una traduzione in tedesco fedele all'originale greco, solo in una versione più sintetica. Il lamento sulla condizione femminile riguarda in particolare la sproporzione tra doveri maschili e femminili, i primi più arbitrari e legati al buon senso, i secondi imposti dalla legge e dal decoro. La dote, ad esempio, elemento costitutivo del matrimonio greco, veniva consegnata dal padre nelle mani del marito, che ne diveniva tutore ma non proprietario e in caso di morte della donna veniva ereditata dai figli. Medea la commenta in termini polemici, presentandola come un atto di acquisto del marito da parte della donna. Quanto al divorzio, esisteva la possibilità per le donne greche di chiederlo direttamente all'arconte; tuttavia, esso veniva spesso giudicato negativamente dalla società o ostacolato dal padre della sposa, dal quale era rappresentata nella maggioranza dei casi. Gioca un ruolo molto importante, secondo le parole di Medea, anche la fortuna intesa come incognita relativa al carattere e al comportamento dello sposo che è libero di agire secondo i propri desideri a differenza della donna, cui viene garantita una condizione di sicurezza e protezione destinata in realtà a trasformarsi facilmente in soffocante prigionia. (vd. vv. 248-51 Medea: Dicono che noi viviamo al sicuro dentro casa, mentre loro combattono in battaglia. Sono pazzi! Vorrei piuttosto trovarmi tre volte in prima linea che partorire anche una volta sola!) Medea, ai vv. 263-6, mette anche in guardia sulla crudeltà vendicativa che caratterizza il genere femminile quando viene oltraggiato negli affetti familiari e nell'*eros* coniugale. Queste parole non devono essere intese in contrasto con quanto affermato in precedenza ma, allo stesso tempo, contribuiscono a procurare a Euripide la fama di tremendo misogino. Cfr. Euripide, *Medea*, L. Correale (a cura di), Milano 2009⁴, p. 134.

tollerare di essere derisi dai nemici, amiche mie) diventa infatti «Nie ertrag ich's, dass mich eine Frau verlacht»⁵⁸ (Non posso sopportare che una donna rida di me).

Attraverso tale strategia drammaturgica Tabori mostra, ancora una volta, che il delitto infanticida non è consumato a causa della volontà di vendetta della donna, come indica la maggioranza del *Medeastoff*, ma dalla disperata e insopportabile ricerca di Giasone del proprio ruolo nel mondo. Ne è testimonianza la frase seguente:

Wer bin ich jetzt?
Der Mann, die Frau, die Braut,
Oder das Kind, die Diener, der falsche Dichter?
Er wird ihn berichten eines Tages,
Den falschen Mord, der nie geschah
Und er lebt für alle Ewigkeit,
Voll mit den Lügen, die wahr sind
In allen Männerköpfen⁵⁹

Chi sono? L'uomo, la donna, la sposa?
Oppure il bambino, i servi, il falso?
Lui denuncerà un giorno il falso omicidio, che non è mai accaduto,
e vivrà per sempre pieno di bugie, che saranno vere nella testa delle persone

L'uomo esce dal proprio stesso ruolo per incarnare la poesia in persona: egli, dopo aver riflettuto sulle proprie azioni e aver riconosciuto la poesia come una struttura di menzogne prodotta da una storia scritta e agita esclusivamente da uomini, diviene il portavoce di Tabori, che rende questo smascheramento una delle preoccupazioni principali dell'opera. Der Mann arriva, quindi, a identificarsi con quelle bugie che appaiono vere «nella testa di tutti gli uomini»⁶⁰.

La prosecuzione della scena vede il racconto dell'uomo di eventi mai realmente accaduti ma presentati come tali: l'omicidio di Creusa e di Creonte da parte di Medea. In questa circostanza il drammaturgo ricorre ancora una volta alla fonte euripidea, attingendo al resoconto del messaggero e arricchendolo di ulteriori dettagli alla luce della nuova veste psicanalitica dell'opera; l'inedito disgusto di Creusa alla vista del bambino disabile lascia poi spazio alla tenera gioia di fronte all'offerta dei doni.

DER MANN: Die Braut bemerkte erst später das Kind,

⁵⁸ M. nach, p. 19.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ G. Salomon, *op. cit.*, pp. 87-8.

So war sie von Jasons Erscheinung gebannt.
 Kaum sieht sie den Knaben, deckt voll Abscheu sie ihre Augen und wendet das zarte Gesicht.
 Doch der Gatte verscheuchte des Mädchens Groll.
 »Warum bist du«, so sagte er, »den Meinen so feind?
 Bezwinde dein Herz und wende dein Haupt und lass meinen Sohn der Deinige sein!
 Wir bringen dir Gaben, so bitte für mich deinen Vater, den Knaben zu lösen vom Bann! [...]
 Was weiter geschah, war ein grausiges Bild. [...]
 Da stürzt plötzlich Kreon herein und er wirft, nichts ahnend vom Gift, sich über sein Kind,
 Klagt laut und umarmt es [...].
 So liegen sie beide, der Greis und sein Kind, allen Tränenfluten ein würdiges Ziel⁶¹.

L'UOMO: La sposa ha notato solo dopo il bambino, da quanto era ipnotizzata dall'aspetto di Giasone.
 Difficilmente lei vede il ragazzo, copre di disgusto i suoi occhi
 e gira il suo tenero viso.
 "Perché" disse "sei così ostile? Apri il tuo cuore, gira la testa e fa che mio figlio sia il tuo.
 Noi ti portiamo dei doni, prega per me tuo padre di annullare l'esilio per il ragazzo" [...]
 Quello che successe dopo, fu un'immagine raccapricciante.
 Subito Creonte si precipita dentro e, ignaro del veleno,
 si getta sulla sua bambina, geme forte, la abbraccia, la bacia. [...]
 Entrambi restano, padre e figlia,
 un obiettivo degno di tutte le lacrime

In seguito a tale crudele resoconto il bambino confida ancora nella totale innocenza della madre, smascherando quel racconto come un'invenzione del tutto infondata e, di conseguenza, rendendo palesi gli intrighi dell'uomo – DER MANN: [...] und schauderst du nicht? DAS KIND: Nein, ich schaudere nicht. (L'UOMO: E non tremi? IL BAMBINO: No, non tremo).

A quel punto il padre, solo in scena col figlio, lo costringe con la violenza a leggere un falso rapporto da incidere come prova tangibile sul nastro di registrazione⁶². Il bambino cerca di opporsi e difendersi, almeno verbalmente, agli attacchi del padre ma, a causa della sua inferiorità fisica, si trova costretto ad arrendersi e a pronunciare quelle calunnie inventate dal padre e modulate sui vv. 364-80 del testo euripideo; il frequente riutilizzo delle sezioni euripidee, infatti, è funzionale alla realizzazione di riprese pressoché letterali che ricalcano mere aspettative di ruolo tratteggiate dalla tradizione cui i personaggi reali non si conformano⁶³.

⁶¹ M. nach, pp. 21-2.

⁶² Nella prima versione scritta (non scenica), Giasone dichiara di essere in possesso, grazie ad altre cimici ambientali, di urla di piacere registrate tra Medea ed Egeo, in modo da condannare Medea per adulterio. Cfr. C. Steskal, *op. cit.*, p. 273.

⁶³ G. Salomon, *op. cit.*, p. 95. Lo sviluppo caratteriale dei personaggi è, del resto, piuttosto diverso: Medea dedica tutte le cure al figlio disabile, sopporta l'esilio e tollera il suo destino, trasformandosi da donna vendicatrice a madre amorevole. La realtà del mito viene abolita, soprattutto quando l'uomo diventa colpevole dell'infanticidio in modo del tutto inedito alla tradizione. La scelta di incolpare Giasone è, infatti,

Tabori, tuttavia, non ricorre al mito pre-euripideo di una Medea innocente e ingannata, ma utilizza piuttosto il testo di V secolo a. C. come punto di partenza per un progetto che intende mettere in discussione il significato tradizionale di una Medea infanticida in modo del tutto originale e indipendente⁶⁴.

Stellst du dich dumm, oder bist du so dumm, so dumm wie geboren, du Missgeburt.
Hier, lies den Bericht [...]
Er reicht dem Kind ein Dokument. Das Kind weigert sich. Der Mann schlägt es. Das Kind liest.
DAS KIND «5. Oktober. 23 Uhr 10, nach Kreons Besuch.
Gespräch zwischen Medea und ihrem Kind. Medea sagte: Kreon ist weg.
Aber glaube nicht, die Sache sei schon am Ziel!
Hätt ich mich je erniedrigt ganz ohne Gewinn?
Ohne Grund den Kreon umschmeichelt? [...]»
Das hat sie nie gesagt⁶⁵.

Fai il finto tonto o sei così stupido da quando sei nato, tu mostro.
Ecco, leggi il rapporto.
Passa al bambino un documento. Il bambino si rifiuta. L'uomo lo picchia. Il bambino legge
IL BAMBINO: «5 ottobre. 23:10, dopo la visita di Creonte.
Discorso tra Medea e suo figlio. Medea ha detto: Creonte è andato via.
Ma non credo che la cosa sia già giunta a destinazione!
Avrei mai umiliato me stessa per niente?
Avrei adulato Creonte senza motivo? [...]»
Questo non l'ha mai detto.

Spinto dalla sua pretesa di onnipotenza, Giasone disprezza il figlio e lo considera una creatura inferiore e antiestetica dall'aspetto mostruoso (Missgeburt), che rifiuta soprattutto in quanto sua discendenza. La già bassa autostima del moderno argonauta viene così ulteriormente compromessa dal bambino: in quanto padre di uno "storpio", l'uomo è costretto a fare i conti con la propria mascolinità indebolita e messa in discussione; proprio l'incompatibilità tra l'idealizzazione del corpo sano nel sistema di valori del padre da un lato e le ambizioni di autorealizzazione del portatore di handicap dall'altro rappresenta lo sfondo delle minacciose visioni apocalittiche che il bambino prospetta all'uomo, dopo aver tentato di raggiungere la madre strisciando a terra⁶⁶.

un disegno libero privo di alcun collegamento con il mito che anzi viene scomposto e riutilizzato per rendere visibile l'urgente problematica sociale.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ M. nach, p. 22.

⁶⁶ C. Steskal, *op. cit.*, p. 266.

Lo scenario raffigura, riprendendo alcune suggestioni da *Nachrichten von Grottenholm*, il mondo degli “storpi” che ribalta le convenzioni estetiche imponendosi sulle persone sane condannate ora a vivere come una minoranza additata di *outsider*.

DAS KIND Und jetzt ist unsere Zeit. Jetzt sind wir da. Lauter kleine Krüppel. Tausende, Hunderttausende, Billionen. Überall wimmelt es von uns. In Ruinen, verseucht, erblindet, verstümmel. Und wir werden uns begatten und immer neue und neue Krüppel hervorbringen, eine ganze Welt, beherrscht nur noch von Krüppeln. Vielleicht aber will es die Laune des Schicksals, und einer von euch bleibt übrig, in unserer Welt, unversehrt. Mit Fingerstümpfen werden wir auf ihn zeigen: »Schaut! Ein Gesunder!« Und er wird sich verkriechen, aus Scham und Wut, weil ihn der Zufall ausgespart hat, weil er nicht ist wie wir – Ebenbilder einer missgeborenen Gottheit!

DER MANN: Keiner, der ein leibliches Gebrechen an sich hat darf mich nahen. Kein Blinder oder Lahmer, Kein im Gesicht Entstellter oder einer, An dem ein Glied zu lang ist; auch keiner, der einen Beinbruch oder einen Armbruch hat, auch kein Buckliger und kein Zwerg [...]. Nun ist es beschlossen, ich muss mein Kind töten⁶⁷

IL BAMBINO: E ora è il nostro momento. Ora ci siamo. Tutti piccoli storpi. Migliaia, centinaia di migliaia, trilioni. Brulica di noi ovunque. In rovina, contaminati, ciechi, mutilati. E ci accoppieremo e daremo alla luce nuovi e nuovi storpi, un intero mondo governato solo da storpi. Ma forse sarà il capriccio del destino e uno di voi sopravviverà, nel nostro mondo, illeso. Con i monconi delle dita lo indicheremo: “Guarda! Uno sano!” E strisciando via dalla vergogna e dalla rabbia perché il caso lo ha sputato fuori, perché non è come noi divinità deformi! [...]

L’UOMO: Nessuno che abbia in sé un difetto fisico, può avvicinarsi a me può avvicinarsi a me, nessun cieco o zoppo, nessuno sfigurato in viso o uno che ha un arto troppo lungo; nemmeno uno che ha un braccio o una gamba rotta, nemmeno un gobbo o un nano [...]. Ora è deciso, devo uccidere mio figlio, e senza indugio [...]

Sono tali dolorose e insostenibili evocazioni a togliere a Giasone il controllo definitivo delle proprie reazioni: egli, infatti, intensifica progressivamente la propria violenza in un primo momento spingendo il figlio alla massima velocità per la stanza, successivamente allontanando la sedia a rotelle al piccolo indifeso che invoca, disperato, l’aiuto della madre⁶⁸. Tabori, così, trasforma la scena in una vera e propria disputa tra disabili e normodotati, in cui le diverse provocazioni che colpiscono Giasone nelle più recondite debolezze lo istigano alla violenza e all’omicidio. La distanza e l’avversione tra padre e figlio, del resto, ricondotte principalmente alla rivalità edipico-sessuale nella lotta per la madre, scaturiscono anche dalla situazione di opposizione tra il bambino, che si sente

⁶⁷ M. nach, pp. 23-4. La frase finale «nun ist es beschlossen [...]» richiama il verso 1062 di Euripide, all’interno del monologo di carattere anfibologico che precede l’infanticidio del quinto episodio.

⁶⁸ *Ivi*, p. 267. In tale scena Tabori individua e dimostra la distorsione storica di stampo maschile per cui il padre insegue il bambino, che vuole scappare da sua madre, e lo uccide.

svantaggiato a causa della sua imperfezione fisica, e l'uomo sano il cui ideale estetico fa apparire il proprio figlio come "indegno della vita"⁶⁹.

L'insopportabile presa di coscienza della malattia del figlio rappresenta, dopo la gelosia per Medea, la seconda ragione dell'infanticidio: Giasone non resiste, infatti, alle provocazioni e soffoca il bambino in una scatola in quanto scorge nella sua esistenza una prova del proprio fallimento, sia nella corsa ad ottenere l'amore e la protezione della donna, sia nell'incapacità di generare una creatura sana e vitale⁷⁰.

Radtke in *M. wie Tabori* sostiene che la nascita di un bambino disabile implica, spesso, una catastrofe familiare e, mentre la madre di solito si adatta più rapidamente alla nuova situazione, il padre trova generalmente più difficile affrontare il trauma di avere una prole "deforme" in quanto più restio ad accettare la propria inadeguatezza⁷¹.

Tuttavia Giasone, pur consumato dal bisogno impellente dell'amore di Medea, non esita comunque a rivolgere le proprie attenzioni a Creusa e a intraprendere con lei una relazione, pur senza alcun coinvolgimento emotivo nei suoi confronti. La "funzione simbolica" di Creusa rappresenta meramente un'ulteriore modalità per mettere in luce il comportamento, ancora una volta sconsiderato e amorale, di Giasone. Attraverso una tale combinazione di razionalismo, istinto e prontezza alla violenza, il Giasone scalatore sociale si trasforma in un astuto bugiardo – più consapevole del proprio rapporto malato con la mascolinità – e in un infanticida che, non riuscendo ad affrontare i problemi, finisce per distruggerli secondo un atteggiamento che Tabori presenta come tipicamente maschile. L'infanticidio si configura, quindi, non più come una vendetta, ma come l'eliminazione di un problema da parte dell'uomo.

