

MARTINA PUTRINO

Medea in Korinth (1786) e *Das goldene Vliess* (1821). Il mito di Medea in due riscritture tedesche

Una categoria che si rivela particolarmente feconda nella ricezione è quella del mito, da cui spesso la letteratura trae non a caso la propria materia e i propri personaggi.

Del resto il mito, avulso da qualsiasi connotazione spazio-temporale, appare dotato di un valore universale e sincronico: esso dimostra di essere esportabile in luoghi remoti ed epoche disparate, all'interno di vari codici espressivi più determinati e circoscritti. Ne scaturiscono, di conseguenza, interpretazioni letterarie che obbediscono a categorie di spazio-tempo e appaiono inscritte in una «diacronicità ipotattica»¹ lontana dall'orizzonte di provenienza.

Di frequente, tuttavia, le modalità con cui il mito si rapporta e interagisce con tali successive rielaborazioni non appaiono lineari e univoche; è il caso, ad esempio, della vicenda di Medea, presente già nel mutevole materiale mitologico e sottoposta a una piena canonizzazione solo nel teatro antico, prima greco e in seguito latino.

È, infatti, con la tragedia di Euripide che, nel 431 a. C., viene per prima attribuita alla figura della donna una 'carriera bio-

¹ FUSILLO 2020, 15. La diacronicità ipotattica è una categoria in cui la narrazione è sottoposta e vincolata alla successione temporale e quindi a un'organizzazione causale e teleologica della materia; essa si contrappone alla sincronicità paratattica, che si sviluppa in direzioni plurime e si iscrive in una prospettiva simultanea che «può abbracciare e comprendere tutto», esprimendo l'idea di immediatezza. Il tipo di narrazione che rientra nella prima categoria corrisponde alla riscrittura letteraria o teatrale, laddove il secondo tipo di narrazione coincide col mito; quest'ultimo 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. Il mito non è infatti un elemento originario completamente e irrevocabilmente interpretato, dal momento che è sottoposto per sua stessa natura a un'attività ermeneutica continua e incessabile da cui scaturiscono nuovi prodotti sempre uguali e diversi, su cui il 'modello originario' non vanta alcun primato.

grafica' precisa e ben riconoscibile, costellata di alcuni eventi che contribuiranno a renderla un personaggio controverso e temibile, coraggioso e sfrontato, potente e scandaloso. Occorre, dunque, mantenere sempre chiara la distinzione² 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)³. Il *Medeastoff* quindi – prima esistente nella tradizione mitologica all'interno di una forma mobile e variabile⁴ – viene rimodellato e ripensato in una miriade di trattamenti, adattandosi alle esigenze dei rispettivi contesti storico-culturali, che si alimentano di contingenze irripetibili.

Il seguente contributo si propone di indagare la ricezione successiva del mitologema all'interno di due opere in lingua tedesca collocate tra XVIII e XIX secolo: *Medea in Korinth* (1786) di Friedrich Maximilian Klinger e *Das goldene Vließ* (1821) di Franz Grillparzer. Entrambe costituiscono, difatti, due esempi rappresentativi di come il *Medeastoff* si sia trasformato nell'arco di un secolo, dimostrando la propria inesauribilità nello sviluppare temi che non sono logori e stantii e, al tempo stesso, l'impossibilità di prescindere dal modello.

Nel corpo di questo lavoro si procederà, dunque, a un confronto tra le due opere in merito alla concezione e rielaborazione di alcune tematiche fondative all'interno di un medesimo ambito culturale di riferimento, il *deutschsprachiger Raum*⁵.

² FUSILLO 2011, 235.

³ Se si intende realmente studiare nel dettaglio le potenzialità di aggiornamento letterario del mito di Giasone e Medea – come anche afferma Christoph Steskal in STESKAL 2001, 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. Cfr. FUHRMANN 1971, 9 ss.

⁴ SAPORITI 2006, 154. Qui l'autrice 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.

⁵ Per *deutschsprachiger Raum* si intende la macroarea culturale di lingua tedesca che include testi di autori di diverse nazionalità (classificabili in base al momento storico di riferimento)

*Medea in Korinth (1786) di Friedrich Maximilian Klinger.
Lo scontro tra potenza divina e fragilità umana*

Medea in Korinth è una tragedia più menzionata che studiata, specie nel complesso rapporto con i modelli⁶. 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: «Non mi sono servito né della Medea greca, né di quella latina, né della francese. Questa, così come essa è, è esclusivamente opera mia⁷».

L'*humus* in cui si è sviluppata la composizione dell'opera e la costruzione del personaggio in realtà, oltre all'imprescindibile archetipo euripideo⁸, comprende senza dubbio la tragedia di Seneca, da cui Klinger sembra derivare soprattutto la dimensione della magia; essa appare funzionale a rendere l'alterità perturbante della protagonista in linea con la sensibilità del momento storico. La cifra distintiva del personaggio di Medea, infatti, nella seconda metà del XVIII secolo è ancora distante dalla connotazione di alterità etnica che svilupperà in seguito e tende, piuttosto, a configurarsi nel *furor* magico. Il fine Settecento, del resto, 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 della volontà.

Medea in Korinth, che si snoda in cinque atti, prevede un prologo declamato da *das Schicksal*, un non-personaggio personificato da un concetto chiave di quegli anni, il destino appunto. Nel prosieguo del primo atto Giasone, intenzionato a recidere il legame totalizzante con la moglie, accetta la decisione di Creonte di esiliare Medea per il bene della sua famiglia e del suo popolo: il sovra-

⁶ KLINGER 2004, 7.

⁷ Traduzione mia.

⁸ 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 BETTINI, PUCCI 2017, 150 considera «il primo vero ripensamento moderno del personaggio».

no, non senza ragioni, si mostra spaventato di fronte all'illimitato potere della donna e teme che la sua presenza a Corinto possa trasformarsi in una catastrofe. Con l'allontanamento della potente maga e la decisione di offrire in sposa a Giasone la figlia Creusa, il tiranno suggella così un patto di fede e di reciproco vantaggio.

Nel secondo atto Medea, che fin dalla prima entrata in 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 Creusa e la sua fragile debolezza al cospetto delle minacce della maga, che vanta orgogliosamente il sostegno degli dèi. La terribile figlia di Ecate, inoltre, rivendica sanguignamente la proprietà della prole, sottolineando la prevalenza del diritto materno e supplicando il restio Giasone a concederle di portare con sé i figli in esilio⁹.

Nel quarto atto la successione di visioni oniriche di Medea si alterna alle sue parole deliranti, tramite cui esorta i figli ad abbandonarsi a un sonno profondo. La perdita di sé stessa, che si traduce 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 vendetta. La voce di Ecate, con tono provocatorio e sfidante, instilla nella figlia il desiderio di recidere qualsiasi legame con la debole umanità e di rientrare in possesso della propria reale essenza tramite l'infanticidio; la materializzazione dell'ombra di Absirto e la forte componente visionaria tipicamente sturmeriana permea l'atto

⁹ «Medea: Mir sind sie näher! Ich gebahr sie, und unterlag dem Loos der schwachen Menschheit. [...] Vermagst du zu trennen, was der innigste Ruf der Natur, das heiligste Gefühl zusammenknüpft!» (Medea: Sono più vicini a me! Io li ho partoriti sottomettendomi al destino della debole umanità. [...] Osi dunque separare ciò che il richiamo più intimo della natura, il più sacro sentimento ha mai legato?)

sino alla fine, quando Medea rinnega la sua identità di madre e pugnala i suoi piccoli, riuscendo a placare la furia di Ecate.

Nel quinto e ultimo atto, che rivela la *Ringstruktur* dell'opera, dominano la scena Tisifone, Aletto e Megara, le furie 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 uccidendo Creusa.

Nel finale Giasone, 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 come accade anche a Creonte, sconvolto dalla perdita della figlia; è in questa circostanza che Medea, riacquisita completamente la propria natura divina, si eleva su un carro trainato da draghi, ribadendo un'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 anomalia¹⁰. Per raffigurare concretamente la sua cifra di *Besonderheit*¹¹, Klinger attribuisce alla protagonista una natura semidivina nei confronti della quale prima Giasone nutre una sorta di repulsione e che in seguito desidera disperatamente recuperare.

Tuttavia l'individualità di Medea, sebbene in un primo momento desiderosa di spogliarsi dei suoi poteri per diventare donna e soddisfare il bisogno umano di amore, non può essere accolta e integrata nel consorzio umano; a lei non resta che prendere

¹⁰ MENGALDO 2009, 340-3.

