

Laura Auteri

Medea.

Attualizzazioni di un mito nella letteratura tedesca fra '800 e '900

Abstract

Within the framework of political, social and cultural transformations of recent centuries, the way in which the figure of Medea has been represented in German-speaking countries has changed. This essay uses as its starting point the context of certain periods (from the late 18th to the end of the 20th century) in order to illustrate the main trends of the representation of the sorceress from Colchis. The result is a mixed picture, in which Medea became the victim of a state power with at times misogynist, at times xenophobic, and at times anti-Semitic characteristics until it was to become also a symbol of the unstoppable crisis of the Western world. However, for some limited periods, as at the end of the Second World War, Medea once again became the expression of powerful, dark powers bringing pain and destruction to the world.

Nei paesi di lingua tedesca, con i cambiamenti politici, sociali e culturali che si operano nel tempo, si trasforma anche la percezione della figura di Medea. Questo contributo, muovendo dal contesto dei decenni che vanno dal tardo secolo XVIII alla fine del secolo XX, illustra le principali modalità di rappresentazione della maga della Colchide. Ne emerge un quadro variegato: la donna è per lo più vittima di un potere che ha tratti ora misogini, ora antisemiti, ora di generale xenofobia, fino a divenire il simbolo della crisi del mondo occidentale. Ma in alcuni circoscritti periodi, come dopo il 1945, Medea torna ad essere figura negativa, espressione di potenti forze oscure che portano dolore e distruzione nel mondo.

Medea, nota soprattutto nella versione euripidea e che una lunga tradizione consacra però come figura letteraria fra le più celebri, ritorna con frequenza nel mondo di lingua tedesca dalla fine del secolo XVIII quando ha inizio una ricezione che si discosta dal modello più conosciuto e che si articola a seconda del variare dei contesti e delle epoche. Illustro di seguito le tendenze principali, esemplificando per quanto è possibile, ma rinunciando per evidenti ragioni di spazio a entrare nel dettaglio sia dei testi e delle loro diverse interpretazioni sia degli autori, del resto per lo più assai noti. Il mio scopo è solo di indicare appunto secondo quali direttrici si sviluppa la raffigurazione di Medea, evidenziandone volta a volta la portata e la complessità, segno palese dell'attualità del personaggio, nella sua dimensione di donna, straniera e maga che fa di lei *tout court* un elemento estraneo alla società di allora – e di oggi.

I motivi per la rinascita di interesse sono almeno due. Il primo è certamente dovuto al fatto che l'Illuminismo europeo, e così quello tedesco, aveva creduto dapprima nella perfettibilità della società partendo dalla perfettibilità del singolo, al quale sarebbe stata impartita un'adeguata educazione. Ma ben presto si era dovuto

ammettere che influssi ambientali e caratteristiche innate potevano ostacolare il percorso di crescita. Mentre il Tardo Illuminismo faticava a trovare un'uscita dall'impasse fra ideale e realtà, eventi storici di epocale portata determinavano l'insorgere di una sensazione di impotenza: dalla Rivoluzione francese al Terrore, dalla palese inadeguatezza della borghesia a gestire la cosa pubblica all'indomani della Rivoluzione alle guerre Napoleoniche, dal Congresso di Vienna alla Restaurazione. La pressione degli avvenimenti e il loro ruolo condizionante anche sulla vita individuale fu tale che si radicò la convinzione di essere sottoposti a un destino a cui nulla e nessuno sfugge. In un'età che si appassionava ai grandi miti dell'antichità greco-romana, si ricorse così anche alle più diffuse figure letterarie e mitologiche per una riflessione sull'esistenza o meno di margini d'azione concessi all'uomo per modificare l'esistente. In questo contesto si intensificano i riferimenti a Medea. Per esempio in Christoph Martin Wieland (Biberach 1733-Weimar 1813), autore fra i più noti del Settecento tedesco, che nei *Göttergespräche (I dodici dialoghi degli dèi)*, 1789-1793, fa asserire a tale Faustina: «Oh quanto mi reputo fortunata di non essere stata destinata dalla natura ad essere un'anima grande, ed a fare l'alta figura che fecero una Medea, una Clitennestra, una Semiramide, una Cleopatra, una Livia! Io non ebbi mai altro pensiero che quello di stare allegra [...]»¹. Come a dire: la via di ciascuno è segnata, e io mi accontento della mia piccolezza che allietta la vita di chi mi sta intorno e la mia, non invidia le grandi donne la cui esistenza si è conclusa tanto tragicamente.