Quanto alle volontà del drammaturgo ungherese, sembra che da un lato l'adozione dei versi euripidei gli consenta di considerare lo *scelus* infanticida come "invenzione del poeta" mentre, dall'altro, gli rende possibile accusare Giasone; secondo parte della critica, tuttavia, la rappresentazione dell'atto in *M., nach Euripides* non pare sufficientemente motivato su

⁶⁹ In questo senso l'intento di Tabori è quello di rivelare ciò che è stato soppresso, nascosto o mendace, «ciò che è proibito, ciò che è tra le cosce, dove sta la verità, in contrasto con la menzogna, la foglia di fico» cfr. G. Tabori, *Betrachtungen über das Feigenblatt, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*, Monaco di Baviera 1991, p. 97. La definizione "Teatro dell'imbarazzo" proposta da Wend Kässens in J. W. Gronius, W. Kässens (a cura di), *Theatermacher*, cit., p. 34 è senza dubbio appropriata per questa drammaturgia di Tabori, il cui impatto estetico consiste nel confrontare lo spettatore con gli eventi «che preferirebbe non voler ammettere», perché, come dice Peter Radtke in *Täter und Opfer*, p. 118 «i consueti valori estetici [...] verrebbero messi in discussione».

⁷⁰ Nella prima versione dell'opera Tabori concepisce l'omicidio di Giasone su commissione: egli avrebbe infatti ordinato ad alcuni sicari di uccidere suo figlio con il comando: Uccidi quel maledetto storpio. Cfr. *Ibidem*.

⁷¹ P. Radtke, *M. wie Tabori*, cit., p. 23.

un piano psicologico e finisce per apparire artificiale pur smascherando quel malvagio intento di Giasone di screditare Medea e addossarle ancora quella colpa che la marchia da secoli.

Così, nella sesta e ultima scena del dramma, la donna è consapevole, seppur innocente, di dover lasciare la città e dire addio per sempre al figlio, dal quale non si era mai separata in tutta la vita: del resto l'accettazione di un destino ingiusto da parte del genere femminile è un atto tanto necessario quanto inevitabile in un mondo dove «die Dichter sind Männer und die Männer die mögen den Abschied»⁷² (i poeti sono uomini e uomini a cui piace l'addio) mentre per le donne, e per Medea in particolare, «jede Trennung ist ein kleiner Tod»⁷³ (ogni separazione è una piccola morte).

In quello stesso mondo i figli hanno comunque bisogno dei padri che sono figli a loro volta in una successione in cui si predilige la linearità patriarcale concepita e osservata dal punto di vista, ancora maschile, dei poeti; le figure femminili sono al contrario chiamate semplicemente ad assumere su di sé il peso del dolore e riparare al male fungendo da capro espiatorio – «Es ist meine Schuld. Ich wollte es so»⁷⁴. (È colpa mia. L'ho voluto io. È meglio per lui che rimanga e io vada).

E così nella scena finale, quando la donna vuole salutare il figlio prima di lasciare Corinto, ella è costretta a vederlo privo di vita in una cassa e ad accettare una sofferenza che supera quei limiti oltre i quali sta un «stumpfes Nichts» dove tutto diviene sopportabile.

Anche la fine della relazione con Giasone, terminata veramente sin dall'inizio dell'opera, non rappresenta per la donna alcuna sofferenza e, anzi, il sollievo della separazione viene limitato solamente dalla preoccupazione per il bambino, che scopre essere stato ucciso proprio dal padre; di fronte a tale orribile visione, ella cerca di articolare il rumore paralizzante attraverso «un urlo che squarcia il palazzo». Successivamente per concedere a Giasone di screditare e incolpare Medea, Tabori recupera e rifunzionalizza ancora una volta, in un contesto diametralmente diverso, le parole euripidee che risuonano nel rammarico della donna e nelle successive accuse del marito.

Nel primo caso il drammaturgo impiega i versi immediatamente antecedenti all'atto infanticida di Medea, quelli che nella tragedia euripidea (vv. 1021-39) si colorano di un tono anfibologico tramite il riferimento ad un futuro ormai impossibile e insperabile per i bambini; nella seconda circostanza risuonano invece i versi immediatamente successivi alla

⁷² M nach., p. 25.

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

morte dei bambini, quelli in cui nell'esodo Giasone maledice la donna e la considera un abominio dal cuore di pietra, una barbara incivile che ha tradito le sue origini e la sua patria macchiandosi del sangue del figlio (vv. 1323-50).

DIE FRAU: Das Leiden hat Grenzen, jenseits der Grenzen
Sitzt ein stumpfes Nichts, wo man erträgt
Das Unerträgliche, so ist es gut
Der Schrei steckt im Hals, steigt wie Krebs
In der Seele hoch, schlüpft heraus viel später
Und zersprengt die Paläste⁷⁵.

LA DONNA: La sofferenza ha dei limiti, oltre i limiti
Ci sta un torbido nulla, in cui si può sopportare
l'insopportabile, perciò va bene.

DIE FRAU: Darf mich deiner nicht freun, dein Glück nicht sehn,
Dir die Braut nicht führen in dein Haus.
Vergeblich zog ich dich auf,
Vergeblich ertrug ich Sorgen und Müh,
Vergeblich schon die Qual der Geburt. [...]
Deine lieben Augen, sie werden nicht mehr
Deine Mutter schauen, du bist schon bestimmt
Für die andere Seite des Lebens.
DER MANN: Ist dein Herz ein Stein?
Ist es hart wie Stahl?
Deinen eigenen Sohn,
Den du liebend gebarst,
Mähst du mit tödlicher Hand. [...]
Du Greuel, in innerster Seele verhasst
Den Göttern und mir und dem Menschengeschlecht,
Hast die Hand an das eigene Kind gelegt [...]
Sei verflucht!
Nun weiß ich, und weiß es zu spät,
Welches Scheusal ich einst vom barbarischen Land
Nach Hellas brachte, Verräterin. [...]
Gebarst mir ein Kind und brachtest es um,
Nur aus Bettneid. Das hätte kein griechisches Weib
Je gewagt! [...]
Ja kein Weib: eine Löwin und wildes Tier.
So fahre dahin,
Kindermörderin, Hure, verrufenes Weib! [...]
F: Sei verflucht, du verruchter
Mörder des Sohns. [...]
Der Kinderlose
Tappt nie im Dunkeln. ⁷⁶

LA DONNA: Non mi è concesso gioire con te,
vedere la tua fortuna, condurti la sposa in casa.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ivi*, pp. 26-7-8-9.

Ti ho cresciuto invano,
 invano ho sopportato dolori e fatica,
 invano l'agonia del parto. [...]

I tuoi cari occhi non guarderanno più
 tua madre, sei già destinato
 all'altro lato della vita. [...]

L'UOMO: Il tuo cuore è come una pietra?
 È duro come l'acciaio?
 Uccidi con mano mortale il tuo unico figlio,
 che hai partorito con amore. [...]

Tu, abominio, odiato nella tua anima più profonda
 dagli dèi, da me e dal genere umano
 hai messo la mano sul tuo stesso figlio [...]

Sii maledetta!
 Ora lo so, e lo so troppo tardi,
 quale mostro ho portato in Grecia dalla terra dei barbari
 traditrice. [...]

Mi hai dato un figlio e l'hai ucciso,
 solo per invidia del letto. Nessuna donna greca avrebbe osato
 Avrebbe mai osato! [...]

Sì, nessuna donna: una leonessa e una bestia selvaggia.
 E allora vai,
 Assassina di bambini, puttana, donna disdicevole! [...]

D: Sii maledetto tu, scellerato
 Assassino del figlio. [...]

L'uomo senza figli
 non brancola mai nel buio. [...]

La donna rimane dunque nella posizione di vittima ingiustamente accusata e, per di più, abusata fisicamente con sadica brutalità da Giasone, che dimostra l'esercizio del potere tipico di uno stupratore⁷⁷. L'istinto di ribellione contro l'ingiustizia viene qui del tutto soffocato: in questa scena finale risulta più che evidente come la *Medea* di Tabori critichi l'autoaffermazione dell'uomo insicuro, infantile e al tempo stesso "divino" e patriarcale che, nella sua egomania, non tollera altre divinità accanto a sé, e che quindi non può che alimentare l'aggressività distruttiva e le rivalità interpersonali⁷⁸; è il caso dell'eliminazione fisica del figlio finalizzata a poter tornare a godere dell'esclusiva vicinanza di Medea.

A ciò, dunque, si riduce il vero e lampante motivo dell'infanticidio di Giasone: la possibilità di ricostituire il cerchio dell'amore con la sola ed esclusiva presenza dei due coniugi liberati, finalmente, dall'ingombro del figlio.

DER MANN: Jetzt sind wir allein, wie am Anfang

⁷⁷ C. Steskal, *op. cit.*, p. 263.

⁷⁸ *Ibidem*.

Im Kreise der Liebe
Bevor er kam
Und zerschlug den Kreis.
Ich wollte immer der Einzige sein⁷⁹

L'UOMO: Adesso siamo soli, come all'inizio
Nel cerchio dell'amore
Prima che venisse lui
E rompesse il cerchio.
Ho sempre voluto essere l'unico

Del resto, nella nuova versione del materiale, né la vendetta né un'ulteriore umiliazione di Medea possono trovare davvero posto come motivazioni convincenti del gesto. Soltanto la disabilità e il rifiuto che essa comporta unendosi all'emergere delle pulsioni più recondite dell'uomo possono davvero giustificare sino in fondo anche gli aspetti più devianti e perturbanti del pezzo, definito dallo stesso Radtke «ein Stück Gegenwartsalltag, verpflanzt in die mytologische Antike»⁸⁰ (un pezzo di vita quotidiana contemporanea, trapiantato nell'antichità mitologica).

Al centro domina sostanzialmente un padre che vuole cancellare il proprio fallimento – la nascita di un figlio disabile – e che è disposto a tutto per farlo, persino contrarre nuove nozze, ripudiare la moglie barbara che ancora ama e, addirittura, uccidere il proprio bambino per cancellare la propria disgrazia. Il teatro, del resto, ha il potere di comprendere una situazione contemporanea riuscendo a scatenare le reazioni più intime e sublimarle. È il caso perfettamente emblematico della riproposizione del *Medeastoff* secondo George Tabori.

⁷⁹ M. nach, p. 29.

⁸⁰ P. Radtke, *M. wie Tabori*, cit., p. 23.

CAPITOLO 4 Uno sguardo alla contemporaneità. Medea nel XXI secolo

Tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo il personaggio di Medea detiene ancora un forte potere di significazione e un notevole fascino catalizzatore. Per quanto anche altre figure mitologiche e tragiche continuino a calcare le scene mondiali di teatri e cinema e appaiano come protagoniste di opere letterarie, Medea, al pari forse solo di Antigone, ottiene una crescente popolarità che non occupa un posto importante soltanto nell'opera di singoli scrittori ma si vede riconosciuta una fortuna trasversale e unanime.

Intorno al volgere del nuovo millennio le opere più rappresentative sembrano dare voce ai timori e alle speranze del pubblico contemporaneo, tra cui il costante pericolo bellico, la fede in una realtà mitica senza tempo in cui rifugiarsi dal dolore e, ancora, la lotta femminista e quella contro la xenofobia¹. Se infatti non è propriamente compito della letteratura e dell'arte superare i problemi della società, lo è sicuramente portarli alla costante attenzione degli individui anche attraverso la mitizzazione del presente e, dunque, l'eterno ritorno di certe tematiche umane universali; più Seneca che Cassandra insomma: non profetizzare probabili risvolti, ma tenere fisso dinanzi a sé uno specchio filosofico e poetico².

E così, verso la fine degli anni Novanta, spesso appare in scena una Medea *postfigurata* in cui il rapporto con l'archetipo antico rappresenta una semplice allusione o viene comunque circoscritto ad alcuni elementi precisi propri dello *Zeitgeist*.

Tra i titoli più noti e rappresentativi si possono citare: l'atto unico *Deafman Glimpse* (1970) di Robert Wilson, il dramma post-coloniale *Demea* (1990) di Guy Butler, il romanzo *Μεδεια u eë òemu (Medea e i suoi figli)* (1996), di Ludmila Ulitskaya, il melodramma di Gerlind Reinshagen *The Grinning Door or Medea Remains* (1998), *Medea Redux* (1999) di Neil LaBute, *Asì es la vida* (2001) di Arturo Ripstein (2001), l'atto unico *From Medea* (2004) della bolognese Grazia Varasani, la dissacrante *Medea* (2004) di Emma Dante *Médée miracle* (2007) di Tonino de Bernardi, *Il y a longtemps que je t'aime* (2008) di Philippe Claudel, l'opera lirica *Medea* in quattro quadri in prima mondiale a Vienna (2010) di Aribert Reimann, la *Medea* (2015) di Ben Power e il recentissimo film *Saint Omer* (2022).

¹ T. Ziolkowski, *Mythologisierte Gegenwart Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, Monaco di Baviera 2019, p. 242.

² *Ivi*, p. 243.

Anche e soprattutto in Germania la continuità del mito di Medea è comunque assicurata. La tragedia della donna “barbara” viene, così, attualizzata quotidianamente su diversi palcoscenici, dalle case dei richiedenti asilo alle scene di strada sino alle concitate arene politiche³. Le più moderne rivisitazioni, sia che tentino di riprendere da vicino la tragedia greca o di realizzare una moderna riproduzione scenica, sono ugualmente caratterizzate dal tentativo di “correzione” della trama euripidea nella tendenza comune, inaugurata nel XX secolo, di giustificare e assolvere la protagonista⁴. Un sottoparagrafo a parte sarà interamente dedicato al dramma teatrale *Mein und dein herz (Medeia)* di Nino Haratischwili.

Dall’eroina tragica alla donna disperata, dal personaggio di Medea al mitologema della madre infanticida, in molte opere collocate nel momento di passaggio al nuovo millennio dell’archetipo rimane, spesso, quasi solo lo *scelus* infanticida, nucleo caratterizzante della storia di Euripide⁵; tra queste, ad esempio, *Die Schwerkraft der Verhältnisse* (1978) di Marianne Fitz non attua una diretta ripresa del mito, se non tramite l’infanticidio inteso nella chiave più prossima alla cronaca in cui la madre Bertha uccide i propri figli disabili ed emarginati perché non riesce a sopportare la durezza della loro vita⁶.

In altri casi viene mantenuto anche il tema dello sradicamento delle origini, dell’alienazione culturale o del bruciante desiderio di vendetta come motore d’azione. Tra questi l’opera da camera *Jason und Medea Schwarz überwölbt Rot* (1995) riflette il senso di alienazione fra individui di culture diverse, laddove i processi di comprensione e di presa di coscienza diventano una sfida importante in un mondo multiculturale, una sfida che per la coppia di Giasone e Medea sfocia in una catastrofe agevolata dall’atavico rifiuto dell’*altro*.