¹¹ Il termine *Besonderheit* viene tradotto generalmente con eccezionalità da intendersi come singolarità, ma anche come diversità e stranezza.

coscienza del proprio potere pressoché illimitato¹², rinunciando alla dimensione di donna e madre¹³ e, dunque, ai figli¹⁴. Non solo redenzione e separazione dall'umanità, quindi, ma anche perdita, e rinuncia.

L'irriducibilità di Medea acquisisce, poi, un ulteriore significato alla luce di una categoria semantica centrale di questo mito, ovvero la contrapposizione tra egocentrismo e socialità; Klinger sceglie, infatti, 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 attualità¹⁵.

Lo sviluppo di una dimensione che esplora più in profondità il passato mitico rispetto, ad esempio, ad Euripide, prevede necessariamente la presenza di creature mitologiche e del Destino – che di esse adotta la prospettiva – finendo per legittimarne la presenza e delinearne la natura di proiezione psicologica¹⁶.

Quanto all'espressione dell'intimo *furor*, la serie di azioni ossessive e la vasta gamma di stati d'animo che Medea attraversa in maniera sconnessa prima dell'infanticidio segnala la possessione della sua persona ad opera di uno spirito malvagio, che la sottrae a sé stessa e la costringe a un atteggiamento delirante. A fine Settecento, tuttavia, gli spiriti e le manifestazioni sovrannaturali di possessione o delirio non sono ancora inquadrati in una dimensione psicologica, e anzi ritenuti espressione di una forza irrazionale; allo stesso tempo la prospettiva di Klinger si distanzia anche dalla concezione classica che non riconosce l'azione di forze psicologiche riconducibili alla sola interiorità, ma riporta

¹² TELLINI 2012, 175.

¹³ Ivi, 176.

¹⁴ GLASER 2021, 100.

¹⁵ FILIPPI 2004, 16. Lo spiccato individualismo illimitato di Medea, che non riesce ad accettare i limiti dello sviluppo personale per integrarsi in un ordine sociale collettivo, generano paura e diffidenza nella comunità, i cui sussulti rischierebbero di minare le fondamenta della società stessa. I concetti di titanismo e l'opposizione individuo/massa rappresentano due dei temi più importanti di fine 18° secolo.

¹⁶ In KENKEL 1979, l'autore critica la presenza di tali creature mitologiche, affermando che Klinger non abbia dimostrato di padroneggiare completamente l'apparato mitologico.

ogni fenomeno a una dimensione concreta, magari anche divina. Ne è un esempio Ate, personificazione divina di una condizione psicologica specifica, l'obnubilamento; in Klinger, dunque, si assiste per certi versi a una sorta di anticipazione della moderna psichiatria, riscontrabile per la presenza di morbi e demoni che si impadroniscono della mente.

In relazione al personaggio di Giasone, si può invece affermare che egli non è più soltanto una figura sbiadita priva di una reale energia, ma viene anzi riproposto 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, questo Giasone si rivela, in realtà, meno opportunistista di quello euripideo: nell'opera klingeriana sono, infatti, l'impossibilità di condividere la vita con la moglie e lo sforzo di essere suo pari che lo costringono a separarsene; in altre parole, non tanto il fare di Medea, quanto il suo essere¹⁷. Il risultato è una figura forse meno volubile e insensibile, che riconosce i meriti di Medea nei suoi confronti, ma che rimane comunque lontana da un giudizio positivo. Il Giasone di questa tragedia, del resto, non asseconda un abulico tentativo di evasione dalla quotidianità coniugale e neanche un'opportunistica aspirazione alla gloria tramite un nuovo matrimonio regale; piuttosto, dopo un'attenta e difficile riflessione¹⁸, riconosce senza più timore la propria estraneità a un mondo divino innervato di magia e forza sconfinata.

JASON Um meinethwillen verließ sie Vater, Mutter, Schwester! Um meinethwillen ermordete sie den Bruder, den König Pelias, meines Vaters Bruder! Um meinethwillen 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 Zauberey¹⁹.

¹⁷ Ivi, 41.

¹⁸ Tale decisione ponderata è testimoniata anche dal dialogo con Creonte contenuto nel primo atto. A suo modo, quindi, Giasone sceglie di allontanarsi da Medea non senza esitazioni o scrupoli, ma con una consapevolezza tale da permettergli di non essere vittima di rimorsi.

¹⁹ D'ora in poi il testo riportato sarà citato dall'edizione KLINGER 2012, nella forma abbreviata in Kl. e numero della pagina. La traduzione italiana è mia. Qui è Kl., 12.

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 il mio stesso cuore! Io non amo più Medea e, se mai l'ho amata, allora era un'illusione, forse opera della sua magia.

Diventa qui evidente la presa di distanza di Klinger dalla tradizione e la conseguente attuazione dei processi di transmutazione e rifunzionalizzazione²⁰: l'illimitato potere, derivato dal matrimonio con Medea, si rivela essere per Giasone un notevole condizionamento che lo trattiene sotto la sfera di protezione della moglie, senza alcuna possibilità di sperimentare il proprio valore personale. Proprio la liberazione da quel legame appare la nuova motivazione del suo allontanamento, l'unica prospettiva plausibile, più forte di ogni altro compromesso²¹.

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 Giasone nell'ordine umano presuppone il distacco totale dal passato, mentre il nuovo inserimento di lei necessita, di quel passato, il recupero assoluto²². In altre parole, il futuro di Giasone come essere umano rimane concepibile solo in un'esistenza senza Medea, ma il futuro di Medea come essere umano risiede proprio nel suo legame con Giasone²³.

Inedito e interessante si rivela, inoltre, il rapporto di reverenza quasi affettata tra quest'ultimo e il tiranno di Corinto: Creonte, incarnazione della ragione di Stato, deve dimostrare ragio-

²⁰ Essi sono stati così definiti da GENETTE 1997.

²¹ «Jason: Verkünde dir mit männlichen Herzen meinen Entschluß, von neuem in die Menschheit einzutreten. Ich will hoffen, fürchten, leiden und genießen, wie meines Gleichen [...] An der Stelle wo die Menschen Schmerzen fühlen, will auch ich sie fühlen. [...] Ich trenne mich von dir, um ein Mann durch mich zu seyn». (Giasone: Con cuore virile ti annuncio la mia decisione di entrare nuovamente nell'umanità. Voglio sperare, temere, soffrire e godere come i miei simili. [...] Quando gli uomini provano dolore, voglio provarlo anch'io. [...] Mi separo da te per essere solo un uomo attraverso i miei propri mezzi). Kl., 39-41.

²² KENKEL 1979, 44.

²³ *Ibid.*

nevolezza e buonsenso ai suoi sudditi, «come un pastore al suo gregge». E dunque, dopo aver sancito definitivamente l'esilio di Medea da Corinto, cerca di ottenere l'appoggio di Giasone, sottolineando la necessità della decisione e l'urgenza, per il futuro genero, di prendere le distanze dalla moglie:

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 weilen. Ihre Verbrechen, ihre Gewalt über die geheimen Kräfte erfüllen das Volk mit Schrecken. [...] 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 wird²⁴.

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. [...] 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.

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 Creonte insicuro ma molto attento allo stato d'animo del suo popolo e ai desideri degli dèi, che considera l'unico sostegno sicuro: accogliendo la maga a Corinto, dunque, teme di scontentare entrambi.

Se il Creonte euripideo²⁵ era mosso da una genuina paura per una donna sapiente e potenzialmente fastidiosa per la comunità e in Seneca il tiranno reagiva con spiccata arroganza, il Creonte klingeriano sottolinea, sin dall'inizio, la necessità di separare il

²⁴ Kl., 9-11.

²⁵ In Euripide Medea, nel confronto col tiranno, appare in atteggiamento di vittima senza alcun interesse di procurare male agli altri o di essere sprezzante nei confronti dell'autorità, bensì assume una posa spesso supplichevole. Vedi vv. 280-2.

destino dell'umano Giasone da quello di una creatura semidivina che terrorizza il popolo. Avverte, infine, il bisogno di legittimare la propria autorità di sovrano, imponendo il rispetto delle leggi e facendosi portavoce della volontà divina²⁶.

Klinger, inoltre, riesce a trovare un'inedita chiave tragica della vicenda, in cui tradizionalmente la figura della rivale di Medea rimane drammaturgicamente sospesa senza avere un proprio ruolo e, talvolta, nemmeno un proprio nome²⁷.