Ma vi è almeno un secondo motivo, al primo correlato, che negli anni convulsi con cui si chiude il secolo XVIII spinge a occuparsi di Medea: l'appartenenza della donna a un mondo "altro". Friedrich Maximilian Klingler (Francoforte 1752-Tartu 1831), noto drammaturgo dello *Sturm und Drang*, le dedicava addirittura due tragedie: *Medea oder das Schicksal (Medea ovvero il destino)*, più tardi riproposta come *Medea in Korinth (Medea in Corinto)*, 1786, e *Medea auf dem Kaukasus (Medea nel Caucaso)*, 1790. In *Medea in Corinto*, la protagonista, di origine divina, figlia di Ecate e del re della Colchide, Eeta, a sua volta figlio del Sole, rappresenta, come sue consorelle nella letteratura di quel torno di tempo (per esempio la fata Melusina e la sirena Ondina), un potenziale pericolo per il gruppo a cui si è unita², composto da esseri umani soggetti al "destino", dunque sostanzialmente impotenti. Medea è qui figurazione del "demoniaco", e si intendeva con ciò allora dell'irrazionale, del passionale, di ciò che sfugge al controllo e che minaccia l'ordine sociale, un "demoniaco" che nulla ha a che vedere con il Male comunque raffigurato, e che Goethe identificava anche con

¹ WIELAND (1790-1793). Citato dalla trad. it. di Gaetano Grassi (1794, 61s.), consultabile su: https://archive.org/details/bub_gb_-6zGp6DodroC. «Wie glücklich preise ich mich, dass die Natur mich dazu bestimmte, eine dieser grossen Seelen zu seyn, und eine so hohe Rolle zu spielen, als die von einer Medea, Klytemnestra, Semiramis, Kleopatra oder Livia!», in C.M. Wieland (ed. 1984, 38).

² Melusine e Ondina (Undine), figlia di una fata la prima e sirena la seconda. Per la trasformazione della loro rappresentazione nel corso del tempo cf. FRANZEL (2008⁶).

impreviste catastrofi naturali (*Die Wahlverwandschaften* [*Le Affinità elettive*], 1809), che possono distruggere quanto gli uomini hanno faticosamente costruito. E se Goethe qualche anno prima, con l'*Iphigenie auf Tauris* (*Ifigenia in Tauride*), 1779/1787, prospettava l'ipotesi, alquanto utopistica, di un mondo fatto di anime belle che senza ricorrere alla violenza ricompongono i conflitti fra gli uomini, Klinger con la sua *Medea* porta in scena di nuovo il tema dell'infanticidio caro allo *Sturm und Drang*³, dà corpo al conflitto generazionale e fa dei bambini, a cui vengono attribuiti nomi propri, le vittime di entrambi i genitori, che li considerano loro proprietà anziché persone autonome.

È però la trilogia del drammaturgo austriaco Franz Grillparzer (Vienna 1791-1872) a costituire un primo ponte tra antico e moderno, conservando ancora oggi un fascino a cui non ci si sottrae, *Das goldene Vlies* (*Il Vello d'oro*), 1821, ovvero: *Der Gastfreund* (*L'Ospite*), *Die Argonauten* (*Gli Argonauti*), *Medea*. Probabilmente Grillparzer conosceva Euripide, Seneca e forse altri testi, fra cui certo quello di Klinger, ma l'ispirazione pare sia nata leggendo il dizionario mitologico di Benjamin Hederich. C'è inoltre anche un dramma di Friedrich Wilhelm Gotter del 1763, da cui Georg Anton Benda nel 1775 trasse un melodramma, che venne messo in scena anche nel 1817 a Vienna, dove nello stesso anno veniva rappresentata anche la *Medea* di Cherubini, che Grillparzer aveva conosciuto nel 1805.