Altre volte il riferimento all’eroina è poco più che suggerito o alluso, come testimonia *Krankheit oder moderne Frauen* (1984) di Elfriede Jelinek, una sorta di manifesto femminista in cui le due protagoniste sono vampire e si nutrono del sangue dei propri figli: esse saranno, in seguito, costrette a rendersi conto che neppure tramite la dimensione del vampirismo sembra possibile liberarsi dai ruoli precostituiti e innestati nella polarità

³ *Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*, L. Lütkehaus (a cura di), Stoccarda 2007, p. 353.

⁴ R. Gordeziani, “For the universality of the image of Medea in Euripides”, in I. Darchia, L. Gordeziani, L. Gordeziani (a cura di) *Medea in world artistic culture. Acts of International conference in Tbilisi*, 17-20 Settembre 2017, Tbilisi 2018, p. 178.

⁵ G. Tellini, *Storie di Medea*, Firenze 2012, p. 264.

⁶ S. Saporiti, *Letteratura, mito, psicoanalisi: figure mitiche nella letteratura di lingua tedesca*, Cassino 2006, p. 164.

maschile-femminile⁷. Altro caso di allusione indiretta è *Gebranntes Kind sucht das Feuer* (1989) opera testimone, a distanza di anni, dell'Olocausto nonché di un approccio doloroso al tradimento subito dalla protagonista da parte della madre, accompagnato dalla ricerca affannosa della propria identità.

In *Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht* (1990) di Katja Lange-Müller, inoltre, la polisemia del testo e i molteplici significati contenuti nei compresenti piani di lettura impediscono di cogliere un autentico senso complessivo: Medea è uno specchio frantumato che restituisce immagini frammentarie, incomplete e decisamente contrastanti, racchiudendo al suo interno tutte le identità via via possedute dal personaggio, oggetto di indagine e, al contempo, di riflessione⁸. L'intero percorso testuale si snoda intorno alla domanda sull'identità di Medea cui l'autrice nega la possibilità di un dialogo, che si risolve in un lungo monologo della scrittrice diviso in sei sezioni, e centrato sul fantasma di Medea nella letteratura⁹.

Un ultimo caso di velata allusione al mito è rappresentato da *Sloane Square* (1991) di Marlene Steerwitz, un'opera di stampo femminista incentrata sui temi della gravidanza e dell'aborto affrontati attraverso le voci di tre personaggi femminili che vengono intervallate da violente scene di ambientazione mitologica, con lo scopo di esporre la continuità del sopruso all'interno del sistema di patriarcale¹⁰. Viene enfatizzato, in particolare, il rapporto tra mascolinità e violenza con riferimento alla funzionalizzazione del corpo delle donne per la politica riproduttiva, al problema della definizione dell'aborto e, infine, alla spesso trascurata complicità tra cultura alta e tradizioni violente¹¹.

In questo momento storico si assiste anche a una maggior mobilità spaziale e geografica del mito, che diventa più trasponibile che mai: lo vediamo ad esempio proiettato ora nell'Impero austriaco in *Medea Good Girl* (1997) di Andreas Staudinger, ora a Manhattan nel caso di *Manhattan Medea* (1999) di Dea Loher. La prima *pièce* mette in scena la storia di un giovane austriaco acquirente di pellicce (Giasone) che, durante uno dei suoi viaggi di lavoro, incontra una donna dalla pelle scura (Medea) e, per motivi egoistici, la sposa e la

⁷ B. Zimmermann, *Mythische Wiederkehr: der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Friburgo in Bregovia 2017, p. 149. Su questa posizione si colloca anche un altro romanzo di Jelinek, *Lust* (1989).

⁸ S. Saporiti, *op. cit.*, p. 187.

⁹ *Ivi*, p. 188. Il testo, contaminazione di diversi generi, si presenta come *fiction* e come scrittura saggistica che si propone come oggetto di studio le variazioni del mito di Medea nel corso del tempo; l'opera, che si apre con l'incontro dell'eroina, si colloca inoltre nella dimensione post-moderna sul soggetto e sulla realtà letteraria e, conseguentemente, sull'uso del mito di Medea nella letteratura e nell'arte.

¹⁰ L. Petrovic-Ziemer, „Der angeschlagene Muttermythos“ in Id. *Mit Leib und Körper: Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*, Bielefeld 2011, pp. 335-6.

¹¹ *Ivi*, p. 337.

porta nel suo paese nativo. Vent'anni dopo la figlia della coppia si innamorerà del figlio del titolare dell'azienda (Creonte) mentre Giasone sarà sedotto dalla figlia di quello stesso uomo d'affari (Glauce): la xenofobia di quest'ultimo lo porterà ad approvare la relazione di Glauce con un uomo austriaco e a rifiutare il rapporto del figlio con una straniera costretta, in seguito, ad abortire. Quando allora Medea si uccide con dei sonniferi, Giasone interrompe il rapporto con Creusa mentre l'altra relazione procede nonostante l'opposizione del ricco imprenditore; al centro di quest'opera eccentrica, lucida e provocatoria, in cui le donne appaiono aggressive e gli uomini piuttosto sprovveduti, i pregiudizi e la xenofobia emergono in tutta la loro gravità per far risaltare, degli individui, le aspirazioni insensate, la ricerca di vantaggio, l'atteggiamento piccolo-borghese e la violazione linguistica¹².

In *Manhattan Medea* di Dea Loher, invece, Medea e Giasone insieme al loro figlioletto vivono nella città capitalista di New York in uno squallido hotel come immigrati clandestini, sino a quando Giasone conosce e sposa Claire (figlia del potente e facoltoso Sweetshop Boss) per compiere finalmente la tanto desiderata ascesi sociale. Medea, figura inflessibile e ostinata a cercare la verità nell'elemento permanente, non si arrende di fronte all'ennesimo allontanamento di Giasone che, questa volta, la lascia per davvero¹³. Quando Medea lo capisce, quella che era valsa fino a quel momento come una legge inviolabile, ovvero la vita con Giasone, si rivela soltanto un insieme di cocci rotti insieme ai quali si frantuma anche il mondo esterno¹⁴: a Medea, dopo essere venuta a conoscenza del matrimonio in pompa magna tra Giasone e Claire, non resta che vendicarsi. Con l'aiuto di Deaf Daisy, così, uccide Claire con una veste rossa intrisa nell'acido e, in seguito, soffoca il figlio con una busta di plastica.

In un'opera in cui risultano nevralgici i concetti di *mimesis*, ironia e messa in discussione, il ritorno del materiale classico non può che essere reso attraverso una sorta di *tableau vivant* lontano da ogni forma di gerarchizzazione e capace di congegnare una sapiente costellazione di personaggi impegnati a sottrarsi alla decadenza della post-

¹² Cfr. Scheda sull'opera a cura del sito web della casa editrice Kaiser Verlag. Consultato il 14 aprile 2024. (URL: <https://kaiserverlag.at/stueck/medea-good-girl/>).

¹³ Il concetto di estraneità come concepito da Bernard Waldenfels rappresenta un altro tema chiave della *pièce*, legato all'idea di movimento e stasi, di attesa e di passaggio: infatti chi come Medea si vuole tirare fuori dalla trasformazione non è disposto a cambiamenti, si va a proiettare in un ruolo ben preciso, quello dell'estraneo. È emblematico che Medea, la quale si sottomette a questa strumentalizzazione e considera la propria identità chiusa e impossibilitata a cambiare, è destinata a rimanere sempre ad attendere in strada nell'anticamera degli eventi. La strada, a tal proposito, diventa uno spazio simbolico.

¹⁴ M. Grunda, *Der Stachel der Medea*, Vienna 2020, p. 157.

modernità¹⁵. Tra questi Deaf Daisy e Velasquez: la prima è una mendicante sorda *transgender* che decostruisce la differenza di genere nella sua stessa persona irrompendo nel mondo della distinzione binaria, che trova la sua rappresentazione più lampante nell'abbigliamento come pratica appartenente al codice sociale; il secondo è un portiere pittore attraverso cui Loher introduce il concetto di *mimesis* e di riproducibilità¹⁶.

Proprio questo tema si lega qui all'idea più generale di riscrittura: *Manhattan Medea* può essere letto, infatti, come un programma ironico dell'intero mito di Medea, una sua desacralizzazione e decostruzione compiuta secondo il presupposto che ogni modifica di un mito ne è una continuazione, una forma di trasformazione e superamento¹⁷; la rimozione dei personaggi dalle loro genealogie divine, visibile ancora più che nella di poco precedente *Medea* di Wolf, e la loro proiezione nella società del XX secolo riorganizzano la nuova struttura familiare in cui Giasone diventa un matricida e Medea una ladra puttana¹⁸.

Le istanze di femminismo, immigrazione, capitalismo, degrado ambientale, estraneità, vengono dunque sapientemente fuse in questo dramma affascinante e nient'affatto facile, intriso della raffinata sensibilità della regista e caratterizzato da un taglio di scrittura scenica che non concede nulla se non al significante¹⁹. La storia di Medea diventa, dunque, matrice per proiettarvi il suo dramma in chiave contemporanea.

In seguito al romanzo di Doris Gercke *Die Frau vom Meer* (2000) – in cui la protagonista Bella si ritrova consultata, per la sua esperienza, in merito a un processo di infanticidio che ripercorre a ritroso le strade del mito e chiama in causa il gesto di Medea come pura invenzione di una tradizione patriarcale – le novità sull'eroina caucasica nel contesto tedesco del nuovo millennio sono costituite dalla pubblicazione del romanzo storico mitologico *Medea* (2007) di Heicke S. Mayer. Si tratta di un'opera che riprende la tradizione pre-euripidea dando voce, al contempo, anche alla posizione di Euripide e a quella di Ovidio delle *Metamorfosi*. A dominare la storia è Medea, una giovane sacerdotessa e guaritrice pronta a fare qualsiasi cosa per l'amore di Jason; ciò che è interessante nel romanzo è proprio il capo degli Argonauti: Mayer non lo stilizza più come

¹⁵ M. Pozarek, *Mimesis, Moderne, Mythos: Dea Loher's Manhattan Medea*, «Germanica» 54 (2014), p. 107.

¹⁶ Velasquez, portiere e pittore dell'artista omonimo nel tempo libero, sostiene che ogni riproduzione artistica accusata di essere plagio rappresenta, in realtà, una nuova creazione. Secondo il personaggio, il pittore è l'istanza "autoriflessa" dell'opera e proprio attraverso l'imitazione viene messa in discussione l'essenza dell'originale. Emblematico si rivela, a questo proposito, il finale in cui il portiere consegna a Medea il ritratto di suo figlio nella forma del celebre ritratto dell'infante Felipe Prospero - realizzato da Velasquez nel 1659 – che in seguito viene avvolto dalle fiamme per trasformarsi nell'opera *Las Meninas*, nella versione dell'omonimo adattamento di Picasso. Cfr. M. Grunda, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷ M. Grunda, *op. cit.*, pp. 174-5.

¹⁸ I. Stephan, *Medea: multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Colonia 2006, p. 24.

¹⁹ Cfr. *Manhattan Medea* di Dea Loher, scheda didattica a cura di "Teatro libero".

un antieroe a cui è possibile mostrare comprensione, ma lo rappresenta come un *leader* annoiato, codardo ed egoista la cui unica preoccupazione è quella di mantenere la propria mascolinità scegliendo di infilarsi in numerosi letti e costringendo l'amore di Medea a rimbalzare contro il proprio narcisismo. Sfruttata da Giasone e infine abbandonata, Medea si vendica non uccidendo i suoi figli, già diventati tragiche vittime di complotti, bensì uccidendo lo stesso Giasone. La storia di Medea e Giasone descrive il progressivo disfacimento di un amore che viene meno a causa della quotidianità e dell'egoismo dei singoli protagonisti, uno opportunisto e spietato, l'altra protesa all'altruismo e disposta invano a sacrificarsi.

§4.1 *Mein und dein Herz (Medeia)* (2007) di Nino Haratischwili

Proprio l'amore è al centro di un'altra recente riscrittura del 2007, *Mein und dein Herz (Medeia)* di Nino Haratischwili, scrittrice e drammaturga georgiana nata a Tbilisi nel 1983 e in seguito trasferitasi nella città tedesca di Amburgo. Qui frequenta l'Accademia teatrale e si diploma in regia nel 2007, portando come prova d'esame finale la riscrittura su Medea²⁰. Attualmente Haratischwili è una regista pluripremiata – con diciassette prime mondiali in Germania – e fondatrice di un gruppo teatrale tedesco-georgiano. Nel 2024 appare anche tra i cinque finalisti della XIV edizione del premio letterario internazionale *Lattes Grinzane* con il romanzo *Das mangelnde Licht* (2022).

Mein und dein Herz, in scena in prima assoluta il 24 febbraio 2007 nel teatro di Kampnagel, si propone come una nuova versione del materiale antico di Medea che affronta il mito con una nuova spiccata sensibilità, ponendo al centro il racconto di un grande amore e della sua rottura attraverso la prospettiva dell'uomo moderno, delle sue paure e delle sue speranze. Come già nella versione nota Medea, per amore di Giasone, rinuncia a tutto – patria, famiglia, casa e rango – e segue l'argonauta sottraendo il vello d'oro al popolo della Colchide.

L'opera si apre con i corpi avvinghiati dei due amati che, dopo un continuo errare, tentano di stabilizzarsi per trovare una *casa* geografica e spirituale, un luogo in cui poter essere una famiglia insieme ai loro due figli. Sino a questo momento, infatti, essi hanno vissuto al di fuori del tempo e dello spazio, in una dimensione in cui il loro "Noi" rappresentava l'unica determinazione possibile, l'unica realtà esistente. O meglio una non-Realtà in cui rifugiarsi dal mondo reale, quello che in breve tempo avrebbe facilmente consumato il loro amore, fatto di teneri nomignoli (come «Ameise» formica) di gesti assoluti ed esclusivi – più volte nell'opera si allude, ad esempio, all'azione del cibarsi dell'altro, del respirare con i polmoni altrui e di strisciare attraverso le vene dell'amante – e di eterne promesse. Proprio il tema della determinazione spaziale e temporale ricorre insistentemente nel *plot*, a monito di come il flusso della storia e l'ingresso nel tempo cronologico e nello spazio fisico siano agenti corrosivi capaci di consumare tutto ciò che inglobano. In altre parole, l'ingresso della loro coppia all'interno del mondo determinato e

²⁰ In realtà esordisce nel 2006 con una *pièce* teatrale intitolata *Z*.

identificato da coordinate spazio-temporali non può che rappresentarne la fine: per questo l'amore totalizzante, che non conosce spazio e tempo, è l'unico rimedio al disfacimento²¹.

Medea: Mein Wahn: du. Meine Welt: du, die Kinder. Nichts gab es je, nichts wird es je geben nach uns. WIR, das ist die Welt. [...] Einerlei für uns. Nein sagten wir zur Welt, aber wiederholen musst du mir, dass mein Universum unantastbar ist, auch in Korinth.

Jason: Ich bin doch da, Ameise.

Medeia: Versprich es mir, Korinth ist eine andere Fremde. [...]

Die Welt gibt es nicht. Immer schon gab es nur mich und dich. [...] Unser kreis wird sich schließen, wenn deine Liebe mich erstickt. Mein Traum du Ameise²²

M: La mia illusione: tu. Il mio mondo: tu, i bambini. Niente c'è dopo di noi.

NOI, questo è il mondo. M: Promettimelo, Corinto è una terra estranea. Ogni luogo per noi. Abbiamo detto no al mondo, ma tu devi ripetermi che il mio universo è intoccabile, anche a Corinto.