Qui a fare da contraltare all'oscurità della donna di Colchide è la dolcezza di Creusa, visibile sin dalla tenera preghiera con cui chiede ad Afrodite pace e serenità, lontano dalla «furchtbare» maga. L'autore di *Medea in Korinth*, dunque, scorge nella rivale di Medea una nuova essenza drammatica da sviluppare per esprimere un diverso senso tragico²⁸; anche il terrore di Creusa dinanzi ai racconti di Medea sulle spaventose gesta compiute per il bene di Giasone, difatti, contribuisce a scavare un'incolmabile distanza tra le due.

Quel potere infallibile tramite cui viene caratterizzata l'eroina eponima della tragedia sembra però perdere tutta la propria efficacia nel momento in cui ella non riesce a partecipare a quell'umanità, tanto ricercata da Giasone, che Creusa è in grado di offrirgli.

KREUSA [...] Furchtbare, ach, ich kann deinen zerstörenden Blick nicht tragen. [...] Wagen, Unternehmen sind Dinge, die mein Herz nicht kennt. [...] Ich kann nur vor dir zittern²⁹.

MEDEA Du wagst es für den Mann zu brennen, den Medea liebt? [...] Bebe nicht, du Tochter des Staubs³⁰.

²⁶ «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., 24-5.

²⁷ Block 1957, 148-9.

²⁸ Anche Julius von Soden e altri autori successivi seguiranno l'esempio klingeriano, rifunzionalizzando e riconsiderando l'importanza drammatica della figura di Creusa.

²⁹ Kl., 29-33.

³⁰ *Ibid.*

CREUSA [...] Tremenda, ahimè, non posso sopportare il tuo sguardo distruttore. [...] Osare, intraprendere sono cose che il mio cuore non conosce. [...] Posso solo tremare dinanzi a te.

MEDEA Osi bruciare per l'uomo che Medea ama? [...] Non tremare, figlia della polvere.

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 sterben³¹.

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.

È alla fine dello scontro tra le due (*la femme fatale* e *la femme fragile*) che Medea promette vendetta anche contro i suoi stessi figli i quali, come già nel melologo di Friedrich Wilhelm Gotter, acquisiscono una propria identità drammaturgica chiedendo protezione alla madre ma preferendo la più materna rivale³².

Si aggiunge, quindi, un'ulteriore motivazione alla realizzazione dell'infanticidio, la gelosia nei confronti dei figli: Medea ribadisce con orgoglio i delitti compiuti in nome di un amore senza limiti, un amore che ora lei stessa incolpa della propria sconfitta. Il dialogo tra Medea, Mermero e Fereto (i bambini), assente nelle tragedie classiche, è con alta probabilità ispirato alla terza scena del melologo di Gotter³³. È infatti presumibile che Klinger avesse familiarità con quest'opera, da cui sviluppa due elementi innovativi: da un lato, appunto, l'attribuzione ai due figli di nomi propri e di un ruolo drammaturgico, dall'altro il riconoscimento del potere di Medea come principale ragione di sofferenza. Mentre,

³¹ Kl., 36.

³² Come accadrà anche nella *Medea* di Grillparzer.

³³ Per il melologo di Gotter si prenda come riferimento l'edizione manoscritta da me consultata: GOTTER 1776, 321-3, su cui Klinger ricalca il dialogo.

però, in Gotter i figli di Medea si schierano dalla parte della madre, in Klinger fanno emergere l'ambivalenza del rapporto, come dimostra anche la simpatia espressa nei confronti di Creusa.

BEYDE Sieh' uns freundlich an! Wir fürchten dich! [...] Mermeros: Zürne nicht, Mutter; ich hab'im Hayn ein paar Tauben verborgen; [...] *Sie tritt in den Tempel. Die Knaben folgen ihr bis an die Stufen. Dann fliehen sie erschrocken, Medea stürzt heraus, die Hände voll Blumen. [...] Sie zerreißt die Blumen.*

MEDEA [...] Flieht, Knaben! Medeens finstre Stunde kommt! Flieht, ich bin Medea³⁴

ENTRAMBI Guardaci con benevolenza! Così ci spaventi! [...] Mermero: Non arrabbiarti, madre; ho nascosto nel boschetto alcune colombe; [...] *Medea entra nel tempio. I ragazzi la seguono fino ai gradini. Poi fuggono spaventati, Medea si precipita fuori, con le mani piene di fiori. [...] Ella strappa i fiori.*

MEDEA [...] Fuggite, ragazzi! Arriva l'ora oscura di Medea! Fuggite, io sono Medea

Quanto all'esperienza di donna e di madre, Medea avverte sempre più la necessità di spezzare in maniera irreversibile il legame con la stirpe umana così da potersi ricongiungere alla propria dimensione titanica³⁵. Dunque, la necessità cogente del paradigma mitico e del derivato profilo letterario furioso e infanticida del personaggio si impone con forza nell'opera e agisce come fattore motivante interno alle gesta della donna³⁶.

In questo processo si rivela fondamentale il ruolo di Ecate: nella versione di Klinger, infatti, Medea non si macchia soltanto dell'uccisione di Absirto bensì anche di quella di un secondo fratello neonato, introdotto dal drammaturgo per realizzare un equo parallelismo con i figli di Ecate. L'epilogo infanticida di Klinger, dunque, conosce una motivazione differente da quella dell'opera euripidea, in cui Medea sia teme una ritorsione sui figli ad opera degli abitanti di Corinto, sia intende riappianare

³⁴ Kl., 21-2.

³⁵ KENKEL 1979, 48.

³⁶ SCHMEIER 2005, 47.

la Δίκη (Giustizia) violata da Giasone col tradimento del letto³⁷. Diversa è anche la motivazione rispetto alla tragedia senecana, in cui una Medea ancora innamorata arde per il desiderio bruciante di vendetta e, dopo aver appreso dal marito che i figli sono il suo unico affetto, lì si dirige a colpirlo³⁸. La Medea di Klinger, invece, che cerca sempre di reprimere la propria sete di vendetta, con l'arrivo della notte considera l'orrore della sua situazione³⁹ ed accoglie gli orribili pensieri instillati da Ecate.

MEDEA Ich sehe dich, Schreckbare [...]

HECATES STIMME Durch sie räche dich! Versühne meines Liebling's Absyrthos Blut durch das seine. Versühne mir den schmachthenden 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?⁴⁰

MEDEA Ti vedo, terribile [...]

VOCE DI ECATE Per mezzo di loro vendicati! Espia il sangue del mio amato Absirto con il suo. Placa il neonato in lacrime [...] Espia il sangue di mio figlio con il suo che scorre nelle loro vene [...] Ah, fratricida, [...] vuoi tu, tramite i dormienti, dipendere per sempre dalla debole stirpe umana?

Nella tragedia di Klinger l'infanticidio è seguito dalla vendetta ai danni dell'argonauta e dei reali di Corinto, azione perpetrata attraverso le Erinni che ne divengono, quindi, le materiali esecutrici.

³⁷ L'infanticidio compiuto dalla Medea euripidea non appare, infatti, tanto il risultato di un odio accecante o una sete implacabile di vendetta, quanto un comandamento imprescindibile di amore materno, un compito doveroso da adempiere 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 spietata determinazione con cui Medea, pur con qualche esitazione, realizza il suo obiettivo. Cfr. DEILE 1901, 11.

³⁸ Vv. 544-5; 549-50: «Iason: Parere precibus cupere me fatuer 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. it. di Alfonso Traina.

³⁹ BLOCK 1957, 183.

⁴⁰ Kl., 61-2.

ci⁴¹. In questo quinto atto si riscontra, infatti, una sensibile deviazione dalle tragedie classiche in relazione soprattutto alla morte dei regnanti e alla scena finale⁴². Il motivo dei doni mortiferi – presente in Euripide, Seneca e poi anche in Grillparzer – confezionati da Medea per uccidere Creusa con l'inganno è totalmente assente in Klinger⁴³: la principessa di Corinto morirà in una modalità totalmente inedita, per cui la maga di Colchide viene fortemente deresponsabilizzata. La Medea di Klinger non sembra, infatti, aver bisogno dei doni regali per attuare la vendetta: sono le furiose Erinni che, materializzandosi sulla scena, vendicano la morte dei bambini scagliandosi rispettivamente contro Giasone, Creusa e Creonte.