La *Medea* di Grillparzer è colpevole, ma non ha nulla di temibile, è una donna fragile che dice di se stessa: «E ora, non più maga ma solo donna, debole e indifesa, ho bisogno di aiuto e mi getto nelle braccia di mio marito»⁴. Essere vittima del destino significa qui dover vivere da straniera in un paese chiuso e inospitale. *Medea*, infatti, segue Giasone e, diversamente dalla nutrice Gora, orgogliosa delle proprie tradizioni, tradisce il suo mondo sperando di farsi accettare dai Greci di Corinto ma resta invece un'esule infelice e discriminata. Questa estraneità *Medea* potrebbe forse sopportarla per sé ma non per i suoi figli, dei quali dice: «Avranno dei fratellastri che li copriranno di scherno, che si faranno beffe di loro e della loro madre, quella selvaggia della Colchide»⁵. Tuttavia, il destino mescola le carte: i figli di *Medea* e Giasone, dei quali a Corinto si occupa con tenerezza Creusa, sono, come tutti i bambini, bisognosi soprattutto di affetto, di serenità. Quando si chiede loro se preferiscano restare nella reggia, oggetto di attenzioni, o seguire la madre nell'incerto esilio, non hanno dubbi e sconfessano la madre⁶. *Medea*, già tanto provocata, non regge a quest'ultimo strazio.

³ Fra gli episodi centrali anche della prima parte del *Faust* (redazione definitiva pubblicata nel 1808) di Goethe.

⁴ GRILLPARZER (1994, 36s.). «Die Wissenschaft geheimnisvoller Kräfte / der Nacht, die sie gebar / gab ich sie wieder / und schwach, ein schutzlos, hilfbedürftg Weib / Werf ich mich in des Gatten offne Arme».

⁵ GRILLPARZER (1994, 152s.). «Stiefgeschwister kommen, / höhnen sie, spotten ihrer / und ihrer Mutter, / der Wilden aus Kolchis».

⁶ Così era anche in Klinger, ma lì dominava la volontà di possesso dei genitori, in Grillparzer prevalgono invece il dolore e la disperazione di *Medea* per l'abbandono anche da parte dei figli.

Senza i figli non parte, piuttosto li uccide, ma li uccide quasi costretta da un dolore insopportabile che la acceca, che la rende incapace di intendere e volere. E l'azione compiuta nell'incapacità di discernere quanto si sta facendo non le viene ascritta a colpa, anticipando Georg Büchner che nel *Woyzeck*, 1837, a sua volta precorritore dei tempi, in definitiva assolve l'uomo che ha ucciso la sua compagna dopo essere stato esasperato fino alla follia⁷.

La *Medea* di Grillparzer è dunque innanzitutto il dramma dell'emarginazione dello straniero, elemento innovativo che d'ora innanzi sarà quasi sempre presente. È tuttavia anche il dramma esistenziale di tutti: Giasone è un giovane arrogante, e però di carattere debole e incerto; Creusa è una creatura sensibile, semplice, anche se forse priva di lungimiranza, e vorrebbe davvero riportare la concordia fra i coniugi, ma proprio così facendo avvince a sé i due bambini provocando involontariamente la crisi finale; Creonte allontana Medea solo perché deve cedere alla ragion di stato, etc. Per questo aspetto, il destino che non lascia scelta, la tragedia è dunque invece espressione degli umori del tempo, e a questo proposito Grillparzer segue anche la lezione del classicismo weimariano, la piena accettazione della propria responsabilità e dell'espiazione che segue. Medea sceglie di consegnarsi ai sacerdoti del tempio di Delfi, pronta a fare quanto le verrà ordinato, e mentre là si reca si imbatte in Giasone che erra solo e disperato. Gli rivolge allora la parola e lo esorta a sopportare, accettare, espiare⁸.