Giasone: Sono qui, formica.

Medea: Promettimelo, Corinto è un'altra sconosciuta. [...]

Il mondo non esiste. Ci siamo sempre stati solo io e te. [...] Il nostro cerchio si chiuderà quando il tuo amore mi soffocherà. Il mio sogno, tu formica

Ma all'arrivo presso Corinto proprio quel grande amore, quel "noi" ritenuto inconfutabile viene messo a dura prova da un ambiente avido di potere e bramoso di ricchezze, un luogo corrotto e marcio che si regge su atavici soprusi, nonché su un'inevitabile violenza e un'innegabile ipocrisia. Il desiderio di creare un'esistenza sicura per la propria famiglia e il conseguente bisogno di rivolgersi al mondo esterno provengono, in realtà, esclusivamente da Giasone che, a differenza di Medea, non sembra più trovare gratificazione nel sistema chiuso e diadico della coppia; per questo, una volta a Corinto, inizia a trovare promettenti alcune prospettive future offerte dal sovrano Creonte, disposto, con tutte le forze che gli rimangono, a trovare un nuovo regnante per la città nonché sposo della figlia Glauce. E mentre Giasone si integra sempre di più in quell'ambiente, combattendo a fatica contro l'attrazione per la giovane principessa corinzia – che, in quanto emblema della fragilità femminile, diviene per lui "funzione" per esercitare la prevaricazione tipicamente maschile – Medea rimane nel suo bozzolo isolato con la

²¹ Riletto in chiave passionale è, infatti, il verso senecano 424 «Invadam deos et cuncta quatiam» (Aggredirò gli dèi, farò crollare il mondo) che qui (scena 0) diventa «Ich stürze die Götter, für deine Liebe verschlinge ich die Welt». (Rovescio gli dèi, per il tuo amore divoro il mondo).

²² Da questo momento le parti di testo saranno indicate con il numero della scena e con l'indicazione della parte (l'opera è divisa in due parti). La traduzione italiana è mia. Qui è Scena 0, parte 1. Il testo integrale dell'opera mi è stata gentilmente spedita dalla ERLAG DER AUTOREN GmbH & Co. KG di Francoforte sul Meno che colgo l'occasione per ringraziare di cuore.

confidente Nia, sua fedele compagna della Colchide, e i figli, che le vengono in seguito strappati via bruscamente.

L'idea di estraneità viene dunque rifunzionalizzata in maniera del tutto inedita, attuando una sorta di rovesciamento prospettico in cui diviene estraneo, per chi ne è escluso, ciò che si colloca all'interno dell'esclusivo cerchio d'amore mentre, per chi ne è parte, tutto il resto.

Quanto al rapporto tra Giasone e Glauce, esso si innesta su un sentimento che da parte di lui è condizionato da determinate aspettative nei confronti di lei, vista come una fanciulla di gradevole aspetto e di buone maniere, che tuttavia non può esistere al di là di questi tratti. Quando Glauce supera il confine stabilito, istigata dai suggerimenti di Medea, Giasone esercita su di lei una violenza fisica e psicologica.

Glauc: Manchmal, da fürchte ich mich vor ihr.

Jason: Das musst du nicht. Hübsch bist du und hell. Ja, hell ist wohl das richtige Wort.

[...] Geh heim, Glauc.

Glauc: Vertrau mir. Ich werde deinen Kindern eine gute Mutter sein

Jason: Sie haben schon eine Mutter.

Glauc: Keine gute, keine gute Mutter.

Jason: Du kannst deine eigenen Kinder haben. Geh heim

Jason: Was... was hast du getan?

Das ist hässlich.

Glauc: Ich tue doch schon alles. Was willst du mehr?

Aber ich gehöre dir, meine Ameise.

Jason: Was sagst du...

Glauc tritt an Jason heran, umschließt seine Hüften. Streichelt ihm sanft übers

Gesicht. Jason steht erstarrt.

Sie lacht. Er starrt sie an.

Dann vergewaltigt er sie.

Sie lacht und lacht²³

Glauc: Qualche volta ho paura di lei.

Giasone: Non devi averne. Sei bella e brillante. Sì, brillante è probabilmente la parola giusta.

Vai a casa, Glauc.

Fidati di me. Sarò una buona madre per i tuoi figli.

Giasone: Hanno già una mamma.

Glauc: Non una buona mamma, non una buona mamma.

Giasone: Puoi avere figli tuoi. Vai a casa. [...]

Cosa... cosa hai fatto?

È una cosa odiosa.

Glauc: Sto già facendo tutto. Cosa vuoi di più?

Io sono tua, mia formica.

Giasone: Cosa stai dicendo?...

Glauc si avvicina a Jason e gli abbraccia i fianchi. Gli accarezza delicatamente il viso.

il suo viso. Giasone rimane impietrito.

Lei ride. Lui la fissa.

²³ Scena 5, parte 1; scena 1 e scena 4, parte 2.

*Poi la violenta.
Lei ride e ride*

Quanto ai legami intertestuali e alle fonti, si può constatare come in certi toni, immagini e caratterizzazioni di personaggi si rintraccino alcune affinità con il romanzo di Christa Wolf. Come in *Wolf*, ad esempio, anche in Haratischwili Glauce è una ragazza fragile e cagionevole, contraddistinta da una debolezza fisica che nasconde, in realtà, un forte disagio interiore. In *Mein und dein Herz* il suo malessere è somatizzato in un martellante ronzio di vespe, dovuto anche ad una condizione di totale sudditanza all' autorità del padre, che la manipola attraverso continui ricatti morali.

Kreon: Du bleibst hier sitzen, bis ich dir sage, dass du gehen kannst. [...]
Du bist mein Kind, lerne und du wirst herrschen.
Glauce: Ich fürchte mich. [...]
Kreon: erst musst du zum
Strand runter, nachts.
GLAUKE Ich kann nicht.

Kreon erhebt sich, greift nach Glaukes Arm und schüttelt sie. Sie weint. Er schüttelt sie heftiger

Kreon: Ich spucke Galle und Blut jede Nacht, und deshalb wirst du tun, was ich dir sage, denn ich habe keine Zeit mehr. Also will ich keine Widerrede du wirst niemanden haben außer mir, der dir hilft und dich stark macht, hörst du? Kein Wort mehr²⁴

Creonte: Rimani qui seduto finché non ti dico che puoi andartene. [...]
Sei mia figlia, impara e governerai.
Glauce: Ho paura. [...]
Creonte: Prima devi andare
sulla spiaggia, di notte.
Glauce: Non posso.

Creonte si alza, afferra il braccio di Glauce e la scuote. Lei piange. Lui la scuote più violentemente.

Creonte: Sputo bile e sangue ogni notte, ed è per questo che farai quello che ti dico, perché non ho più tempo. Perciò non voglio nessuna obiezione, tu non avrai nessuno eccetto me che ti aiuterà e che ti renderà forte, capito? Non una parola in più

Un ulteriore richiamo all' opera di Wolf è rappresentato dalla caratterizzazione e contrapposizione etnica dei due popoli – che si riscontra in modo marcato anche nella

²⁴ Scena 10, parte 1 e scena 7, parte 2.

trilogia di Franz Grillparzer e nel dramma di Max Zweig – e dal ruolo femminile nella società: la libertà intellettuale di Medea, infatti, che non è disposta ad abbassare la testa di fronte alla prepotenza tipicamente maschile, è anche il frutto di quella civiltà che i Corinzi vogliono continuare a chiamare “barbara” e in cui le donne non si sognerebbero mai di far parlare gli uomini al posto loro.

Durante il colloquio con Creonte Medea, alla quale viene offerto del cibo come segno di potere e umiliazione, si rifiuta di mangiarlo esplicitando la propria ribellione a ogni forma di violenta sottomissione. Nella seconda scena che vede protagonisti Medea e Creonte sarà addirittura lei, dopo che il tiranno gli intima di lasciare Corinto, a minacciarlo profetizzandogli un futuro sventurato.

Kreon: Iss doch, heute sollst du mein Gast sein.

Medeia: Ich esse dein Essen nicht.

Kreon: In meinem Land schlägt niemand eine Einladung von mir aus.

Medeia: Du bist nicht mein König. [...]

Kreon: Gib deinen Kindern eine Zukunft, lass sie hier und geh. Verlasse Korinth.

Medeia: Gib mir mein Leben zurück, und

Ich schenke dir Gnade. [...]

Vielleicht ist das dein Alptraum:

Deine Leiche an einem Baum. [...]

Wenn ich bis zum Morgengrauen meine Söhne nicht hab,

Wirst du um den Baum betteln²⁵

Creonte: Mangia, oggi sarai mia ospite.

Medeia: Non mangerò il tuo cibo.

Creonte: Nel mio paese, nessuno rifiuta un mio invito.

Medeia: Tu non sei il mio re. [...]

Creonte: Dai un futuro ai tuoi figli, lasciali qui e vai. Lascia Corinto.

Medeia: Ridammi la mia vita, e

ti darò la grazia. [...]

Forse questo è il tuo incubo:

Il tuo cadavere su un albero. [...]

Se non avrò i miei figli entro l'alba,

implorerai per l'albero

Tale spinta alla ribellione di Medea è qui motivata, ancor più che in Wolf, dalla difesa e protezione dei figli che Medea reclama più volte, pretendendo fermamente di ricongiungervi; la sua richiesta rimbalzerà contro l'indifferenza del sovrano e della corte, che intende educarli alla “civiltà” per sottrarli alla “barbarie”.

²⁵ Scena 3, parte 1 e scena 2, parte 2.

D'altra parte ancora di reminiscenza wolfiana appare la perdita di qualsiasi forma di spiritualità e valore in nome dell'utile, del guadagno e del potere. Ne è prova il ruolo attribuito al vello: come già in Grillparzer esso diventa mero oggetto di scambio ed emblema di un potere privato della dimensione sacrale che gli riconosce il popolo di Colchide. Servendosi di quello stesso vello Medea farà leva sul forte desiderio di Glauce di essere amata e ricambiata da Giasone: la donna prospetta, infatti, alla ragazza l'incendio della pelle sacra come filtro d'amore, riuscendo nell'intento di vendicarsi uccidendo i reali di Corinto. Se in un primo momento Medea si mostra gentile con Glauce e sembra persino prendersene cura come di una ragazza da sempre reificata e usata da una cultura patriarcale priva di scrupoli, successivamente si serve di lei come uno strumento per attuare la sua vendetta e mostrare, di fronte a Giasone, la propria inarrestabile potenza.

L'autentica novità di quest'opera è rappresentata, inoltre, dal personaggio di Nia, la fedele nutrice che accompagna dalla Colchide Medea e che la ama con tutta sé stessa: l'amore, tema centrale di *Mein und dein Herz*, viene espresso in tutte le sue forme e sfaccettature, compresa la passione omoerotica di Nia, per giunta non del tutto ricambiata. L'affetto di Nia è, infatti, puro e disinteressato, mentre Medea vede in lei la donna che la riporta al passato e la costringe a vedere proprio quel lato di sé che desidera rimuovere; Nia, che esprime tutta la preoccupazione per il destino dell'amata, si sente fortunata a stare al suo fianco e non sopporta che Medea non provi lo stesso e che, anzi, veda in lei una proiezione di Giasone: per questo si ritira disgustata dopo che Medea la bacia. Nia è, infine, anche l'unica che capisce Medea veramente, l'unica che vede in lei una sorta di "seconda vista" di ascendenza wolfiana, l'unica che intuisce il suo vero potere, la capacità di amare. Per questo Medea la uccide, per non essere costretta a guardarsi dentro.

Nia: Du hast mich geliebt. Du hast mich ausgesucht... Erinnere dich. Mich, ich hatte nichts. Ich konnte nichts

Wir haben uns gewärmt. [...]

Medea: Im schwarzen Sand,
Um unsere Einsamkeit
Zu vertreiben.

Nia: Ich liebe dich, Medeia. Gesucht hast du mich, geholt, und nun gib mir auch ein Recht zu leben

Nia tritt an sie heran. Kniet sich zu ihr nieder. Weint. Nia küsst Medeias Hände. Medeia schaut weg. Medeia fängt an sie zu entkleiden, schlägt sie, Nia schützt sich nicht, steht da, Medeia wirft sie auf den Boden, zerrt an ihrem Haar, drückt Nias Gesicht gegen ihren Schoß. Nia schreit.

NIA Nicht, hör auf! Ich gehe zu deinem Vater, wenn es sein muss, und bitte ihn

um Gnade, damit er dich zurücknimmt.

*Nia starrt sie an,
fängt an, Medeia zu entkleiden, löst ihr das Haar, da greift Medeia nach ihrem
Gesicht und beginnt, Nia zu küssen, Nia tritt angewidert zurück.*

NIA *schreit* Ich bin nicht Jason! Deine Missgeburt bin ich. Deine Liebe ist ein
Phantom, Medeia.

Nia: Alle starren dich an, und du, du schaust mich an, nur mich, schaust mich direkt an, [...] da weiß ich, dass du eine Zauberin bist, aber nicht, weil du die Pflanzen kennst, [...] sondern... da in dem Moment erkenne ich deinen Zauber, der keine böse Magie ist, der in nichts anderem besteht als in dieser Fähigkeit zu lieben

Medeia steht auf. Dann beugt sie sich zu Nia und küsst sie. Medeia streicht Nia übers Gesicht, Nia schaut sie an, nickt, wehrt sich nicht. Dann bricht Medeia Nia das Genick. Sie sitzt bei ihr, streichelt ihr Gesicht. Und weint ohne Tränen²⁶

L'altra vera cifra differente di quest'opera è la figura dell'argonauta, che nutre ancora un forte sentimento nei confronti di Medea e non riesce a tradirla sino in fondo; inizialmente, in realtà, ripone forti speranze di riscatto nell'incarico di regnante che gli offre Creonte²⁷ e decide per questo di compiere un passo indietro rispetto al sogno d'amore totalizzante che lo lega a Medea, anche nella prospettiva di offrire ai propri figli un futuro

²⁶ Per l'estensione della parte riporto la mia traduzione italiana in nota. «Tu mi hai amata. Tu mi hai scelta... Ricordatelo. Io, io non avevo niente. Non conoscevo nulla. Medea: Nella sabbia nera, Ci siamo scaldati a vicenda. [...] per scacciare la nostra solitudine. Nia: Ti amo, Medea. Mi hai cercato, mi hai avuto, e ora dai anche a me il diritto di vivere. *Nia si avvicina a lei. Si inginocchia davanti a lei. Piange. Nia bacia le mani di Medea. Medea distoglie lo sguardo. Medea inizia a spogliarla, la picchia, Nia non si protegge, resta lì, Medea la butta a terra, le tira i capelli, preme il viso di Nia contro il suo grembo. Nia urla.*

NIA No, smettila! Andrò da tuo padre, se necessario, e lo pregherò di avere pietà, così ti riprenderà.

Nia la fissa, inizia a spogliare Medea, le scioglie i capelli, Medea le afferra il viso e inizia a baciare Nia.

Medea le afferra il viso e inizia a baciare Nia, Nia indietreggia disgustata.

NIA urla: «Non sono Giasone! Sono il tuo mostro. Il tuo amore è un fantasma, Medea! [...]

Nia: Tutti ti fissano, e tu, guardi me, solo me, guardi dritta verso di me, [...]