TISIPHONE Schüttelt, Schwestern, die Fakeln des schwarzen Erebos!
 [...] Uns rief sie herauf, die furchtbare Mörderin der Kinder!
 Die Mörderin des Bruders! Die Zerstöhrerin 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. Sauge langsam daran! [...] Dann
 fahre hindurch, und schneide langsam in den morschen Faden
 des Lebens!
 Mägera, heule den süßen Flötengesang weg von dem lau-
 schenden 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 Ermorde-
 ten hin, und schmerzlos löse sich ihr Leben. Der Tod befreie sie
 von dem Gift der Reue [...] ⁴⁴.

⁴¹ Come già ricordato, nelle prime due edizioni Klinger affida la realizzazione della vendetta finale ai personaggi delle Erinni, 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, 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.

⁴² KENKEL 1979, 55.

⁴³ DEILE 1901, 21.

⁴⁴ Kl., 68-71. 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.

TISIFONE Scuotete, sorelle, le fiaccole del nero Erebo! [...] 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 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.

Un inedito inserimento di tali figure mitologiche dotate di 'funzione giudiziaria'⁴⁵ può essere inteso e motivato in una duplice accezione; mentre Christoph Hering⁴⁶ vede la loro performance come «un'azione cultuale con parti corali a ritmo libero», Zempel⁴⁷ lo intende piuttosto come una personificazione dei tormenti interiori⁴⁸. 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.

⁴⁵ Si può avvertire chiaramente, in questo contesto, l'influenza dell'ultima parte dell'*Orestea*, la trilogia di Eschilo in cui proprio le Erinni, che si materializzano sulla scena per tormentare 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 apparentemente casuale una situazione di parità, viene poi risolta definitivamente con l'intervento di Atena che assolve Oreste e lo salva. Sulla conoscenza da parte di Klinger di questo dramma si veda p. 6 n. 24.

⁴⁶ HERING 1966, 222.

⁴⁷ ZEMPEL 1929, 65.

⁴⁸ KENKEL 1979, 55. Un'osservazione di Klinger contenuta a p. 237 dell'opera *Betrachtungen und Gedanken* – 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».

Come quella di Euripide e di Seneca, la tragedia di Klinger si conclude con una conversazione finale tra Giasone 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 saluto, rivendicando i nuovi crimini commessi:

MEDEA Jason! 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! Genuß die Todesblässe der blühenden Braut! Genuß die Marter des finstern Alten⁴⁹!

MEDEA Giasone! 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! Fissi lo sguardo sugli assassinati in un'agonia senza fine? Guarda Medea, che li ha uccisi, che ha straziato terribilmente i mortali! [...] Un piacere per me è la tua sofferenza! Un piacere il pallore mortale della sposa in fiore! Un piacere la tortura del vecchio oscuro!

Klinger inoltre introduce, nel finale, una novità rispetto alle versioni precedenti: se infatti in Euripide Medea 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 proprio 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. Qualche anno dopo, tuttavia, l'autore stesso si sentirà costretto a scegliere per Medea un epilogo diverso, in cui non le verrà più concesso di scampare impunita all'inesorabilità della giustizia cosmica, «perché il paradiso dei tempi di Klinger non è più vuoto come quello di Seneca⁵⁰»; al posto di quel vuoto

⁴⁹ Kl., 86-7.

⁵⁰ GLASER 2021, 108.

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 – la successiva tragedia di Klinger – Medea rinuncia alla magia e si ritira in una grotta in preda a un rimorso che la consumerà a tal punto da condurla al suicidio⁵¹. 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 interiore⁵²: Medea diventa una seconda Ifigenia tedesca che, come quella di Goethe, vuole impedire il sacrificio umano ma che, a differenza della figlia di Agamennone, finisce per essere sacrificata: l'unica salvezza, l'unica possibile redenzione risiede nel Dio Helios, simbolo piuttosto esplicito del dio cristiano.

Medea di Franz Grillparzer (1821). Una sintesi psicologica del mito

Già nel primo quarto dell'Ottocento le riproposizioni della storia di Medea, in risonanza degli eventi contemporanei, si spostano sempre di più verso i concetti di estraneità, emarginazione e colonizzazione, mentre l'infanticidio acquisisce una posizione ancora più centrale⁵³, e la dimensione politica irrompe nella quotidianità. Tali molteplici istanze vengono sapientemente elaborate dall'austriaco Franz Grillparzer all'interno della trilogia *Das goldene Vliess* del 1821; drammaturgo che tenta di fondere l'eredità greca e shakespeariana in un genere tragico adatto alla modernità⁵⁴, Grillparzer plasma 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

⁵¹ 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. GLASER 2021, 109.

⁵² DEILE 1901, 22.

⁵³ ZIMMERMANN 2001, 328.

⁵⁴ STEINER 2005², 201.

chiuso e inospitale⁵⁵. Ponte tra antico e moderno e frutto di una composizione travagliata anche da motivi personali⁵⁶, la trilogia porta in primo piano la componente etnico-razziale e l'idea di emarginazione al punto da essere definita «la tragedia dello straniero»⁵⁷; l'infanticidio è, infine, il risultato di un lungo processo in cui l'identità della maga è in continua evoluzione.

Medea è, al tempo stesso, anche il dramma esistenziale di tutti: di Giasone, un arrogante dal carattere debole e incerto; di Creusa, creatura sensibile e semplice che vorrebbe davvero riportare la concordia fra i coniugi, e che provoca involontariamente la crisi finale; di Creonte, che allontana Medea solo perché deve cedere alla ragion di stato⁵⁸.

Il drammaturgo austriaco, inoltre, è il primo a racchiudere e sintetizzare in un'opera teatrale un intero complesso di leggende, che si appoggiano anche a fonti monumentali come il *Gründliches Mythologisches Lexicon* di Benjamin Hederich, oltre alle opere classiche di Euripide, Apollonio Rodio, Ovidio, Seneca, Valerio Flacco.

Quanto alla struttura dell'opera, l'autore recupera nelle prime due sezioni la dimensione preistorica in qualità di antefatto, in modo da conferire ai personaggi una maggiore profondità di carattere e poter, di conseguenza, sviluppare la loro psicologia⁵⁹. L'intera preistoria della saga, che si fonda su un'equilibrata sintesi del mito, viene così funzionalizzata come fattore motivante all'interno del dramma soprattutto per la figura di Medea, la cui giovinezza è concepita come motore di tutti gli eventi successivi.

Grillparzer inquadra il punto di partenza del tragico conflitto come un momento di disillusione in cui l'eroe viene bruscamente strappato al suo stato di sicurezza e autoconservazione⁶⁰, quello che Hugo von Hofmannsthal definisce lo stato di

⁵⁵ AUTERI 2018, 261.

⁵⁶ Proprio in quegli stessi anni, infatti, Grillparzer aveva dovuto affrontare il tragico suicidio della madre.

⁵⁷ Il concetto di estraneità viene approfondito, tra gli altri, da Bernard Waldenfels. Cfr. WALDENFELS 2008.

⁵⁸ AUTERI 2018, 261-2.

⁵⁹ SCHMEIER 2005, 124.

⁶⁰ KENKEL 1979, 68.

«Präexistenz»: in tale condizione l'individuo è indifferenziato nel tutto – in quanto non ancora sottoposto al *principium individuationis* – e isolato da ogni forma di vita e relazione. Sol tanto nel progressivo allontanamento dalla *Preesistenza* l'individuo partecipa al mondo e inizia a percepire i propri limiti spazio-temporali e la propria sottomissione al destino⁶¹.

Gert Kleinschmidt, nel suo *Illusion und Untergang Die Liebe im Drama Franz Grillparzers*, giunge a questa conclusione:

Grillparzer fissa la situazione conflittuale di base nella preistoria, arricchendola poi di nuove motivazioni psicologiche. Anche la compensazione dell'ordine divino, ormai esautorato della funzione propriamente motivante, è realizzata attraverso una concezione del destino legato sia alla contingenza delle singole situazioni, sia alla soggettività dei personaggi che, a loro volta, creano nuove situazioni⁶².

Viene dunque sancito un legame sempre più stretto tra mitologia e psicologia, legame che potremmo considerare alla stregua di un processo di psicologizzazione del mito. All'interno di un tale nutrito impianto ideologico alcuni elementi acquisiscono, di conseguenza, un inedito significato di importanza nevralgica per la struttura generale; è il caso del vello d'oro, che diventa *trait d'union* della relazione tra Medea e Giasone in veste di una maledizione incisa nella memoria familiare – sin dalla generazione degli antenati Frisso ed Elle – e destinata a perpetuarsi e come fonte di delitti e sciagure⁶³.