Il passaggio decisivo a un nuovo modo di sentire, in anni in cui nella società europea conflitti sociali annunciavano una crisi che non tarderà a venire, si ha però con Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Nascita della tragedia dallo spirito della musica)*, 1872. Nei capitoli 11-17, l'autore applica alla tragedia greca quella dicotomia fra i principi rappresentati rispettivamente da Apollo e Dioniso, l'ordine, la razionalità da un lato e il caos, l'irrazionalità dall'altro lato, che ritiene alla base dell'esistenza. Già prima, aveva sostenuto che Dioniso, dio straniero per eccellenza, divinità errante, rappresenta quel "demoniaco" che è ineliminabile dalla vita ma che non è forza distruttrice, bensì elemento di crescita e di sviluppo. Euripide per primo, e in seguito tutta la cultura greca, sostiene Nietzsche, spezza l'equilibrio fra apollineo e dionisiaco a favore del primo, dell'ordine patriarcale, in cui prevale un eccesso razionalistico di stampo socratico.

⁷ Il protagonista, Woyzeck, un "sottoproletario", labile di nervi, sfruttato e villipeso, ucciderà la sua amante, Marie. Büchner prende spunto da un processo che si era tenuto e nel quale si discuteva di qualcosa che oggi è per noi scontato, e cioè che si può condannare solo chi agisce in piena capacità di intendere e volere.

⁸ «Giasone: Sono solo, abbandonato... Figli miei! Medea: Devi sopportare! Giasone: Sono perduto! Medea: Impara a sopportare! Giasone: Vorrei morire! Medea: devi espiare! [...]!» (194s.) «Jason: Verwaist! Allein! O meine Kinder! Medea: Trage! Jason: Verloren! Medea: Dulde! Jason: Könnt' ich sterben! Medea: Büße! [...]».

Si diffondono da allora inedite interpretazioni, per lo più in positivo ma anche ripetutamente in negativo, e si delineano linee di sviluppo facilmente identificabili in sintonia con gli umori dei tempi, anche se i singoli lavori sommano spesso più aspetti nella raffigurazione di Medea.

Un caso a sé è rappresentato da Hans Henny Jahnn (Stellingen 1894-Amburgo 1959) che nella sua *Medea*, 1924/26, accentua il ruolo di Giasone traditore e imbastisce, in una vicenda di totale annientamento e distruzione, una complessa storia incestuosa. Per quanto riguarda Medea, l'estraneità della protagonista viene resa immediatamente percepibile dalla sua appartenenza etnica, ella infatti è di pelle nera: come già in Paul Heyse, 1896, e in diverse opere anche fuori dal contesto germanofono⁹.