Allora so che sei una maga, ma non perché conosci le piante, [...] ma... in quel momento riconosco la tua magia, che non è una magia malvagia, che non consiste in nient'altro che in questa capacità di amare...».

Medea si alza. Poi si china verso Nia e la bacia. Medea accarezza il viso di Nia, Nia la guarda, annuisce, non oppone resistenza. Poi Medea spezza il collo a Nia. Si siede con lei, le accarezza il viso. E piange senza lacrime» Scena 4 e 9 parte 1; scena 5 parte 2.

²⁷ Il Creonte di questa riscrittura, sul solco di alcune versioni precedenti, è un personaggio spiccatamente manipolatore che esercita il suo dominio anche su Giasone mettendo in cattiva luce la moglie in quanto figura scomoda e prospettando una situazione diversa dalla realtà soltanto per ottenere vantaggio. Si veda, tra le altre, la scena 7 parte 1: «Kreon: Ich gebe dir mein Reich und meine Tochter, und dafür fordere ich das Vlies. Jason: Das Wissen gehört ihrem Volk, und Medeia wird es dir nicht verraten, wenn sie gehen soll... ohne mich. Kreon: Jason... so leid es mir tut, sie bringt dir kein Glück, sie ist dir keine gute Frau. Sie hilft dir nicht, sie wehrt sich, sie gehorcht nicht – und sie kämpft, was keine Frau tun sollte, denn es führt zu nichts Gutem [...]» (Creonte: Ti do il mio regno e mia figlia, e in cambio pretendo il vello. Giasone: La conoscenza appartiene al suo popolo, e Medea non lo rivelerà a te se deve partire... senza di me. Creonte: Giasone... mi dispiace molto, ma lei non ti porterà la felicità, non è una buona moglie, perché non ti obbedisce, ma si oppone, cosa che non dovrebbe fare nessuna donna).

concreto. La risposta di Medea è, ancora una volta, un verso di senecana memoria che rimanda, in una prospettiva metateatrale, alla propria identità drammaturgica sedimentata nei secoli. Il progressivo allontanamento dei due tratteggia la fine della relazione, l'abbandono del comune destino e del sogno d'amore.

Jason: Wir richten hier unser Heim und unser Leben ein, ziehen hier unsere Kinder auf, hier werden wir eine Zukunft haben, du aber machst alles zunichte. [...]

Medeia: Ich habe einen Herzfehler,
Der bist du.
Entweder hat mein Herz alles, dich,
Oder es bleibt stehen.

Jason: Es geht nicht mehr. Hör auf damit. Es ist zu Ende. Der Traum ist tot, abgestürzt, abgeschlachtet, geköpft. [...]

Die Träume lassen wir Träume sein, aber meinen Söhnen bringe ich das Leben bei, keinen Traum
Der Traum ist tot, sag es endlich!

Medeia: Aber ich bin es,
Medeia,
Die aus dem dunklen Palast [...]
Die Welt,
Die sei einerlei,
Weil du und ich dieser Traum seien...
Kämpfen wollten wir²⁸

Giasone: Qui costruiremo la nostra casa e la nostra vita, qui cresceremo i nostri figli, qui avremo un futuro.

bambini, avremo un futuro qui, ma tu stai rovinando tutto.
rovinare tutto. [...]

Medea: Ho un difetto cardiaco,
Sei tu.

O il mio cuore ha tutto, tu,
O si ferma.

Giasone: Non funziona più. Smettila. È finita. Il sogno è morto, schiantato, massacrato, decapitato. [...]

Lascерemo che i sogni siano sogni, ma insegnerò ai miei figli a vivere.

La vita, non un sogno
Il sogno è morto, dillo finalmente!

Medea: Ma io sono Medea,
quella del palazzo oscuro [...]
Il mondo,
è tutto uguale,
Perché io e te siamo questo sogno...
Volevamo combattere

²⁸ Scena 6, parte 1.

Quando, tuttavia, capisce che il legame con la moglie, il cui sentimento totalizzante non può concretizzarsi nel mondo reale ma soltanto in una dimensione separata ed esclusiva, è reciso per sempre ci ripensa, torna indietro, esita e si dispera.

Jason: Ich wollte kein Vlies, ich wollte dich, meine... [...]
War es falsch, dich zu lieben? Nie werde ich aufhören, durch dich zu atmen.
Lass mir deine Lungen. [...]
Kalt und tot war ich ohne dich, und alle Menschenleben würde ich für dich hingeben
Medeia: Ein nicht gelebtes Herz –
Mein und dein Herz.
Eine Blutlache – diese Gefühle.
Du sollst nicht bleiben, Jason [...]
Ohne diese Welt, ohne diesen Sand, ohne diese Menschen –
Da vielleicht, da wären WIR möglich,
Aber du hast mich verraten. [...]
Jason: Ein Heim, einen Palast werde ich dir bauen, und dann komme ich zu dir, wenn die Kinder erst mal erwachsen sind, niemals werde ich von deiner Seite weichen...
Medeia: Keine Angst, Jason.
Aus Hass trotze ich nicht.
Nicht mehr. Keine Schlachten, keine Kriege mehr.
So hast du es gewollt.
Ich lasse dir alles.
Jason: Medea...²⁹.

Giasone: Non volevo il vello, volevo te, mia... [...]
È stato sbagliato amarti? Non smetterò mai di respirare grazie a te.
Lasciami i tuoi polmoni. [...]
Ero freddo e morto senza di te, e avrei dato la mia vita per te.
Medeia: Un cuore che non ha vissuto...
Il mio cuore e il tuo.
Una pozza di sangue - questi sentimenti.
Non devi restare, Giasone [...]
Senza questo mondo, senza questa sabbia, senza queste persone...
Lì forse, sarebbe stato possibile un NOI.
Ma tu mi hai tradito. [...]
Giasone: Ti costruirò una casa, un palazzo, e poi verrò da te, quando i bambini saranno cresciuti, non lascerò mai il tuo fianco...
Non mi allontanerò mai da te...
Medeia: Non preoccuparti, Giasone.
Non mi oppongo per odio.
Non più. Niente più battaglie, niente più guerre.

²⁹ Scena 3, parte 2.

Questo è ciò che volevi.
Lascero tutto a te.
Giasone: Medea...

In questa riscrittura il sentimento di Giasone per Medea risuona più autentico e sofferto dal momento in cui vengono svelate le difficoltà di certe scelte, complesse ma necessarie, che riguardano i figli e la famiglia in un mondo, come quello contemporaneo, in cui tutto corre a una velocità insostenibile e si è costretti a prendere molte decisioni e compiere molte rinunce per adattarsi all'ambiente circostante. Haratischwili, d'accordo con questa prospettiva, tenta di tematizzare i molteplici ostacoli con cui si scontra una qualsiasi relazione d'amore e, ancor di più, la coesione di una famiglia sottoposta a una sempre crescente quantità di stimoli esterni e di frequenti rischi di disgregazione di cui le vere vittime rimangono, alla fine, per lo più i figli (come Giasone afferma più volte).

Mein und dein Herz sembra, per la prima volta, attribuire a Medea e Giasone il ruolo di genitori e soffermarsi sul significato che tale ruolo assume nella nostra società, con tutte le controindicazioni e le complessità del caso. I figli divengono finalmente un'entità reale cui Medea e Giasone provano a fare fronte e per cui tentano di crescere e di emanciparsi, a loro volta, dal ruolo di figli così da diventare davvero genitori.

Ma Medea non intende immergersi nel flusso del tempo che le porterebbe via tutto proprio a lei, la cui capacità di amore non conosce limiti e compromessi. Per questo non le resta altro se non l'infanticidio, già "anfibiologicamente" preannunciato nella sesta scena della prima parte – «Sie sollen verrecken» (Devono morire).

Come nella prima scena dell'opera, in una forma di *Ringstruktur*, anche nella scena finale i bambini si trovano nell'attigua stanza fatta di vetro in cui tutto appare visibile dall'esterno e in cui Medea non ha il permesso di entrare. Dopo che accarezza i bambini tramite il contatto con la parete, ella osserva una chiave che ha in mano, blocca poi la serratura e si volta mentre la stanza inizia a riempirsi d'acqua sino all'orlo. Il gioco di sguardi con Giasone, poi la lotta tra i due e infine la stasi: nessuno si muove più e i bambini muoiono affogati. Entrambi fanno un passo indietro e, come in nessuna altra riscrittura nota, si uccidono entrambi con un pugnale.

La parte più truce della storia viene, dunque, spostata al di fuori dell'atto reale e immersa nel silenzio, proprio come sarebbe stata presentata nell'antica tragedia.

E allora a poco a poco davvero le pareti del tempo diventano porose, non esiste più un prima o un dopo e tutto accade nell'*hic et nunc*, in un'eternità dove passato, presente e futuro si intrecciano indissolubilmente e la figura di Medea vive nell'eternità.

Bibliografia

(divisa per sezioni tematiche e in ordine cronologico decrescente)

Medea nel mondo classico

- C. Mordeglia G. Paduano (a cura di), *Seneca. Il futuro della scena*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico» 13 (2023), pp. 298.
- G.G. Biondi, “La coscienza a teatro. Presenza e insufficienza della ratio in Seneca poeta (e filosofo)”, in C. Mordeglia G. Paduano (a cura di), cit, pp. 13-30.
- G. Paduano, *Teatro: personaggio e condizione umana*, Roma 2020, pp. 212.
- K. Bán, *Anger Metaphors in Seneca’s Medea*, „Graeco-Latina Brunensia“, 25, 2 (2020), pp. 6-7.
- R. Dubbini, *Medea sovrana di Corinto. Una scelta astuta nella costruzione dell’immaginario e dello spazio corinzio di epoca bacchiade**, «Dionysus ex machina» 10 (2019), pp. 32-61.
- M. Coria, *El léxico de la visión en Medea de Eurípides y Medea de Séneca : un estudio comparativo*, «Circe: De Clásicos y Modernos» 29 (2019), pp. 39-55.
- C. Battistella, “Seneca tragicus and the scholia to Euripides. Some case studies from the Medea“, in G. Bitto, A. Ginesti Rosell (a cura di), *Philologie auf zweiter Stufe Literarische Rezeptionen und Inszenierungen hellenistischer Gelehrsamkeit*, Stoccarda 2019, pp. 79-93.
- K. Bán, *Madness in Seneca’s Medea and Celsus’s De Medicina*, «Graeco-Latina Brunensia» 24 (2019), pp. 5-16.
- C.M. Campbell, *Medea’s sol-ipsism: language, power and identity in Seneca’s Medea*, «Ramus» 48, 1 (2019), pp. 22-53.
- E. Fracalanza, *Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide*, «Enthymema» 21 (2018), pp. 112-33.

- C. Battistella, “Pavet animus, horret” in *Il teatro delle emozioni. La paura*, M. de Poli, (a cura di), Padova 2018, pp. 357-80.
- L. Scolari, *I doni di Medea. Tra reciprocità e vendetta*, «Dionysus ex machina» 9 (2018), pp. 192-228.
- L. Walsh, *Murder, Interrupted: Seneca’s Medea and the Case of the Second Child*, «Helios» 45, 1, (2018), pp. 69-101.
- K. Philippides, *The incantation in Seneca’s «Medea» and its dramatic time*, «Λογείον» 8 (2018), pp. 155-70.
- C. V. Trinacty, *Retrospective reading in senecan tragedy*, «Ramus» 46, 1-2 (2018), p.175-96.
- P. Isotta, *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Venezia 2018, pp. 426.
- A. Martina, *Euripide, Medea. I. Prolegomena*, 2018, pp. 356.
- M.J. Falcone, *Medea sulla scena tragica repubblicana. Commento a Ennio, Medea exul; Pacuvio, Medus; Accio, Medea sive Argonautae*, Tubinga 2016, pp. 242.
- E. Rossi Linguanti, *Pierre Corneille, Médée I, 1: tracce ovidiane in una trama senecana*, «Pan» 5 (2016), pp. 82-93.
- J. J. Mussarra Roca, *Aspectes de la Medea de Sèneca*, «Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica», 31-2 (2015-16), pp. 75-99.
- G. Petrone, *La Medea ferox di Seneca*, «Dioniso» n.s., 5 (2015), pp. 109-34.
- A. Genescu, *Seneca’s Medea. A Performance of the Macabre*, «Journal of Humanistic and Social Studies» 6 (2015), pp. 45-59.
- D. Sezer, *Medea’s wounds*, «History of political thought» 36, 2 (Estate 2015), pp. 209-33.

- R. Graves, *I miti greci*, Milano 2014 (ed. or. *Greek Myths* 1955), pp. 420.
- C.M. Lucarini, *Il monologo di Medea* (Eurip. Med., 1056-1080) *e le altre Medee dell'antichità (con Appendice su Carcino)* «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» 5, 1 (2013), pp. 163-96.
- G. Manuwald, *Medea: transformations of a greek figure in latin literature*, «Greece & Rome» 60, 1 (2013), pp. 114-35.
- P. J. Davis, *A simple girl?: Medea in Ovid Heroides 12*, «Ramus» 41, 1-2 (2012), pp. 33-48.
- P. Manuello, *La Trattazione del Mito Argonautico nella Pitica IV di Pindaro e in Apollonio Rodio*, «Digressus» 11 (2011), pp. 74-156.
- T. Alonge, *Lo spettro di Medea in Tessaglia: l'Andromaca di Euripide come riscrittura della Medea*, «Maia: Rivista di Letterature Classiche» 60 (2008), pp. 369-86.
- F. Ahl (a cura di), *Two Faces of Oedipus: Sophocles' Oedipus Tyrannus and Seneca's Oedipus*, Ithaca 2008, p. 31.
- A. Martina, *La Tragoedia Nova di Seneca*, «Rivista Di Cultura Classica e Medioevale» 50, 2 (2008), pp. 309-45.
- G. Rizzelli, «Dinamiche passionali e responsabilità. La Medea di Seneca», in E. Cantarella e L. Gagliardi (a cura di) *Diritto e teatro in grecia e a Roma*, Roma 2007, pp. 288.
- C. Rosato, *Euripide sulla scena latina arcaica: la "Medea" di Ennio e le "Baccanti" di Accio*, Lecce 2005, pp.245.
- E. Lo Cascio, A. De Vivo (a cura di), *Seneca uomo politico e l'età di Claudio e di Nerone*, Atti del Convegno internazionale (Capri 25-27 marzo 1999), Bari 2003, pp. 260.
- A. Rodighiero, «*Ne Pueros Coram Populo Medea Trucidet: alcuni modi dell'infanticidio*», in O.Vox (a cura di), *Ricerche euripidee*, Lecce 2003, pp. 115-59.