A livello di trama la scansione in cinque atti di *Medea* segue in ordine cronologico gli eventi appartenenti al segmento corinzio della saga, quello in cui Medea si è ormai stabilizzata a Corinto insieme a Giasone e i due figli.

L'*incipit* dell'opera vede la donna di Colchide seppellire i propri strumenti magici a Corinto e, in questo senso, rinunciare così

⁶¹ Per un approfondimento del concetto di *Preesistenza* secondo Hugo von Hofmannstahl cfr. le annotazioni contenute nell'*Ad me ipsum*, una sorta di diario con cui l'autore intendeva dare ordine alla sua attività di scrittore e di pensatore. Cfr. HOFMANNSTHAL 1963.

⁶² SCHMEIER 2005, 132.

⁶³ KENKEL 1979, 64.

al passato da maga per divenire pienamente umana e conquistare l'amore di Giasone⁶⁴.

MEDEA Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin;
ich wird'euch nicht mehr brauchen, ruhet hier.
Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei⁶⁵.

MEDEA Prima il velo e poi il bastone della dea;
Non avrò più bisogno di voi, riposate qui.
Il tempo della notte, la magia è finita.

Si delinea progressivamente il faticoso tentativo di integrazione di Medea nella realtà greca rappresentata da Creusa che, nel secondo atto, la istruisce nel canto e nel suono della lira per permetterle di esibirsi dinanzi a Giasone (vv. 580-620); tale tentativo è destinato, tuttavia, a trasformarsi in un clamoroso fallimento che trascinerà Medea in una parabola discendente fino al tragico epilogo infanticida.

Nel delineare questo progressivo sprofondamento gioca un ruolo di fondamentale importanza la componente etnica-razziale, volutamente enfatizzata e amplificata nella tragedia; Elena Adriani sostiene, anche sulla base delle posizioni espresse da Albrecht Dihle⁶⁶, che Grillparzer intende consapevolmente mettere in ombra la Medea innamorata per far risaltare la Medea barbara, esclusa a causa della sua estraneità etnica⁶⁷.

In particolare, il rapporto di complicità tra Giasone e Creusa motiva il graduale distacco da Medea e l'impossibilità di quest'ultima a esistere nella società greca in quanto sempre più distante dal marito, per lei unica vera ragione di un così faticoso sforzo di integrazione. L'allontanamento di Giasone sancisce, quindi, la graduale esclusione di Medea dalla realtà circostante:

⁶⁴ TSCHIEDEL 2005, 147-68.

⁶⁵ D'ora in poi i versi citati saranno indicati con la sigla "Gr" seguita da virgola e numero dei versi. Qui è Gr, vv. 2-4. La traduzione italiana riportata è a cura di Claudio Magris. In alcuni passi, tra cui il seguente, laddove la traduzione molto libera impediva una completa comprensione, si è optato per una traduzione più letterale.

⁶⁶ DIHLE 1976, 175-83.

⁶⁷ ADRIANI 2006, 119.

anche in questo aspetto spicca la polarità tra Greci e Barbari, la differenza contrastante tra i due mondi⁶⁸.

Emerge, inoltre, il tentativo di caratterizzare Medea come una donna innocente e onesta che non condivide l'avidità del padre Eeta o l'opportunismo di Giasone ma che si trova ad essere coinvolta, per una serie di circostanze involontarie, in numerosi atti di violenza, tra cui l'omicidio di Pelia. Nonostante il suo passato, ella non è presentata come la maga furente di Seneca e nemmeno come il raziocinante personaggio euripideo⁶⁹: il suo sfiibrante desiderio di integrazione, di «pretesa alla vita», la rende una figura estremamente umana verso cui è facile provare empatia, una figura dunque opposta alla maga klingeriana anche in quanto soggetta alle figure maschili ed estranea a qualsiasi tipo di macchinazione (ai vv. 335-40 si assiste anche all'assoluzione dagli omicidi di Pelia e Absirto) e identificata *in toto* nella sua relazione con Giasone.

MEDEA Von allem was ich war, was ich besaß,
Es ist ein Einziges mir nur geblieben
Und bis zum Tode bleib' ich es: dein Weib⁷⁰.

MEDEA Di tutto ciò che ero, che avevo, mi è rimasta una cosa sola
E mi rimarrà fino alla morte... essere tua moglie.

Il suo lato più oscuro è rappresentato, piuttosto, dalla nutrice Gora, suo alter ego demoniaco che ricopre una funzione motivazionale di difesa e di esortazione alla vendetta tramite la magia, perduta per il momento dalla protagonista⁷¹.

Nonostante le nobili intenzioni della maga e la sua volontà di perseguire il fondamento di giustizia, ella si trova oggetto di una serie di umiliazioni e di ingiurie che la conducono a un senso di sconfitta totale; nel momento in cui anche i suoi stessi figli le volta-

⁶⁸ SCHMEIER 2005, 129.

⁶⁹ LOZZA 2006, 32.

⁷⁰ Gr, vv. 270-72.

⁷¹ Vd. vv. 1155-300, ovvero l'inizio del terzo atto in cui Medea e Gora dialogano e quest'ultima la esorta a non lasciare alcun torto impunito e, quindi, a vendicarsi. Di seguito riporto le prime due battute: «Medea: Prima i miei figli, il resto vedremo. Gora: Così hai dunque deciso di andartene? Medea: Non lo so! Gora: Ti farai ridere dietro! Medea: Ridere? No questo no. [...] ».

no le spalle per preferirle Creusa – dopo che Giasone ha ottenuto asilo da Creonte in cambio del matrimonio con la figlia – a Medea non resta che riprendere possesso della propria natura e dei figli. Grillparzer riconduce il comportamento della maga nell'alveo di forze psicologiche e, per questo, descrive l'interazione tra l'influsso esterno e la disposizione individuale del personaggio come condizione responsabile della linea d'azione⁷². In generale, come già ricordato, il legame istituito dall'autore fra tutti gli eventi di questo mito non costituisce, infatti, un semplice nesso strutturale ma si profila come un nesso causale, una fatale necessità che lega la catena di eventi tragici e luttuosi attraverso il talismano del vello d'oro.

Sull'esempio di Klinger, inoltre, Grillparzer decide di conferire a Creusa un nuovo spessore drammaturgico: l'austriaco, tuttavia, la dota di un'indipendenza assoluta che si distanzia molto dalla fragilità del personaggio klingeriano e che si rivela determinante anche per l'infanticidio. Il suo passato condiviso con Giasone (e il sentimento che prova per lui)⁷³ si rivela, inoltre, ulteriore occasione di umiliazione nei confronti di Medea e, quindi, una vera provocazione ai suoi danni⁷⁴: se la maga è infatti in un primo momento convinta di poter contare su Creusa e sulla sua vicinanza, in seguito è costretta a ricredersi:

MEDEA Du kennst ihn nicht, ich aber kenn'ihn ganz.
 Nur Er ist da, Und alles Andre nichts als Stoff zu Taten.
 Voll Selbsttheit, spielt er mit seinem und der andern Glück [...]
 KREUSA Zuerst lockst du mit holdem Wort mich an
 Und du fragst nach Mitteln mich, ihm zu gefallen
 Und nun brichst du in Haß aus. [...]
 MEDEA Du zürnst?
 KREUSA Beinahe.
 MEDEA O gib nicht auch du mich auf,
 Verlaß mich nicht, sei du mein Schirm und Schutz!
 KREUSA Nun bist du mild. [...] Laß uns nur machen⁷⁵!

⁷² SCHMEIER 2005, 127.

⁷³ Cfr. Gr. vv. 320-30 in cui Creusa sostiene che non ha mai avuto alcun dubbio su di lui e che lo avrebbe difeso di fronte a qualsiasi circostanza.

⁷⁴ HALL, MACINTOSH, TAPLIN 2000, 13.

⁷⁵ Gr. vv. 629-33, 650-65.

MEDEA Tu non lo conosci, ma io sì e a fondo! Esiste solo lui, e gli altri sono soltanto strumenti delle sue gesta.

Pieno di sé, lui gioca con la sua felicità e quella degli altri [...]

CREUSA Dapprima mi attrai con buone parole

e mi chiedi come fargli piacere e ora prorompi in odio. [...]