Alle soglie del nazismo, Medea diviene invece, ben più apertamente che in Grillparzer, la vittima della prevaricazione politica e sociale, e in particolare dell'antisemitismo. È d'obbligo citare qui Bertolt Brecht (Augusta 1898-Berlino 1956), drammaturgo che non ha bisogno di presentazioni, e autore anche di numerose liriche, di cui una dedicata a Medea, qui figura simbolo dell'oppressione e della discriminazione del migrante, soprattutto degli ebrei orientali, i cosiddetti *Ostjuden*, che la violenza nazista, tedesca e di altri paesi dell'est europeo, cancellerà quasi completamente dalla scena del vecchio continente. Brecht, uso a rappresentare figure femminili, letterarie e storiche, positive ma inermi (per es. Antigone), contrapposte a figure maschili negative e violente (Cesare, Nerone e soprattutto Alessandro), nella *Medea von Łódź* (*Medea di Łódź*) del 1934 propone una Medea proveniente da una città dell'est, la polacca Łódź, abitata fino al 1945 da slavi, tedeschi, ebrei etc.¹⁰. Brecht, dunque, immagina una Medea migrante dalla multiculturale località polacca a Berlino, da un est ricco di tradizioni verso un ovest (più) ricco soprattutto finanziariamente. Alla data di stesura si dovrà fare attenzione: nel 1934 Hitler è al potere da un anno e fin da subito sono promulgate leggi antisemite. Tuttavia Medea non rappresenta qui solo la discriminazione di cui sono oggetto gli ebrei, ma quella di chiunque sia ritenuto diverso perché straniero. Lo stesso Brecht ha appena preso la via dell'esilio. E l'attualizzazione brechtiana, che fa muovere la nuova Medea fra tram e automobili nella caotica metropoli tedesca, rimanda visibilmente anche alla difficoltà di vita nei grandi centri urbani per chiunque vi arrivi da "straniero". Sembra inevitabile pensare al dramma *Im Dickicht der Städte* (*Nella giungla delle città*), rappresentata per la prima volta a Monaco dieci anni prima, nel 1924. Così si conclude la breve lirica: «Improvvisamente sentiamo dire / che di nuovo nelle nostre città / è stata vista Medea. / Tra tram e auto / si leva l'antico grido / 1934 / Nella nostra città Berlino»¹¹.

⁹ Ugualmente, Medea appare anche nei vesti di zingara. Cf. BETTINI – PUCCI (2017) e STEPHAN (2011).

¹⁰ BRECHT (1993, 240-241). La traduzione che segue è mia. Sulla lirica cf. LAUSBER (1999, 163-98).

¹¹ «Da hören wir mit einem mal / Jetzt die Rede gehen / es würden in unseren Städten / Von neuem Medeen gesehn. / Zwischen Tram und Auto und Hochbahn / Wird das alte Geschrei geschrien / 1934 / In unserer Stadt Berlin». BRECHT (1993, 240-241).

Di altro tenore la lirica del poeta ebreo Paul Celan (Chernovtsy 1920-Parigi 1970), autore criptico per eccellenza che sopravvisse al campo di concentramento in cui era stato internato, e che aveva già dedicato un componimento (*Talglicht* [Candela di sego]) a Giasone, pubblicata nella raccolta *Mohn und Gedächtnis* (Papavero e memoria) del 1952¹². Nel 1967, la raccolta *Atemwende* (Svolta del respiro), contiene *Im Schlangenwagen* (Nel carro del sole), nella quale il nome Medea non appare, ma il riferimento è palese. Infatti secondo alcune fonti, di cui è portavoce anche Euripide, Medea dopo l'uccisione dei figli viene condotta via sul carro del Sole, Elios, suo nonno paterno, insieme ai corpi dei figli destinati al tempio di Era. Tuttavia Medea qui non è né una sconfitta né una vendicatrice. Andando controcorrente, Celan celebra una diversità che è sinonimo della resistenza ebraica, di chi non si arrende. «Ma in te, dalla / nascita, / sgorgava schiumando l'altra fonte [...]» si legge, e in tedesco quel «ma» è «doch», un avversativo forte: la donna viene condotta via, “eppure” in lei agisce una forza potente e innata che non la farà piegare¹³.