- N. Thurn, *Die Ausgangssituation in der Medea Sénecas und ihre Bedeutung für das Verhältnis zu Euripidea Medeia*, «Rheinisches Museum für Philologie» 3,4 (2002) pp. 328-53.
- G. Petrone, “Medea, le Medee”, in P. Fedeli (a cura di) *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del Convegno (Monte Sant’Angelo 29-30 settembre 1999), Bari 2001, pp. 115-29.
- A. Lopez, A. Pocina (a cura di), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 Voll. Granada 2001, pp. 1301.
- R. Gazich (a cura di), *Il potere e il furore: Giornate di studio sulla tragedia di Seneca* (Brescia, febbraio 1998), Milano 2000, pp. 147.
- L. Abrahamsen, *Roman Marriage Law and the Conflict of Seneca’s Medea*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 62, 2 (1999), pp. 107-21.
- L. Baldini Moscati, *I volti di Medea: la maga e la virgo nella Medea di Seneca*, «Paideia» 53 (1997), pp. 9-25.
- G. Petrone, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996, pp. 154.
- L. Baldini Moscati, *Il dono di Medea*, «Prometheus» 22, 3 (1996), pp. 231-38.
- P. Krafft, *Notizen zu Senecas Medea*, «Rheinisches Museum Für Philologie» 137, 3-4 (1994), pp. 330-45.
- F. Amoroso, *Messa in scena di Seneca tragico*, «Dioniso: Rivista Trimestrale di Studi sul Teatro Antico» 63, 2 (1993), pp. 87-100.
- G. Danesi Mariononi, *Il dono della vita alla persona amata: sviluppi del motivo nella letteratura latina*, «Prometheus» 19, 2 (1992), pp. 211-24.
- A. Arcellaschi, *Médée dans le théâtre latin d’Ennius à Sénèque*, Roma 1990, pp. 470.
- Perutelli, *Il primo coro della Medea di Seneca*, «MD» 23 (1989), p. 99.

- G. Aricò (a cura di), *Atti del primo seminario di studi sulla tragedia romana*, (Palermo, 26-28 ottobre 1987), «Quaderni di cultura e tradizione classica» Palermo 1986-87, pp. 243.
- C. Gill, «Two monologues of self-division: Euripides, *Medea* 1021-80 and Seneca, *Medea* 893-977», in M. Whitby, P. Hardie & M. Whitby (a cura di) *Homo viator. Classical essays for John Bramble*, Bristol 1987, pp. 25-37.
- M. Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche: un'analisi del racconto in Apollonio Rodio*, Roma 1985, pp. 423.
- A.G. Nikolaidis, *Some observations on Ovid's lost Medea*, «Latomus» 44 (1985) pp. 383-87.
- G. Biondi, *Il nefas argonautico: mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984, pp.296.
- J.A. Rosner-Siegel, *Amor, Metamorphosis and Magic: Ovid's Medea* (Met. 7.1-424), «The Classical Journal» 77, 3 (Febbraio-Marzo 1982), pp. 231-43.
- G. Bonelli, *Autenticità o retorica nella tragedia di Seneca?*, «Latomus» 39 (1980), pp. 612-38.
- G. Paduano, *Il mondo religioso della tragedia romana*, Firenze 1977, pp. 118.
- C. Blitzen, *The Senecan and Euripidean Medea: A Comparison*, «CB» 52 (1976), pp. 86-90.
- F. Della Corte, *La Medea di Ovidio*, «Studi Classici e Orientali» 19, 20 (1970-1), pp. 85-9.
- G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti, Medea*, Pisa 1968, pp. 250.
- K. Kerényi, *Auf Spuren des Mythos*, Monaco di Baviera, Vienna 1967, pp. 339.

- K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Milano 1963, pp. 346.
- L. Séchan, *La légende de Médée*, « Revue des Études Grecques » 40, 184-88 (1927), pp. 234-310.
- H.L. Cleasby, *The Medea of Seneca*, «HSPh» 18 (1907), pp. 39-71

Medea e il suo *Fortleben* nella letteratura e nel teatro

- F. Boero, “Tieste di Seneca: da Lodovico Dolce al XXI secolo” in C. Mordegli G. Paduano (a cura di), *Seneca*, cit., (2023), pp. 123-62.
- L. Castagneri, *Parola di Medea*, Perugia 2020, pp.148.
- E. Marinai, *Il ramo secco: sul mito della madre barbara e de-genere tra scena storia, e società*, «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo» 129-130, ns.,1 (2019), pp. 81-96.
- E. Roos, *Medea: Myth and Unconscious Fantasy*, Londra 2018, pp.209.
- G. Pucci, *Medea '900*, «Dionysus ex machina» 9 (2018), pp. 275-85.
- G. Pucci (a cura di), *Medea. La condizione femminile*, Milano 2018, (Grandi miti greci, 8), pp.153.
- O. Korte (a cura di), *Welt - Zeit - Theater: neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, Zurigo 2018, pp. 248.
- H. Bartel, A. Simon (a cura di), *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, Londra 2017, pp. 353.
- M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2017, pp. 321.
- E. Dodson-Robinson (a cura di), *Brill's companion to the reception of Senecan tragedy: scholarly, theatrical and literary receptions*, Leiden 2016, pp. 330.
- C. Coppin, “Madri assassine: declinazioni del mito di Medea tra la scena e il romanzo”, in G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma 2016, pp. 1-11.

- G. Tellini, *Storie di Medea*, Firenze 2012, pp. 348.
- G. Iacoli, *Corpuscoli di Medea: effetti di riscrittura sulla scena italiana recente*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione» 10 (2012), pp. 115-34.
- A. Granese, “I volti di Medea da Euripide a Lars von Trier: mito letteratura cinema”, in G. Rosa, D. Salvatore, A. Lasapienza (a cura di), *Macramè: studi sulla letteratura e le arti*, (Critica e letteratura 93), Napoli 2011, pp. 1-25.
- M. Pugliese, *La riscrittura del mito di Medea in tre scrittrici contemporanee. Toni Morrison, Liz Lochhead e Christa Wolf*, Tesi dottorato, Roma 2011, pp. 170.
- G. Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste 2010, pp. 258.
- N. I. Koskinas, *Ist eine Medea ohne Kindermord Überhaupt denkbar? Medeamorphosen bei Euripides und Christa Wolf. Oder: Freispruch für Euripides*, «Amaltea» 2 (2010), pp. 91-103.
- M. Fusillo, *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, «Prometeo» (2009), (URL: <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>)
- E. Mengaldo, “Medea”, in P. Gibellini (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. 5, parte 2, Brescia 2009, pp. 339-76.
- I. Degauque (a cura di), *Médée, un monstre sur scène : réécritures parodiques du mythe, 1727-1749 avec le livret de l'opéra Médée et Jason de Pellegrin*, Montpellier 2008, pp. 428.
- P. Pedrazzini, *Medea fra tipo e arche-tipo: la ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Roma 2007, pp. 253.
- N. Setti (a cura di), *Réécritures de Médée*, (Travaux & Documents 37), Parigi 2007, pp. 275.
- A. Borgo, *La lunga storia di Medea: a proposito di due recenti volumi (e una mostra)*, «Bollettino di Studi Latini» (luglio-dicembre 2007), pp. 662-70.

- A. Chiarloni, “Medea. Volto e parola di un personaggio matrice”, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, (Temi e testi 61), Roma 2007, pp. 25-40.
- F. de Martino (a cura di) *Medea: teatro e comunicazione*, (Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla fortuna dell’antico, 11), Bari 2006, pp. 720.
- G. Paduano, “Variazioni sul grande monologo di Medea” in F. de Martino (a cura di) *Medea: teatro e comunicazione*, cit., pp. 497-522.
- G. Lozza, “Il mito di Medea”, in L. Nissim A. Preda (a cura di), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, (Quaderni di Acme 78), Milano 2006, pp. 13-32
- G. Tedeschi “Medea e gli Argonauti nei poeti greci”, in F. Crevantin, G. Tedeschi (a cura di), *Scrivere Leggere Interpretare. Studi di Antichità in onore di Sergio Daris*, Trieste 2005, pp. 328-59.
- U. Heidmann, “Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L’exemple des (ré)écritures du mythe de Médée” in M. Burger e C. Calame (a cura di), *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l’histoire et les sciences des religions*, Losanna 2005, pp. 141-59.
- F. de Martino (a cura di) *Medea in via Arpi*, (Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla fortuna dell’antico, 10), Bari 2005, pp. 384.
- M. Göbel Uotila, *Medea Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Hans Henny Jahnn, Jean Anouilh und Christa Wolf*, Olms 2005, pp. 346.
- M. Rubino, *Medea di Pier Paolo Pasolini. Un magnifico insuccesso*, in E. Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell’opera di Pasolini*, Udine 2004, p. 99-108.
- L. Lanza, «*Medea donna-vittima o mostro?*», in E. Piccolo, L. Lanza (a cura di), *Senecio*, Napoli 2003, pp.1-13.
- M. R. Cornacchia, *La Medea di Franz Grillparzer o del trionfo dell’estraneità*, «Griseldaonline» 2 (2003), pp. 1-8.

- P.M. Filippi, *Le riscritture infinite di un mito. La Medea di Franz Grillparzer e la Medea di Christa Wolf*, «Atti Accademia Roveretana degli Agiati» CLLII (2002), pp. 169-79.
- M. McDonald, *Canta la tua pena. I classici, la storia e le eroine nell'opera*, Bari 2002, pp. 448.
- B. Zimmermann, *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stoccarda 2001, pp. 345.
- B. van Zyl Smit, "Medea becomes politically correct" in B. Zimmermann (a cura di), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, cit., pp. 261-83.
- F. Citti, C. Neri, *Seneca nel Novecento: sondaggi sulla fortuna di un classico*, Roma 2001, pp. 271.
- M. Rubino, C. Degregori, *Medea contemporanea*, Genova 2000, pp. 232.
- B. Gentili, F. Perusino, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000, pp.198.
- M.G. Ciani (a cura di), *Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro*, Venezia 1999, pp. 255.
- P. Gheri, "Franz Grillparzer. Mito e critica della cultura in *Das goldene Vliess*", in G. Catalano e E. Fiandra (a cura di), *Ottocento tedesco. Da Goethe a Nietzsche*, Napoli 1998, pp. 255-78.
- M. Hochgeschurz (a cura di), *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlino 1998, pp.198.
- L. Corti, *The myth of Medea and the murder of children*, Westport 1998, pp. 242.
- J.J. Clauss, S. I. Johnston (a cura di), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Chicester 1997, pp. 352.
- G. Ugolini, *Teatro antico e moderne messinscene: discussione di un recente libro sulla storia delle rappresentazioni moderne di drammi del teatro greco*, «Materiali e Discussioni per L'analisi Dei Testi Classici» 32 (1994), pp. 145-61.

- A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée : le va-nu-pied et la sorcière*, Parigi 1994, pp. 340.
- J.R. Gascard, *Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozess*, Berlino 1993, pp. 393.
- G. Steiner, *Le Antigoni. Un grande mito classico nell'arte e nella letteratura dell'Occidente*, (ed. or. *Antigones*, 1984), Milano 1990, pp. 352.
- A. Caiazza, *Medea fortuna di un mito*, «Dioniso: Rivista Trimestrale di Studi sul Teatro Antico» 59, 1 (1989), pp.9-84.
- D. Mimoso-Ruiz, "Medea" in P. Brunel (dir.), *Dizionario dei miti letterari*, Monaco di Baviera 1988.
- D. Mimoso-Ruiz, G. Dumézil, *Médée antique et moderne : aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Parigi 1982, pp. 247.
- E. Lefèvre, *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt 1978, pp. 496
- M. Thalden, *Medea. A study in the adaptability of a literary theme*, Tesi di dottorato, Pennsylvania 1972, pp. 144.
- E.R. Schwinge (a cura di), *Wege der Forschung. Euripides*, vol. 89, Darmstadt 1968, pp. 560.
- J.O. Hanson, *The secret of Medea's success*, «G&R» 12 (1965), pp. 54-61.
- J. Schondorff (a cura di), *Theater der Jahrhunderte Medea: Euripides, Seneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Jeffers, Braun*, Karl Kerényi (introd.), Monaco di Baviera 1963, pp. 444.
- Hamburger, K., *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren, antik und modern*, Stoccarda, 1962, pp. 221.
- A. Block, *Medea-Dramen der Weltliteratur*, Gottinga 1957, pp. 280.

- C. Levi, *La fortuna di Medea*, Roma 1910, pp.132.
- L. Mallinger, *Étude de littérature comparée, Médée*, Lovanio 1897, pp. 440.

Medea nella storia della musica, dell'opera e del cinema

- P. Salzman-Mitchell, J. Alvares, *Classical myth and film in the new millennium*, New York 2017, pp. 432.
- E. Fava, *Edipo in Berlino: Mendelssohn e la riscoperta della tragedia greca*, «Il Saggiatore Musicale» 20, 2 (2013), pp. 185-212.
- M. Fusillo, “Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo”, in G.P. Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna 2011, pp. 235-48.
- A. J. L. Blanshard, K. Shahabudin, *Classics on Screen: Ancient Greece and Rome on Film*, Londra 2011, pp. 224.
- M. Ewans *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, «Il Saggiatore musicale» 17, 1 (2010), pp. 149-53.
- M. Fusillo, *Attualizzare/Universalizzare. Medea sullo schermo*, «Engramma» aprile 2010, pp. 267-81.
- C. Questa, *Soggetti antichi nel teatro d'opera* «Il Saggiatore musicale» 15, 1 (2008), pp. 97-105.
- G. Cipriani, *La voce di Medea. Dal testo alla scena, da Seneca a Cherubini*, Roma 2005, pp. 292.
- G. Cipriani (a cura di), *Parola alla magia. Dalle forme alle metamorfosi*, Bari 2004, pp. 384.
- J.A. Rice, *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792-1807*, Cambridge 2003, pp. 386.
- P. Rosso, *Medea in Corinto di Felice Romani e J. Simon Mayr*, tesi di dottorato, Bologna 2001, pp. 360.
- H. Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlino 2001, pp. 46.

- S. Trentin, *Seneca fonte di Médée di Luigi Cherubini*, «Rivista italiana di Musicologia» 36 (2001), pp. 25-63.
- E. Hall, F. Macintosh, O. Taplin (a cura di), *Medea in Performance 1500-2000*, Londra 2000, pp. 304.
- L. Belloni, *Tre Medee: Euripide, Cherubini, Grillparzer: e una postilla sulla Norma di Bellini*, «Lexis» 16 (1998) pp. 63-75.
- D. Mimoso-Ruiz, *Le mythe de Médée au cinéma : l'incandescence de la violence à l'image « Pallas»* (1996) 45, pp. 251-68.
- R. Uglione, *Atti delle Giornate di studio su Medea* (Torino, 23-24 ottobre 1995), Torino 1995, pp. 213.
- D. Del Corno, *Medea in musica: una figura del mondo classico nel melodramma*, in R. Uglione (a cura di), cit., pp. 107-15.
- M. Garda, *Da Alceste a Idomeneo le scene terribili nell'opera seria*, «Il Saggiatore musicale» 1 (1994), pp. 335-60.
- W. Faustisch, *Einführung in die Filmanalyse*, Tubinga 1994, pp. 149
- C.H. Mahling, „Original und Parodie: Zu Georg Bendas Medea und Jason und Paul Wranitzkys Medea“ in C. Heyter-Rauland, C.-H. Mahling (a cura di), *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Magonza 1993, pp. 244-95.
- A.L. Bellina, *L'ingegnosa congiunzione: melos e immagine nella favola per musica*, Firenze 1984, pp.154.
- A.L. Bellina, “Ah, degg'io svenarli. La riduzione di Medea tragica nel dramma musicale italiano” in Id., *L'ingegnosa congiunzione*, cit., pp.107-23.
- G. Paduano, *Noi facemmo ambedue un sogno strano: il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, (Prisma 40), Palermo 1982, pp. 203.

- G. Paduano, "Norma: la crisi del modello deliberativo" in Id., *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, cit., pp. 152-78.