MEDEA Sei arrabbiata?

CREUSA Quasi.

MEDEA Oh, non respingermi anche tu, non lasciarmi difendimi, proteggimi!

CREUSA Ora sei così dolce. [...] Diamoci da fare!

Anche in merito alla caratterizzazione psicologica dei figli, Grillparzer prosegue e sviluppa la linea già intrapresa da Klingner, secondo cui essi diventano personaggi a tutto tondo che godono di totale autonomia persino nelle relazioni e nei rapporti con gli altri personaggi.

MEDEA Was hat denn eure Mutter euch getan,
daß ihr sie flieht, euch Fremden wendet zu?

KNABE Du willst uns wieder führen auf dein Schiff
Wo's schwindlich ist und schwül. Wir bleiben da. [...]

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 Frau⁷⁶!

MEDEA Ma cosa vi ha fatto vostra madre
perché dobbiate fuggirla così, perché dobbiate correre
da gente estranea?

FIGLIO MAGGIORE tu vuoi portarci di nuovo su quella nave,
dove ci si sente girare la testa e poi tutto quel caldo, quell'afa.
Noi rimaniamo qui. [...]

Una volta mi hai scaraventato a terra, solo perché assomiglio
A mio padre, ma lui invece mi vuole bene proprio per questo...
Voglio restare con lui e con quella buona signora!

Quanto a Giasone, Grillparzer insiste sulla sua attitudine di dongiovanni impenitente e compiaciuto; il rapporto con Medea nasce, infatti, come gioco di seduzione che a poco a poco riduce

⁷⁶ Gr, vv. 2040-50.

la donna a schiava d'amore, in una condizione di assoluta suditanza psicologica. Giasone, tuttavia, non è un antieroe malvagio ma un inguaribile opportunista che sfrutta a suo vantaggio tutte le situazioni per raggiungere i propri scopi; svanita, così, la rassegnazione iniziale per le nozze barbare, egli è pronto ad auto-ingannarsi sulla propria condotta anche con l'avallo di Creonte, che giustifica come leggerezze i suoi errori giovanili e attribuisce ogni responsabilità a Medea.

La maga, sedotta da Giasone e reificata a mero oggetto di seduzione, viene da lui percepita come una presenza ingombrante di cui liberarsi al più presto: in questo senso si rivela agghiacciante la totale ed egoista indifferenza dell'argonauta nei confronti della moglie e del suo destino, soprattutto dinanzi a Creusa con la quale condivide i ricordi di un passato da cui la moglie rimane inevitabilmente esclusa.

JASON Denkst du noch manchmal unsrer Jugendzeit?

KREUSA Gar oft und gern erinnr'ich mich an sie.

JASON Wie wir ein Herz und eine Seele waren. [...]

MEDEA Jason, ich weiß ein Lied!

JASON (*Zu Kreusa*) Und dann der Turm, weißt du? [...]

MEDEA Ich weiß ein Lied.

JASON (*Zu Kreusa*) du riefst mir damals zu [...]

KREUSA Sie weiß ein Lied, das du einst sangst, hör'zu,
sie soll dir singen. [...]

JASON Ja so! Wo war ich denn? [...]

(*Zu Medea*) Was also willst du denn?

KREUSA Sie weiß ein Lied, das du in deiner Jugend sangst bei uns.

JASON und das singst du?

MEDEA So gut ich kann.

JASON Ja wohl!

Willst du mit einem armen Jugendlid

Mir meine Jugend geben und ihr Glück?

Laß das. Wir wollen an einander halten

Weil's einmal denn so ist und wie sich's gibt.

Doch nichts von Liedern und von derlei Dingen⁷⁷!

⁷⁷ Gr, vv. 833-96.

GIASONE Pensi ancora qualche volta a quando eravamo giovani insieme?
 CREUSA me ne ricordo così spesso e con piacere!
 GIASONE Eravamo così uniti, un cuore solo e un'anima sola. [...]
 MEDEA Giasone, conosco una canzone!
 GIASONE (*a Creusa*) E poi la torre, sai? [...]
 MEDEA Conosco una canzone.
 GIASONE (*a Creusa*) Quella volta mi hai chiamato mentre partivo [...]
 CREUSA Lei conosce una canzone che tu cantavi un tempo, ascolta,
 adesso la canterà per te. [...]
 GIASONE (*A Medea*) ma tu, cosa vuoi?
 CREUSA Conosce una canzone che da giovane tu cantavi qui da noi.
 GIASONE E tu la sai cantare?
 MEDEA Beh, farò quello che posso.
 GIASONE E tu credi con una povera canzone di gioventù
 Potermi ridare la mia giovinezza con la sua felicità?
 Ma lascia perdere. Restiamo insieme, visto che le cose sono andate
 Come sono andate e ormai stanno così, ma lasciamo perdere, per
 favore,
 le canzoni e tutte le altre tiritere del genere!

Grillparzer è il primo, oltretutto, a immaginare il triangolo amoroso tra Medea, Giasone, e Creusa scorrendo nelle dinamiche del mito l'immaginario della schiava d'amore: in questo senso sembra anticipare l'approccio psicanalitico con cui Louise Kaplan individuerà più di un secolo dopo il copione della *Hörigkeit*⁷⁸. Il rapporto tra Medea e Giasone viene inteso dall'autore austriaco come un gioco di seduzione crudele «ein Krieg zwischen den Geschlechtern», un crudele legame amoroso – «Grauen der Hochzeit» – costruito chiaramente su una schiavitù d'amore tanto più evidente quanto più il carattere originario di Medea prima di conoscere il suo grande uomo era fiero, ribelle, indomabile orgoglioso⁷⁹.

Medea diventa oggetto finanche delle discriminazioni razziali e degli attacchi di un Creonte prevenuto, deciso ad allontanarla dal proprio regno in quanto figura minacciosa; l'aspetto del tutto

⁷⁸ PEDRAZZINI 2007, 119. Col termine *Hörigkeit*, letteralmente schiavitù, si intende la sottomissione più o meno forzata della propria volontà al potere di un'altra persona o di un gruppo.

⁷⁹ *Ibid.*

inedito del tiranno grillparzeriano risiede, dunque, nella dimensione di politicizzazione della società e della conseguente pressione politica degli Anfizioni che si esprimono a favore dell'esilio di Giasone e Medea (vv. 939-50). Sebbene la sentenza ricada su entrambi, Creonte la valida soltanto per Medea decidendo di sottrarla progressivamente al contatto con l'ambiente e la famiglia⁸⁰ e concedendo protezione solamente a Giasone, spinto da motivazioni politiche oltre che personali⁸¹.

Si può, dunque, sostenere che la controparte di questa tragedia agisca pressata da una doppia situazione di emergenza – interna ed esterna – per cui Creonte è soggetto principalmente a condizioni politiche esterne, laddove Giasone soggiace maggiormente a motivazioni interiori, psicologicamente determinanti⁸². I due, comunque, raggiungono un livello di profonda confidenza che si distacca da quella del modello euripideo per far fronte a una concezione della società politica più vicina a quella moderna, anche in merito ai più subdoli sotterfugi di palazzo:

KREON Doch du bist's nicht und so beschütz' ich dich,
bleib hier. Wer aber wagt es Kreons Freund,
wer wagt es meinen Eidam anzutasten?
Ja Herold, meinen Eidam, meiner Tochter Gatten⁸³!

CREONTE Ma tu non sei colpevole, no, non lo sei, e dunque io ti
proteggerò.
Resta con noi. Ma chi oserà levar la mano sull'amico di Creonte,
chi oserà toccare mio genero?
Sì, araldo, mio genero, lo sposo di mia figlia!

Accanto alla dimensione politica si staglia quella intima e personale, che determina anche la definizione di *Ehetragödie*,

⁸⁰ SCHMEIER 2005, 124.

⁸¹ L'accumulo di motivazioni interiori afferma la tendenza, propria degli adattamenti moderni di Medea, di politicizzare il comportamento privato di Creonte rispetto ad Euripide. L'accentuazione del ruolo politico del re inizia così con Seneca, prosegue con Corneille nella figura del sovrano assolutista e, appunto, in Grillparzer.

⁸² LEFÈVRE 1978, 435.

⁸³ Gr, vv. 1012-20.