Ma Medea in ambito ebraico è stata e continua ad essere anche figura negativa e soprattutto irrisolta. Gertrude Kolmar (Berlino 1884-Auschwitz 1943), morta in campo di concentramento, tematizza le contraddizioni e l'exasperazione della condizione ebraica all'interno della comunità cristiana tedesca e il conseguente fallimento del tentativo di assimilazione degli ebrei in Germania. *Die jüdische Mutter* (La madre ebrea), composto fra il 1930/31 e pubblicato però solo nel 1965, non sembra riferirsi direttamente a Medea, eppure la figura di Medea offre una chiave di lettura significativa. Il romanzo racconta di un matrimonio infelice fra un'ebrea e un cristiano, ostacolato dai genitori dello sposo. Quando, a matrimonio avvenuto, la nuora annuncia di non voler fare battezzare il figlio che aspetta, i suoceri non riescono a contenere lo sdegno, finché il marito stesso li invita a non insistere, così motivando: «Non la conoscete. È capace di uccidere davvero il bambino: è una Medea – “Megera”, borbotta il padre [...]»¹⁴. Il marito muore e la vedova, abbandonata dai suoceri, cresce da sola la figlia che è nata. Ma la giovane adolescente viene rapita e violentata, la madre la ritrova infine, in condizioni disperate, in un ospedale, le inietta allora un potente sonnifero e la uccide. Sosterrà in seguito di averle voluto risparmiare enormi sofferenze, ma impulsi semplicemente distruttivi sono evidenti e da lei stessa riconosciuti, la novella Medea porrà fine alla sua vita gettandosi nelle acque della Sprea.

Anche nel decennio fra il 1940 e il 1950, negli anni in cui si compie la tragedia della seconda Guerra mondiale e in quelli gravosi che ad essi succedono, ritorna questa cupa raffigurazione di Medea, alla quale si prestano spesso elementi autobiografici.

¹² Cf. STEPHAN (2011, 118s.).

¹³ «[...] Doch in dir, von / Geburt, / schäumte die anderer Quelle [...]» CELAN (1986, 27). Traduzione mia.

¹⁴ «Ihr kennt sie nicht. Sie ist imstande und tötet das Kind: das ist eine Medea! – “Megäre”, brummte der Vater [...]», KOLMAR (2003, 20).

Medea diviene così espressione di potenze oscure, tanto simili a quelle che avevano portato la nazione tedesca alla catastrofe¹⁵. Marie Luise Kaschnitz (Karlsruhe 1901-Roma 1974) in *Griechische Mythen (Miti greci, 1944)* collega la maga della Colchide alle forze distruttive della natura, mentre Giasone è l'eroe fallito, e in *Die Nacht der Argo (La notte di Argo)*, contenuta sempre nel volume del 1944, al centro del racconto è la nave che si trasforma in un grembo materno, che risucchia i figli che ha generato, possibile metafora della patria che stava uccidendo i suoi stessi figli in una guerra insensata. Anna Seghers (Magonza 1900-Berlino 1983), ritornata dall'esilio messicano e posta di fronte alla scelta in quale delle due Germanie stabilirsi, in *Das Argonautenschiff (La nave degli Argonauti)*, 1948, legge l'antico mito alla luce del tema del destino al quale i protagonisti non riescono a sottrarsi. Non vi si sottrae Medea, ma neanche, di nuovo, Giasone, l'espatriato che riesce a fare ritorno senza però trovarsi più "a casa", e resta straniero in patria. E anche per Elisabeth Langgässer (Alzey 1899-Karlsruhe 1950), di fede cristiana ma di origine ebraica, il destino è un'oscura componente di un mondo disperato in cui Medea campeggia, temibile divinità ctonia; in *Märkische Argonautenfahrt (Gli Argonauti del Brandenburgo)*, 1950, l'autrice racconta di una gita di sette persone, nell'estate del 1945, nella Marca di Brandenburgo, da una Berlino totalmente distrutta dai bombardamenti verso un convento a sud della regione, in cerca di una salvezza che solo il ritorno a Dio può garantire. Fra loro una coppia ebrea e una donna che si è battuta contro il nazismo, tutti provati dalla guerra ma nessuno senza colpa. Al loro cammino, che è soprattutto interiore, fa riscontro il paesaggio apocalittico del dopoguerra, il regno del Caos, paragonato a un corpo femminile che si concede al violentatore ma da cui il Cosmo dovrebbe sempre rinascere. Il romanzo è disseminato di "buone madri", di cui è simbolo Maria, e di "cattive madri", di cui è simbolo la potente Medea, e ribadisce così quell'ambiguità nella percezione e nella rappresentazione della figura femminile e materna che è una costante della letteratura germanofona dal tardo Settecento in poi¹⁶.