- F. Wolf-Hartmut, *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie* (Kleine Vandenhoeck-Reihe 249), Gottinga 1967, pp. 211.

- D. Kimbell, *The Libretto of Handel's Teseo*, «Music & Letters» 44, 4 (Ottobre 1963), pp. 371-79.

Il Fortleben di Medea nella letteratura e nel teatro tedesco (saggi o commenti)

- H.A. Glaser, *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, Berlino 2021, pp. 166.
- M.S. Mirto (a cura di), *Dalla parte di Giasone: Kaschnitz, Seghers, Pavese e la riscrittura del mito*, F.Tedeschi (trad. ita), Pisa 2020, pp.176.
- M. Grunda, *Der Stachel der Medea*, Vienna 2020, pp. 198.
- T. Ziolkowski, *Mythologisierte Gegenwart Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, Monaco di Baviera 2019, pp. 240.
- C. Ziesmer, *Der deus ex machina im Literaturvergleich. Euripides' und Mattias Brauns Medea*, 2018, pp. 20.
- L. Auteri, *Attualizzazioni di un mito nella letteratura tedesca fra '800 e '900*, «Dionysus ex machina» 9 (2018), pp. 259-74.
- I. Darchia, Levan Gordeziani, Lika Gordeziani (a cura di) *Medea in world artistic culture. Acts of International conference in Tbilisi (17-20 September 2017)*, Tbilisi 2018, pp. 445.
- B. Zimmermann, *Mythische Wiederkehr: der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Friburgo in Brisgovia 2017, pp. 225.
- C. Ene-Onea, *Medea der Gegenwart: Formen und Funktionen des Medea-Mythos in literarischen Texten nach 1945 in interkultureller Perspektive*, Berlino 2017, pp. 383.
- Q. Wenwen, *Die Umschreibung des Medea-Mythos bei Ursula Haas und Dagmar Nick*, Tübinga 2016, pp. 228.
- E. Liverani, *Medea: un canto attraverso i secoli*, Bologna 2016, pp. 147.
- A. Webster, *Medea ad Atene*, L. Rossi Linguanti (trad. ita), «Dioniso» n.s., 4 (2014), pp. 159-77.

- M Pozarek, *Mimesis, Moderne, Mythos: Dea Lohers Manhattan Medea* in «Germanica» 54 (2014), pp. 107-23.
- E. Rossi Linguanti, *Un'altra storia: La Medea in Athens di Augusta Webster*, «Dioniso» n.s., 4 (2014), pp.129-58.
- S. Saporiti, *Myth as symbol: a psychoanalytic study in contemporary German literature*, Cambridge 2013, pp. 180.
- M. A. Malamud, *Double, double: two African Medeas*, «Ramus» 41, 1-2 (2012), pp. 161-89.
- H. Bartel, *A Medea called Wally: race, madness and fashion in Paul Heyse's novella Medea*, «German Life and Letters» 64, 1 (Gennaio 2011), pp. 56-70.
- L. Petrovic-Ziemer, *Mit Leib und Körper: Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*, Bielefeld 2011, pp. 428.
- Massimo Fusillo, *Nuove Medee sulla scena e sullo schermo*, «Dioniso» n.s., 1 (2011), pp. 267-80.
- Giovanna Bellati (a cura di), *Aspetti e forme del tragico nel teatro europeo del Novecento*, (Dialogos) Roma 2011, pp. 114.
- M.S.Mirto, *I nomi tra mito e ideologia: Medea. Stimmen di Christa Wolf*, «Il nome nel testo XIII» (2011), pp. 109-24.
- N. Bätzner, M. Dreyer, E. Fischer-Lichte, A. S. Schönhagen (a cura di), *Medeamorphosen: Mythos und ästhetische Transformation*, Monaco di Baviera 2010, pp. 279.
- S. Campolongo, *Lo scandalo della verità: la Medea di Christa Wolf*, «Paginauno» 18 (2010) (URL: <http://www.germanistica.net/2012/11/25/lo-scandalo-della-verita-medea-wolfiana/>)
- Y. Lü, *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*, Friburgo in Bressgovia 2009, pp. 298.

- S. Spiegl, *Medea. Transformationen in der Gegenwartsliteratur - Neuinterpretationen zeitgenössischer Autorinnen*, Monaco di Baviera 2008, pp.136.
- L. Lütkehaus (a cura di), *Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf*, Stoccarda 2007, pp. 362.
- K. Roeske, *Die verratene Liebe der Medea: Text, Deutung, Rezeption der «Medea» des Euripides*, Würzburg 2007, pp.189.
- I. Stephan, *Medea: multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Colonia 2006, pp. 335.
- S. Saporiti, *Letteratura, mito, psicoanalisi: figure mitiche nella letteratura di lingua tedesca*, Cassino 2006, pp. 242.
- H.J. Tschiedel, „Medea: Metamorphosen einer Zauberin“ in B. Glaser und H.J. Schnackertz (a cura di), *Europa interdisziplinär: Probleme und Perspektiven heutiger Europastudien*, Würzburg 2005, pp. 147-68.
- B. Schmeier, *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*, Würzburg 2005, pp. 177.
- I. Kacandes, *Making the Stranger the Enemy: Gertrud Kolmar's Eine jüdische Mutter* «Women in German Yearbook» 19 (2003), pp. 99-116.
- M. Luserke-Jaquis, *Medea: Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*, Tübinga 2003, pp.350.
- L. Mitrache, *Von Euripides zu Christa Wolf. Die Wiederbelebung des Mythos in Medea. Stimmen*, «Studia neophilologica» 74, 2 (2002), pp. 207-14.
- C. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001, pp. 396.
- S. Grewe, *Die politische Bedeutung der Senecatragödien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea*, Würzburg 2001, pp. 208.

- M.S. Mirto, *In difesa di Euripide. L'altra Medea di Christa Wolf*, «Intersezioni» 3 (dicembre 2000), pp. 421-43.
- C. Wolf, *L'altra Medea: premesse a un romanzo*, M. Hochgeschurz (a cura di), testi e interventi di Margot Schmidt et al., Chiara Guidi (trad. ita), Roma 1999, pp. 140.
- E. Biesenbach, F. Schöbler, *Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf*, «Freiburger Frauenstudien» 4,1 (1998), pp. 31-60.
- G. Schiavoni (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf: dalle sponde del mito*, Milano 1998, pp.144.
- G. Catalano e E. Fiandra (a cura di), *Ottocento tedesco. Da Goethe a Nietzsche*, Napoli 1998, pp. 388.
- A. Kämmerer, *Medeas Wandlungen, Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg 1998, pp. 241.
- R. Calabrese, „Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur“, in M. Hochgeschurz (a cura di), *Christa Wolfs Medea*, Berlino 1998, pp. 75-93.
- M. Henn B. Hufeisen (a cura di), *Frauen, MitSprechen, MitSchreiben: Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*, Stoccarda 1997, pp. 560.
- I. Stephan, “Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert”, in *Frauen: MitSprechen MitSchreiben*, cit., pp. 1-23.
- M. Shafi, «*Falsch Leiden Sollte Es Das Auch Geben*»: *Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman Medea*, «Colloquia Germanica» 30, 4 (1997), pp. 375-85.
- M. Shafi, *Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk*, Monaco di Baviera 1995, pp. 245.
- B. Feichtinger, *Medea. Rehabilitation einer Kindsmörderin? Zur Medea Rezeption moderner deutschsprachlicher Autorinnen*, «Grazer Beiträge» 18 (1992), pp. 205-34.
- Gisela Salomon, *Medea-Adaptionen des 20. Jahrhunderts: Jahnn, Anouilh, Müller, Tabori*, Erlangen 1989, pp. 134.

- P. Iden, *Theater als Widerspruch, Plädoyer für die zeitgenössische Bühne; am Beispiel neuerer Aufführungen der Regisseure Luc Bondy*, Monaco di Baviera 1984, pp. 251
- M. Fuhrmann, *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, Monaco di Baviera 1983, pp. 723.
- K. Kenkel, *Medea-Dramen: Entmythisierung und Remythisierung: Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahnn, Anouilh*, Bonn 1979, pp.141.
- A. Dihle, *Euripides' Medea und ihre Schwestern in europäisches Drama*, «Antike und Abenland» 22 (1976), pp.175-83.
- C. Cases, *Elisabeth Langgässer: Il viaggio degli argonauti nella Marca*, «Saggi e note di letteratura tedesca» Torino (1963) pp. 245-49.
- W. Kleinhardt, *Originalität und Variation in der Darstellung einer Rache; eine vergleichende Studie ausgewählter Texte*, Tesi di dottorato, Amburgo 1962, pp. 137.
- K. Von Fritz, *Die Entwicklung Der Iason-Medeasageund und die Medea des Euripides*, «Antike und Abendland» Vol.8, 1 (1959) pp. 1-33.
- F. Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Monaco di Baviera 1910, pp. 502.
- C. Clifton Ferrell, *The Medea of Euripides and the "Medea" of Grillparzer*, «The Sewanee Review» 9, 3 (Luglio 1901), pp. 349-65.
- G. Deile, *Klingers und Grillparzers Medea miteinander und mit den antiken Vorbildern des Euripides und Seneca verglichen*, Erfurt 1901, pp. 31.

Medea nel teatro medievale

- A. Sieber, *Medeas Rache. Liebesverrat und Geschlechterkonflikte in Romanen des Mittelalters*, Colonia 2008, pp. 274.
- C. M. Monti, F. Pasut, *Episodi della fortuna di Seneca tragico nel Trecento*, «Aevum» 73, 2 (1999), pp. 513-47.
- A. Bisanti, *Responsabilità e (de)merito negli epilli di Draconzio*, «Hormos-Ricerche di Storia antica» n.s. 9 (2017), pp. 649-63.
- S. McElduff, *Epilogue: The Multiple Medeas of the Middle Ages*, «Ramus» 41 (2012), pp. 190-205.

Testi teorici di critica letteraria, teatrale, musicale o cinematografica

- F. Vittorini, *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Bologna 2020, pp. 252
- F. Babbage, *Adaptation in contemporary theatre: performing literature*, Londra 2020, pp. 281.
- M. Fusillo, *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale*, «Comparatismi» 5 (2020), pp. 11-20.
- A. Bravin, *Le forme dell'intertestualità: dalla citazione all'allusione*, «Studi Slavistici» XVI, 1, (2019), pp. 261-76.
- R. Pedrotti, *Storia dell'opera lirica. Un immenso orizzonte. Dalle origini ai giorni nostri*, Roma 2019, pp. 288.
- G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Milano 2018, pp. 413.
- R. De Luca Picione, *La funzione dei confini e della liminalità nei processi narrativi. Una discussione semiotico-dinamica*, «International Journal of Psychoanalysis and Education» 9 (2018) pp. 37-57.
- R. Jörg (a cura di), *Intermedialität in der frühen Neuzeit: Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlino 2017, pp. 404.
- A. Anceschi, *Intertestualità, transcodifica e intermedialità: strumenti per un'educazione interartistica*, «Encyclopaideia» 19, 43 (2015), pp. 85-104.
- P. Michelakis, *Greek tragedy on screen*, Oxford 2013, pp.265.
- A. Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma 2013², pp. 125.
- D. Bathrick, H.P. Preusser, *Literatur inter- und transmedial: Inter- and transmedial literature*, Amsterdam 2012, pp. 450.

- M. Mayrohfer, *Di specie magica: drammaturgia musicale tedesca dell'Ottocento*, Roma 2012, pp. 237.
- E. Surian, *Manuale di storia della musica*, 3 voll., Milano 2012, pp. 728.
- F. Babbage, *Re-visioning Myth: Modern and Contemporary drama*, Manchester 2011, pp. 261.
- M. Fusillo F. Tiezzi, *Dialogo sui classici a teatro*, «I Quaderni del Ramo d'Oro» 4, (2011), pp. 1-17.
- P. Montani, *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma 2010, pp. 81.
- H.T Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Francoforte sul Meno 2008⁴, pp. 506.
- B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneità*, Milano 2008, pp. 182.
- C. Clüver, *Intermediality and interarts studies*. «Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality» 1 (2007), pp. 19-39.
- Aristotele, *Poetica*, G. Paduano (a cura di), Bari 2006, pp. 94.
- O. Vox, *Memoria di testi teatrali antichi*, Lecce 2006, pp. 289.
- M. Elizabeth, C. Bartlet, “La Rivoluzione francese e la musica”, in *Enciclopedia della musica. Volume secondo: dal secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana*, J.J. Nattiez, M. Bent, R. Dal Monte M. Baroni (a cura di) Milano 2006, pp. 600
- Jenkins, H., *Convergence culture: where old and new media collide*, New York 2006, pp. 353.
- L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Londra 2006, pp. 203.
- J. Waeber, *En musique dans le texte : le melodrame de Rousseau a Schoenberg*, Parigi 2005, pp. 511.

- G. Steiner, *Morte della tragedia* (ed. or. *Death of Tragedy*, 1961) , Milano 2005, pp. 328.
- D. Gambelli, F. Malcovati (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento* Roma 2004, pp. 500.
- V. Liberati, *Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo*, «Leitmotiv» 2, (2002), pp. 87-96.
- I. Rajewsky, *Intermedialität*, Stoccarda 2002, pp.230.
- P. Gheri, L. Perrone Capano, *Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco*, Pisa 2002, pp. 168.
- V. Fortunati, *Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo. Il pastiche di Antonia Byatt fra letteratura e pittura*, «Leitmotiv» 2 (2002), pp. 87-96.
- D. Giglioli, *Tema*, Firenze 2001, pp. 129.
- M. Fusillo, *La ripresa moderna dei classici antichi. Per un dialogo fra antichistica e cultura contemporanea*, «Quaderni del ramo d'oro» 4, (2001), pp. 243-52.
- E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 2001², pp. 349.
- G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Paolo d'Angelo (a cura di), Roma-Bari 2000, pp. 310.
- D. Cartmell, I. Whelehan, *Adaptations, from text to screen, screen to text*, Londra 1999, pp. 247.
- E. Fichter-Lichte, *Semiotica del teatro*, Madrid 1999, pp. 726
- M. Polacco, *Intertestualità*, Roma 1998, pp. 106.
- P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma 1998, pp. 148.

- G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (ed. or. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1983), Torino 1997, pp. 504.
- P. Gelli (a cura di), *Dizionario dell'opera*, Milano 1996, pp. 1449
- U. Kuster, *Das Melodrama: zum asthetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im Jahrhundert*, Francoforte sul Meno 1994, pp. 317.
- L. Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia 1994, pp. 160.
- W. Sollors (a cura di), *The Return of Thematic Criticism*, Londra 1993, pp. 350.
- C. Martindale, *Redeeming the Text: The Validity of Comparisons of Classical and Postclassical Literature (A View from Britain)* «Arion: A Journal of Humanities and the Classics» 1,3 (1991)
- H. Blumenberg, *L'elaborazione del mito*, (ed. or. *Arbeit am Mythos*, 1981), Bologna 1991, pp. 761.
- A. Basso (a cura di), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (DEUMM), I titoli e i personaggi*, Torino 1990.
- J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990, pp. 272.
- J.J. Bachofen, *Il matriarcato*, (ed. or. *Das Mutterrecht*, 1861), Torino 1988, pp. 1210.
- L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana VI*, Torino 1988, pp. 560.
- W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1987, pp. 330.
- P. Pavis, L. Kruger, *The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre*, «Modern Drama» 29, 1 (Primavera 1986), pp. 1-22.