(tragedia matrimoniale). Se da una parte questa centralità della tematica amorosa registra un ridimensionamento della solennità tragica compatibile con la 'prosaicizzazione' del dramma ottocentesco, dall'altra evidenzia il legame totalizzante di Medea con Giasone, suo unico parametro dell'esistenza che la rende più consapevole e, allo stesso tempo, la indebolisce⁸⁴.

Le progressive umiliazioni e ingiustizie subite gettano Medea in un vortice di disperazione, da cui solo il crimine efferato può effettivamente liberarla; ella, dunque, ritrova la potenza del mito solamente nell'atto estremo di sofferenza e ribellione, consumando la sua vendetta prima attraverso l'omicidio di Creusa e, in seguito, attraverso l'infanticidio. Nel primo caso, con la mediazione di Gora la maga fa recapitare il dono fatale alla rivale, che muore nel palazzo dinanzi a tutti i reali senza il fatale soccorso del padre che nell'opera grillparzeriana, infatti, sopravvive: le precise circostanze dell'omicidio vengono raccontate in scena direttamente da Medea, e seguite dalle reazioni di orrore dei presenti (vv. 2140-68). Quanto al secondo più efferato crimine, la decisione dei figli che scelgono deliberatamente di schierarsi dalla parte di Creusa rappresenta, per Medea, un fallimento insopportabile: ella, di conseguenza, si riappropria della loro vita e 'cancella' la loro nascita per mezzo dell'eliminazione fisica. In questo modo ella proclama anche una totale estraneità al mondo greco e alla sua crudele logica di conquista e di possesso, una logica che sancisce il netto distacco dalla cultura di Colchide, simboleggiata dalla potenza oscura della passione.

Quando il forziere, che lei aveva seppellito nell'incipit dell'opera, viene dissotterrato dai servi di Creonte, Medea si ricongiunge con gli ornamenti del suo passato magico ed esclama: «Medea bin ich wieder, Dank euch Götter»⁸⁵ (Vi ringrazio, oh déi. Sì, sono ancora Medea). Si consuma, dunque, la rinascita della potente maga che, alla conclusione del quarto atto, si taglia sul palazzo

⁸⁴ KENKEL 1979, 69.

⁸⁵ Gr, v. 1954.

in fiamme tenendo un pugnale in mano; il gesto infanticida avverrà, tuttavia, fuori scena, dedotto dal pubblico nell'alterco tra Gora e Giasone:

JASON Wo ist deine Herrin?

GORA Fort

JASON Hat sie die Kinder?

GORA Nein!

JASON So sind sie?

GORA Tot!

Ja tot! Du heuchelnder Verräter – Tot! [...]

Hast du sie nicht dahin gebracht?⁸⁶

GIASONE Dov'è la tua padrona?

GORA Se n'è andata.

GIASONE Con i bambini?

GORA No.

GIASONE Ma allora sono...

GORA Morti, sì, morti! Sì maledetto traditore ipocrita, sono morti!

Non l'hai portata tu a questo punto,

non l'hai forse tu spinta a questo passo?

In relazione all'atto omicida della donna lo studioso Werner Kleinhardt, che considera la Medea di Grillparzer «l'anello più debole nella catena dei nuovi adattamenti del materiale di Medea⁸⁷», non riesce a trovare sufficiente credibilità nella doppia motivazione di vendetta: sostiene, infatti, che Grillparzer abbia forgiato due moventi paralleli senza tuttavia giustificarne pienamente alcuno. L'azione pare essere, ancora una volta, ricondotta nell'alveo di una forza maggiore che spinge Medea ad agire quasi passivamente: proprio in questa passività e impotenza si potrebbe scorgere il *fil rouge* del comportamento della protagonista⁸⁸. Sebbene questa rappresentazione delinei accuratamente le circostanze esterne, sembra non cogliere il problema centrale; è, infatti, proprio l'accumulo di motivi – la disperazione per la perdita dei figli, il loro tradimento, il timore della vendetta e il

⁸⁶ Gr, vv. 2231-43.

⁸⁷ KLEINHARDT 1962, 84.

⁸⁸ *Ibid.*

tradimento subito da Giasone – a dimostrare come le umiliazioni di Medea portino alla consapevolezza e, di conseguenza, al gesto estremo, quando anche i bambini le voltano le spalle⁸⁹. Da questo punto di vista si può, dunque, facilmente concordare con W. H. Friedrich, che riconduce il delitto alle quadruplici motivazioni già menzionate⁹⁰. Si potrebbe quasi sostenere che in nessun'altra riscrittura della storia di Medea, come quella di Grillparzer, l'infanticidio è stato motivato in maniera così approfondita e accurata, forse anche per venire incontro alla particolare sensibilità del momento storico, incarnata perfettamente dalla *Mutterliebe*.

Questa Medea è comunque un personaggio proprio della sensibilità *Biedermeier*, una figura muta e rassegnata all'immobilismo⁹¹, come si evince soprattutto nel finale: l'epilogo non vede infatti un'uscita di scena trionfale tramite mezzi scenografici, quanto una fuga dimessa tra la confusione della folla⁹², una fuga che assume i tratti di un ritiro dalla mitologia e di una negazione del mondo⁹³. Di poco precedente un ultimo incontro con Giasone: nei suoi confronti ella non rivendica orgogliosamente alcun gesto ma, avvolta nel vello in posizione raccolta, assume un atteggiamento di stoica rassegnazione e di invito a una condivisa sopportazione del dolore. Nessun trionfo conclusivo, dunque, nessuna maledizione spezzata, soltanto un insopportabile senso di colpa ed un'inevitabile resa al dolore⁹⁴. I due coniugi falliscono entrambi e insieme nel loro tentativo di autorealizzazione: la 'pretesa alla vita' di Medea non è più distrutta solo dal tradimento di un infedele Giasone ma dal suo necessario e, al tempo stesso, futile sforzo di diventare qualcun altro, voltando le spalle a sé stessa e alle sue radici ancestrali⁹⁵.

⁸⁹ KENKEL 1979, 79-80. Quando Medea decide di agire, sostanzialmente, è spinta da un accesso di rabbia improvvisa che la getta in una disperazione indicibile; il suo atto è finalizzato anche a salvare i bambini dalla vendetta dei loro nemici.

⁹⁰ FRIEDRICH 1967, 29.

⁹¹ TELLINI 2012, 191.

⁹² ADRIANI 2006, 177.

⁹³ KENKEL 1979, 82.

⁹⁴ DE MARTINO 2006, 488.

⁹⁵ LEFÈVRE 1978, 434-5.

JASON O weh mir! Gebrochen! Hin!

MEDEA Laß ab! Du triffst mich nicht! Ich bin ein Opfer
 Für eines Andern Hand als für die Deine [...]
 Dir scheint der Tod das schlimmste
 Ich kenn' ein noch viel Ärgres: elend sein.
 Hättst du das Leben höher nicht geachtet
 Als es zu achten ist, uns war'nun anders.
 Drum tragen wir! Die Kindern ist's espart! [...]
 Nicht traur'ich, daß die Kinder nicht mehr sind.
 Ich traure, daß sie waren und daß wir sind.

JASON O weh mir, weh!

MEDEA Du trage, was dich trifft,
 denn wahrlich, unverdient trifft es dich nicht! [...]
 Ein kummervolles Dasein bricht dir an: halt aus!
 Und sei im Tragen stärker als im Handeln.
 Willst du im Schmerz vergehn, so denk' an mich
 Und tröste dich an meinem größern Jammer [...]
 Medea soll nicht durch Medeen sterben [...]
 Ich scheide nun mein Gatte!

JASON Verwaist! Allein!

MEDEA Trage! Dulde! Büße!⁹⁶

GIASONE Oh, guai a me! Sono distrutto!

MEDEA Lascia stare! Non puoi colpirmi!
 Sono la vittima preparata per un'altra mano, non per la tua [...]
 A te sembra che la morte sia il peggiore dei mali
 Io ne conosco uno molto più crudele: l'infelicità
 Se non avessi stimato la vita più in alto
 di quanto sia da stimare, la nostra sorte oggi sarebbe diversa.
 E perciò dobbiamo sopportarla [...]
 Non piango perché i bambini non ci sono più,
 ma piango perché hanno vissuto e sono esistiti e perché noi lo
 siamo.

GIASONE Guai a me, guai!

MEDEA Sopporta ciò che ti ha colpito,
 perché in verità non ti colpisce senza tua colpa [...]
 Ti aspetta un'esistenza piena di dolore: sopporta!
 E sii più forte nel sopportare che nell'agire.
 E quando ti sembrerà di perire nello strazio, pensa a me
 e consolati al pensiero del mio [...]