Negli anni 1970 del secolo XX, invece, si afferma definitivamente, almeno ad oggi, la "salvazione" di Medea, nella cui raffigurazione si accentuano la componente politica radicale e quella femminista, quest'ultimo tratto distintivo del dibattito culturale tedesco di quel decennio. Helga M. Novak (Berlino 1935-2013)¹⁷, che nel dramma radiofonico *Stadtgespräch Nr. 1 (Conversazione cittadina n. 1)*, 1972, si era già cimentata con Medea facendone figura della resistenza a un potere misogino e illiberale, ritorna al tema con una lirica del 1978, *Brief an Medea (Lettera a Medea)*. Si era anche

¹⁵ CALABRESE (1998, 135).

¹⁶ STEPHAN (2006, 144-47). Durante il nazismo la protagonista de *Gli Argonauti* si converte al cattolicesimo, senza poter evitare che il figlio venga deportato ad Auschwitz. Ad Auschwitz fu deportata anche la figlia della Langgässer, Cordelia, che tuttavia sopravvisse e nel 1945 raggiunse la Svezia.

¹⁷ STEPHAN (2006, 148s.).

negli anni della lotta armata, della caccia ai terroristi, e Novak non nascose le sue simpatie per la cofondatrice della *Rote Arme Fraktion*, la versione tedesca delle italiane Brigate Rosse, Ulrike Meinhof, che nel 1976 veniva trovata impiccata nel carcere di massima sicurezza di Stammheim. Si disse allora che si era suicidata insieme ad altri, ma furono in molti a dubitarne e si parlò di “suicidio di Stato”. In un clima di diffuso sospetto, la stessa Novak nel 1975 era stata accusata di aver offerto riparo a dei terroristi¹⁸.

La Medea della lirica di Novak è però caratterizzata in primo luogo dalla persecuzione nei suoi confronti da parte di un potere maschilista e dispotico. Così l'incipit:

Medea, bella, non voltarti
ne ha rimediato quaranta danari
dalla città di Corinto lo scribacchino
per far passare per tuo l'infanticidio
parlo di Euripide capisci
da allora ti danno la caccia per le nostre letterature
come assassina furia mostro
ma io ti avrei capita
chi ha le gambe libere
può correre meglio [...].¹⁹

Medea, innocente, espia dunque le colpe di altri, di Giasone che le ha ucciso il fratello, dei Corinti che hanno assassinato i suoi figli. Ma Novak non solo la assolve dalle colpe ascrittele, la libera anche d'un colpo, o la esorta a liberarsi, da tutti i vincoli affettivi. Innanzitutto da quelli di un amore infelice. L'ultimo verso della lirica («ah, volevo dirti ancora una cosa: la Callas è morta»²⁰) contiene un accenno alla Callas, celebre anche per il suo sofferto legame con l'armatore greco Onassis che le preferì e sposò poi Jacqueline Kennedy, e protagonista del film di Pasolini *Medea* del 1969. E, ancor più rilevante, anche il “mito” dell'amore materno è messo in discussione: si vive meglio senza figli, scrive Novak: «chi ha le gambe libere può correre meglio».

Anche negli anni 1980 la componente femminista è elemento costante, come ben dimostra il titolo proposto da Ursula Haas (Aussig 1943), autrice di libretti operistici e

¹⁸ A quel clima di sospetto fa riferimento fra l'altro anche il premio Nobel Heinrich Böll, per esempio nel romanzo, da cui venne tratto un film, *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* (*L'onore perduto di Katharina Blum o Come la violenza può svilupparsi e dove può portare*) del 1974.

¹⁹ NOVAK (1990, 347-348). «Medea, du Schöne, dreh dich nicht / um vierzig Talente hat er dafür erhalten / von der Stadt Korinth / der Lohnschreiber der / dass er dir den Kindermord unter unterjubelt / ich rede von Euripides verstehst du / seitdem jagen sie dich durch unsere Literaturen / als Mörderin Furie Ungeheuer / dabei hätte ich dich gut verstanden / wer nichts am Bein hat / kann besser laufen [...]».