- L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986, pp. 450.
- L. Hutcheon, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, New York 1985, pp. 143.
- P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma 1985, pp. 246.
- D. Higgins, *Intermedia in Horizons; The Poetics and Theory of the Intermedia*, Edwardsville 1984, pp. 146.
- P. Pucci, *Decostruzione e intertestualità*, «Nuova Corrente» (1984), pp. 283-302.
- M. Bonafin (a cura di), *Intertestualità: materiali del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, Genova 1984, pp. 67-73.
- H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, Milano 1983, pp. 167.
- M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano 1983, pp. 329.
- H. Bloom, *The Breaking of the Vessels*, Chicago 1982, pp. 128.
- C. Di Girolamo e I. Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata: fonti e analisi letteraria*, Palermo 1982, pp. 197.
- R. Barthes, *S/Z*, Parigi 1981, pp. 254.
- G. Biondi, *Mito o Mitopoiesi?* «MD» 5, 1980, pp. 125-44.
- U. Eco, *Lector in fabula*, Milano 1979-89, pp. 223.
- R. Barthes, *Barthes*, Gianni Celati (trad. ita), Torino 1980, pp. 221.
- J. Kristeva, *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano 1978, pp. 336.

- H.R. Jauss, A. Vàrvaro, *Perché la storia della letteratura?* 5 voll., Napoli 1977, pp. 109.
- R. Barthes, *Miti d'oggi* (ed. or. *Mythologies*, 1957), Torino 1974, pp. 158.
- M. Fuhrmann (a cura di), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* (Poetik und Hermeneutik), Monaco di Baviera 1971, pp. 732.
- L. Secci, *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Roma 1969, pp. 335.
- M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Giuseppe Garritano (trad. ita), Torino 1968, pp. 355.
- C. Levi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano 1966, pp. 447.
- S. Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Francoforte sul Meno 1964, pp. 454.
- B. Balazs, *Der Film: Werden und Wesen einer Neuen Kunst, Erweiterte und Überarbeitete Neuauflage* (ed. or. *Filmkultúra. A film művészetfilozófiája*, 1949) Vienna 1961, pp. 310.
- F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Lipsia 1872.
- F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Lipsia 1874.
- A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Berlino 1809, pp. 440.

Testi ed edizioni consultate

- Euripide, *Medea*, B.M.W. Knox (introd.), Laura Correale (trad. ita e cura di), Milano 2009, pp. 17.
- Seneca, *Medea*, G. Biondi (a cura di), A. Traina (trad. ita), Milano 2018, pp. 42.
- F.W. Gotter, *Medea. Ein mit Musik vermischtes Drama*, musica di G. Benda, Königsberg 1776.
- G. Benda (musica) F. Gotter (libretto), *Medea, im Klavierauszuge*, Leipzig 1778, pp. 35.
- E. Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*, Vienna 1984, pp. 125.
- F. Grillparzer, *Medea*, M. Longo (a cura di) C. Magris (trad. ita), Venezia 1994, pp. 224.
- H.H. Jahnn, *Medea*, L. Monti (a cura di), Firenze 1998, pp. 108.
- H.H. Jahnn, *Dramen I*, Francoforte sul Meno 1963, pp. 741-3.
- F. T. Csokor, *Medea postbellica. Text und Kommentar. Mit einem Anhang*, Vienna 1947, pp. 152.
- A. Seghers, *Erzählungen, Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Berlino 1977, pp. 326.
- D. Loher, *Manhattan Medea; Blaubart-Hoffnung der Frauen*, Francoforte sul Meno 1999, pp. 133.
- C. Wolf, *Medea. Voci*, A. Raja (trad. it.), (ed. or. *Medea Stimmen*, 1996), Roma 2012, pp. 197.

Letteratura su Medea in Korinth di F.M. Klinger

- F.M. Klinger, *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur*, Berlino 2017, pp. 360.
- M. Rieger, M., *Briefbuch zu Friedrich Maximilian Klinger, Sein Leben und Werke II*, Darmstadt 2016, pp. 660.
- F.M. Klinger, *Medea in Korinth, Medea Auf Dem Kaukasos, Aristodymos* K.H. Hartmann, U. Profitlich, M. Schulte (a cura di), Tübinga 2012, pp. 233.
- F.M. Klinger, *Medea in Corinto*, P.M. Filippi (a cura di), Firenze 2004, pp. 95.
- C. Hering, *Friedrich Maximilian Klinger*, Berlino, 1966, pp. 389.
- H. Zempel, *Erlebnisgehalt und ideelle Zeitverbundenheit in F.M. Klingers Dramen*, Niemeyer 1929, pp. 122.

Letteratura su Medea in Corinto di J.S. Mayr

- R. Viagrande, *Medea in Corinto (1813) di Giovanni Simone Mayr (1763-1845)*, «GBOPERA» (2015) (URL: <https://www.gbopera.it/2015/03/felice-romani-e-i-suoi-melodrammi-medea-in-corinto-di-giovanni-simone-mayr/>).
- P. Ravasio (a cura di), *Il carteggio Mayr III 1810-1817* Bergamo 2013, pp. 496.
- G. Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, P. Pelucchi (a cura di), Bergamo 2000, pp. 532.
- G. S. Mayr (musica), G.F. Romani (libretto), *Medea in Corinto*, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo nell'autunno del 1813 «Archivio storico Ricordi», pp. 54.

Letteratura su Medea in Prag di M. Zweig

- E. Said, *L'Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Stefano Galli (trad. ita), Milano 2013² (ed. or. *Orientalism*, 1978), pp. 400.
- M. Zweig, *Dramen*, Borchsen 1997, pp. 200.
- M. Zweig, *Kritische Betrachtungen*, E. Reichmann (a cura di), Röhrig 1995, pp. 302.
- E. Reichmann, „Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalismus: Zweigs Medea in Prag“ in M. Zweig, *Kritische Betrachtungen*, cit., pp. 223-44.
- A. Corvasce, „Eine emanzipierte Medea. Ein Textimmanenter Vergleich zwischen Zweigs Medea in Prag und den Bearbeitungen des Medea-Stoffes durch Grillparzer und Euripides“ in M. Zweig, *Kritische Betrachtungen*, E. Reichmann (a cura di), cit, pp. 346-73.
- Z. Baumann, „Moderne und Ambivalenz“, in *Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der Alten Welt* U. Bielefeld (a cura di), Amburgo 1992, pp. 23-50.
- C. Guillaumin, „RASSE. Das Wort und die Vorstellung“, in U. Bielefeld (a cura di), *Das Eigene und das Fremde*, cit., pp. 159-74.
- M. Zweig, *Lebenserinnerungen*, Gerlingen 1987, pp. 214.
- N. Fuerst, *Das Dramenwerk Max Zweigs*, Klagenfurt 1986, pp. 112.
- M. Brod, (a cura di), *Der Generalsekretär und andere Dramen. Über Max Zweig*, Tel Aviv 1979, pp. 311.
- I. Mehlman, „Max Zweig – Der Dramatiker“ in M. Zweig, *Der Generalsekretär und andere Dramen*, E. Benyoetz (a cura di), Tel Aviv 1979, pp. 235-70.

Letteratura su *Medeamaterial* di H. Müller

- T. Nitschmann F. Vaßen, *Heiner Müllers Küsten LANDSCHAFTEN. Grenzen - Tod - Störung*, Bielefeld 2021, pp. 512.
- E. Stramaglia, *Dramaturgie als Eingedenken Heiner Müllers Antike zwischen Geschichtsphilosophie und Kulturkritik*, Heidelberg 2020, pp. 229.
- D. Barnett, *Heiner Müllers The Hamletmachine*, Londra 2016, pp. 74.
- M. Poggi, *Heiner Müller Fatzer Bertolt Brecht*, «COSMO Comparative Studies in Modernism» 2 (2013), pp. 41-7.
- A. Souksengphet-Dachlauer, *Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken*, Bielefeld 2010, pp. 480.
- D. Colombo, *Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf*, Würzburg 2009, pp. 251.
- H. Müller, *Gesammelte Irrtümer*, voll. 12, F. Hörnigk (a cura di), Francoforte sul Meno 2008.
- H. Müller, "Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek über Verkommenes Ufer, den Voyeurismus und die Auf führungspraxis in beiden deutschen Staaten", in H. Müller *Gesammelte Irrtümer*, vol. 10. Gespräche 1, 1965-87, cit., pp. 266-79.
- P.A. Campbell, *Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text*, «Modern Drama» 51, 1 (Primavera 2008), pp. 84-103.
- *Theater im Medienzeitalter das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Monaco di Baviera 2007, pp. 173.

- Eva C. Uller, *Griechisches Theater in Deutschland, Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*, Colonia 2007, pp. 506.

- P. Gallo, “Asyl Berlin. La dimensione del tragico in Medeamaterial di Heiner Müller e Berlintercomedia di Franco Sepe” in *Medea: teatro e comunicazione*, 2006, cit, pp. 282-90.

- F. Fiorentino (a cura di), “Heiner Müller riscrive la tragedia greca”, in F. Fiorentino (a cura di), *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, Roma 2005, pp. 167-76.

- H. Müller, *Teatro II*, E. Niccolini (introd.) Milano 2001 pp. 145.

- J. Kalb, *The Theater of Heiner Müller*, Cambridge 1998, pp. 300.

- A. Chiarloni, *Germania '89: cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Milano 1998, pp. 138.

- K. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tubinga 1998, pp. 291.

- C. Klein, *Matériau M(édée/üller)*, «Germanica», 18 (1996), pp. 115-35.

- F. Kafka, “Prometheus” in P. Raabe (a cura di), *Sämtliche Erzählungen*, Francoforte sul Meno 1995, pp. 406.

- H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Colonia 1994, pp. 528.

- C. Rogowski, “Mad with Love: Medea in Euripides and Heiner Müller”, in J. Redmond (a cura di) *Madness in Drama*, Cambridge 1993, pp. 171-82.

- G. Schulz, *Heiner Müller*, (Sammlung Metzler), Berlino 1990, pp. 220.

- J. Birringer, *Medea: Landscapes beyond History*, «New German Critique» 50 (Primavera-estate 1990), pp. 85-112.

- B. Gruber, *Mythen in den Dramen Heiner Müllers zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989, pp. 207.

- N.O. Ekke, *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, Paderborn 1989, pp. 386.

- H. Müller, *Stücke*, J. Fiebach (a cura di), Berlino Est 1988, pp. 250.

- H. Müller, *Stücke*, J. Fiebach (a cura di), Berlino-Est 1988, pp. 250.

- C. Weber, *Preface. Despoiled Shore Medeamaterial Landscape with Argonauts. Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, New York 1984, pp. 124-5.

- B. Brecht, „Das Theater des neuen Zeitalters“, in Id., *Gedichte 3. Gesammelte Werke*, vol.10, Francoforte sul Meno, 1982, p. 968.

Letteratura su *Der Schlaf der Vernunft* di U. Stöckl

- E. Schneider, „Der Schlaf der Vernunft (1984) von Ula Stöckl“, in Id. (a cura di) *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, Colonia 2018, pp. 368.

- M. Rövekamp, *Portrait von Ula Stöckl. Und Mutter trug die Bombe weg*, Verlag Der Tagesspiegel, febbraio 2015. (URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/und-mutter-trug-die-bombe-weg-8513731.html>)

- C. Berndt, *Pionierin des feministischen Films Deutschlandradio*, Colonia febbraio 2015. (URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/regisseurin-ula-stoeckl-pionierin-des-feministischen-films-100.html>)
- *Ein Tribut von Berlin für den 75. Geburtstag von Ula Stöckl*, Gemeinnützige Nachlaßstiftung GmbH, aprile 2013.
- (URL: https://ww2.fassbinderfoundation.de/node.php/en/news_detail/320)
- R. Biller, *Medea - Filmanalyse zu Der Schlaf der Vernunft*, Monaco di Baviera 2009, pp. 36.
- R. Brandt, *Filosofia nella pittura: da Giorgione a Magritte*, Torino 2003, pp. 556.
- J. Richter, *Ula Stöckl. Unerhört weiblich*, Berlino 2003 (URL: http://www.ula-stoeckl.com/index_D.htmlfemminile)
- R. Fischetti (a cura di), *Das neue Kino. Acht Porträts von deutschen Regisseurinnen, Helke Sander, Claudia von Alemann, Ula Stöckl, Helma Sanders-Brahms, Margarethe von Trotta, Jutta Brückner, Ulrike Ottinger, Doris Dörrie*, Dülmen-Hiddingsel 1992, pp. 333.
- M. Silberman, *Interview with Ula Stöckl. Do away with taboos*, «Jump Cut: A Review of Contemporary Media» 39, febbraio 1984, p. 55. (Url: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/UlaStockl.html>)
- C. Fetscher, *Medea träumt* in «Der Spiegel», n. 19 (1984), 7 maggio 1984. (Url: <https://www.spiegel.de/kultur/medea-traeumt-a-65996172-0002-0001-0000-000013508199>).
- A.M. Di Paolo, *Ula Stöckl*- Cineforum 23 n. 6 giugno 1983, pp. 17-9.
- D. Trastulli (a cura di), *Germania pallida madre: la ricostruzione di una memoria storica nel cinema di: Jutta Brückner, Helke Sander, Helma Sanders-Brahms, Ula Stöckl e Margarethe von Trotta*, Firenze 1982, pp. 151.

Letteratura su M., nach Euripides di G. Tabori

- H. Spiegel, *Das Problem Brüchigkeit: Der Schauspieler, Aktivist und Autor Peter Radtke ist im Alter von 77 Jahren gestorben*, «Frankfurt Allgemein», dicembre 2020, (URL: <https://www.wochenblatt.de/archiv/die-stadt-regensburg-erinnert-an-dr-peter-radtke-12500507>).
- M. Castellari, *Paese che vai, cannibali che trovi. Sul teatro transculturale di George Tabori*, «Stratagemmi» 31 (2015), p. 57.
- P. Radtke, *Der Sinn des Lebens ist gelebt zu werden: Warum unsere Gesellschaft behinderte Menschen braucht*, Monaco di Baviera 2007, pp. 192.
- H-P. Bayerdörfer, „Gewalt mit Stühlen - Gewalt gegen Stühle. Ein szenisches Leitmotiv bei George Tabori“ in H.-J. Diller, U.-K. Ketelsen, H.U. Seeber (a cura di) *Gewalt im Drama und auf der Bühne. Festschrift für Günter Ahrends zum 60. Geburtstag*, Tübinga 1998, pp. 1-12.
- A. Welker (a cura di), *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet*, Vienna 1994, pp. 400.
- S. Stammen, *George Taboris Inszenierung Nathans Tod im Kontext der Lessing-Rezeption und der Judenproblematik in Taboris dramatischem Werk*, Magisterarbeit, Monaco di Baviera 1992, pp. 153.
- G. Tabori, *Betrachtungen über das Feigenblatt: Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*, Monaco di Baviera 1991, pp. 280.
- W. Kässens J.W. Gronius, *Theatermacher, Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori, Peter Zadek*, Francoforte sul Meno 1987, p. 211.
- P. Radtke, *M - wie Tabori. Erfahrungen eines behinderten Schauspielers*, Zurigo 1987, pp. 159.
- P. Radtke, *Nachrichten vom Grottenolm*, Monaco di Baviera 1981.