⁹⁶ Gr, vv. 2305-74.

Medea non può morire per mano di Medea [...]

Io vado, addio, mio sposo!

GIASONE Sono solo, abbandonato!

MEDEA Sopporta! Impara a sopportare! Devi espiare!

Anche Giasone, bandito da Corinto, si trova costretto a sopportare lo *status* di emarginato mentre le sue ultime parole, pronunciate mentre tiene in alto il vello, forniscono una lezione sull'inutilità della ricerca della fama e della fortuna⁹⁷. La passiva accettazione dell'ingiustizia da parte di Medea non si esaurisce, tuttavia, nel gesto suicida che costituirebbe una reale espiazione soltanto se la disperazione morale per il terribile atto avesse offuscato la coscienza del pubblico⁹⁸. Grillparzer, difatti, concepisce per lei un fardello ben peggiore della morte, l'infelicità eterna: essa si rivela l'unico strumento in grado di determinare un'effettiva purificazione dalla colpa, in quanto capace di suscitare un senso di riconciliazione e di pace più moralmente accettabile, per un pubblico borghese-cristiano, rispetto alla vista orrorifica del cadavere⁹⁹. Ne consegue un'intonazione decisamente incompatibile con lo spirito tragico, un'intonazione che disinnesci l'esito fatale per soddisfare il criterio di accettabilità morale ed estetica dei sentimenti¹⁰⁰. Così, pur restando nel tracciato mitico, Grillparzer esplora ragioni e moventi delle singole figure tutte a loro modo dolenti e umanissime, piuttosto che contrapporle frontalmente. Il risultato è un'atmosfera che riconduce lo spettatore ad una certa *medietas* borghese, alla discussione tipicamente ottocentesca e austriaca sui rapporti familiari piuttosto che ai picchi di una granitica contrapposizione passionale. Lo stesso finale, desolato dialogo tra i due coniugi rivela la nota dominante della concezione esistenziale dell'autore, quella dell'*Entsagung*: una rinuncia che comporta la sopportazione del lutto e la cristiana necessità di un'espiazione delle colpe, aperta a una soglia di possibile redenzione¹⁰¹.

⁹⁷ HALL, MACINTOSH, TAPLIN 2000, 13.

⁹⁸ DEILE 1901, 14.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ DE MARTINO 2006, 489.

¹⁰¹ CHIARLONI 2007, 18.

N.	Autore/Atrice	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 Ephraim Lessing	Miss Sara Sampson	1755	Tragedia
5.	Jean-George Noverre (versione con musica di J.-J. Rodolphe Hoftheater Stuttgart)	Médée et Jason	1762-1763	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 Krempelsetzer, libretto di Friedrich von Ziegler	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 Schlangenwagen	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 Nova	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 sull'opera di Ursula Haas),	1989	Musica: cantata per soprano, coro e orchestra
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	Freispruch für Medea (libretto di Ursula Haas)	1992	Opera musicale
76.	Hans-Jürgen von Bose	Medea Fragment (libretto basato sull'opera di Jahnn)	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

ENGLISH TITLE

Medea in Korinth (1786) and *Das goldene Vlies* (1821). Medea's myth in two German rewritings

ABSTRACT

Myth, a primordial narrative freed from the absolute concepts of space and time, has a universal character and is therefore more easily exported to different times and places, within different expressive codes. The myth of Medea, which transcends the original myth in the process of rewriting, demonstrates a constant dialogue between the archetypal works of Euripides and Seneca and, at the same time, an overcoming of them, through which new *meanings* are formed for the character. Among the most significant results of this process are those of Friedrich M. Klinger and Franz Grillparzer, who reinterpreted the story of Medea for the theatre by focusing on the extraordinary romantic individuality of the former and the ethnic and political isolation of the latter. The aim of this paper is therefore to examine the reception of the myth from the perspective of *Medea in Korinth* (1786) by Friedrich Maximilian Klinger and *Das goldene Vließ* (1821) by Franz Grillparzer. Both are two representative examples of how the *Medeasstoff* has changed over the course of a century, demonstrating its inexhaustibility in not developing stale and worn themes, while at the same time not being able to completely disregard the *model*. In the body of this essay, therefore, a comparison will be made between the two works in terms of the conception and reworking of certain basic themes within the same cultural reference area, the *deutschsprachiger Raum*.

KEYWORDS

Medea — Euripides — Seneca — Klinger — Grillparzer — Reception Studies

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADRIANI E., *Medea: fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova 2006.
- AUTERI L., *Attualizzazioni di un mito nella letteratura tedesca fra '800 e '900*, «Dionysus ex machina» n.s. 9, 2018, 259-74.
- BETTINI M., PUCCI G., *Il mito di Medea: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2017.
- BLOCK A., *Medea-Dramen der Weltliteratur*, Göttingen 1957.

- CHIARLONI A., *Medea. Volto e parola di un personaggio matrice*, in F. MARENCO (ed.), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma 2007, 3-24.
- DE MARTINO F. (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari 2006 ("Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla fortuna dell'antico", 11).
- DEILE G., *Klingers und Grillparzers Medea miteinander und mit den antiken Vorbildern des Euripides und Seneca verglichen*, Erfurt 1901.
- DIHLE A., *Euripides' Medea und ihre Schwestern in europäisches Drama*, «Antike und Abenland» 22, 1976, 175-83.
- GOTTER F., *Medea. Ein mit Musik vermishtes Drama*, musica di G.A. Benda, Königsberg 1776.
- FRIEDRICH W.H., *Vorbild und Neugestaltung*, Göttingen 1967.
- FUHRMANN M. (ed.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971.
- FUSILLO M., *Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo*, in G.P. BRUNETTA (ed.), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna 2011, 235-48.
- FUSILLO M., *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale*, «Comparatismi» 5, 2020, 11-20.
- GENETTE G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997 (ed. fr. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris 1982).
- GLASER H.A., *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, Berlin 2021.
- HALL E., MACINTOSH F., TAPLIN O. (edd.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000.
- HERING C., *Friedrich Maximilian Klinger*, Berlin 1966.
- KENKEL K., *Medea Dramen. Entmythisierung und Remythisierung*, Bonn 1979.
- KLEINHARDT W., *Medea. Originalität und Variation in der Darstellung einer Rache* (Magisterarbeit), Hamburg 1962.
- KLINGER F.M., *Medea in Corinto*, intr. e trad. it. di P.M. Filippi, Firenze 2004.
- KLINGER F.M., *Medea in Korinth, Medea Auf Dem Kaukasos, Aristodymos*, hrsg. von K.H. HARTMANN, U. PROFITLICH, M. SCHULTE, Tübingen 2012.
- LEFÈVRE E., *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt 1978.
- LOZZA G., *Il mito di Medea*, in L. NISSIM, A. PREDA (edd.), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, «Quaderni di Acme» n.s. 78, 2006, 13-32.

- MENGALDO E., *Medea*, in P. GIBELLINI (ed.), *Il mito classico nella letteratura italiana*, vol. V/2: *L'avventura del personaggio*, a c. di A. CINQUEGRANI, Brescia 2009, 339-76.
- PEDRAZZINI P., *Medea fra tipo e arche-tipo: la ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Roma 2007.
- SAPORITI S., *Letteratura, mito, psicoanalisi: figure mitiche nella letteratura di lingua tedesca*, Cassino 2006.
- SCHMEIER B., *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*, Würzburg 2005.
- STEINER G., *Morte della tragedia*, Milano 2005² (ed. or. *The Death of Tragedy*, New York 1961).
- STESKAL C., *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001.
- TELLINI G., *Storie di Medea*, Firenze 2012.
- TSCHIEDEL H.J., *Medea: Metamorphosen einer Zauberin*, in B. GLASER, H.J. SCHNACKERTZ (edd.), *Europa interdisziplinär: Probleme und Perspektiven heutiger Europastudien*, Würzburg 2005, 147-68.
- VON HOFMANNSTHAL H., *Appunti e diari. Ad me*, a c. di G. BEMPORAD, Firenze 1963.
- WALDENFELS B., *Fenomenologia dell'estraneità*, Milano 2008.
- ZEMPEL F., *Erlebnisgehalt und ideelle Zeitverbundenheit in F.M. Klingers Dramen*, Niemeyer 1929.
- ZIMMERMANN B., *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart 2001.