²⁰ «was ich dir noch erzählen wollte: die Callas ist tot»; e la seguente citazione: wer nichts am Bein hat, kann besser laufen».

scrittrice: *Freispruch für Medea (Assoluzione per Medea)*, 1987. Qui non v'è omicidio, ma un aborto sullo sfondo di una vicenda omosessuale. Occidente (bianco e civilizzato) e Oriente (nero e barbaro) si contrappongono, così come patriarcato e matriarcato. Giasone e Creusa convolano a nozze, Medea senza risentimento alcuno verso la nuova coppia si reca ad Atene dove sposa il re Egeo ma, di lui incinta, decide di far ritorno in patria, nel Caucaso²¹.

Scelta non dissimile, l'allontanamento volontario e non sofferto dall'uomo una volta amato, fa la Medea di Dagmar Nick (Breslavia 1926), poetessa e scrittrice che si discosta dal femminismo più radicale della Haas e di altre di quegli anni. In *Medea. Ein Monolog (Medea. Un monologo)*, 1988, la protagonista, dopo i tragici eventi di Corinto, sceglie la solitudine, senza covare pensieri di vendetta e respingendo ogni forma di violenza, vuole vivere pienamente, in un "altrove" che sia pregno di cambiamenti positivi.

Ma con gli anni 1980, nel nuovo clima politico-sociale, fra corsa agli armamenti e prove di distensione est-ovest che culmineranno nella caduta del muro di Berlino nel 1989, nuovi connotati si aggiungono all'interpretazione di Medea, e sono finalizzati in particolare alla messa in discussione dei governi tedeschi, dell'est e dell'ovest, e del mondo occidentale tutto che si ritiene travagliato da una crisi profonda e irreversibile. Gli esempi più significativi vengono non a caso da due autorevoli autori originari dell'ex Germania orientale.

La lunga gestazione della tragedia e i diversi condizionamenti che segnano un esteso arco di tempo fanno di Medea un'eroina assai particolare nel lavoro di Heiner Müller (Eppendorf 1929-Berlino 1995), che anche in *Zement (Cemento)*, 1972, dava voce a una Medea dai tratti rivoluzionari nel contesto tedesco orientale, donna forte la cui voce fa sussultare Giasone, che da una donna si aspettava forse sommessi sussurri. Ma Müller propone innanzitutto una Trilogia, che va in scena la prima volta nel 1983, e che non si sviluppa cronologicamente: *Verkommenes Ufer*, 1955, progettato fin dal '49, all'indomani della seconda Guerra mondiale e nell'anno della definitiva separazione della Germania, che viene generalmente reso con il titolo *Riva abbandonata*, anche se «verkommen» rimanda più puntualmente all'idea di qualcosa che è abbandonato perché degenerato, rovinato, andato in malora; *Medea. Materialien (Materiali per Medea)*; *Landschaft mit Argonauten (Paesaggio con argonauti)*. L'amore di Medea per un uomo che pensa solo alla propria ascesa sociale passa qui in secondo piano rispetto alla visione di una catastrofe collettiva. In *Riva abbandonata*, che unisce immagini e monologhi a spezzoni di conversazione, non è chiaro chi abbia la parola, e Medea, la straniera, compare in scena solo alla fine, figura isolata e vendicatrice, simbolo della disperazione dello straniero che tradisce la propria patria e la propria identità, sedotto

²¹ Su libretto della Haas, Rolf Liebermann (Zurigo 1910-Parigi 1999) compone un'opera che porta lo stesso titolo del romanzo, *Assoluzione per Medea*, 1995.

dal “colonizzatore”. *Medea. Materiali* inizia con poche battute di un dialogo fra Medea e la nutrice, ma si trasforma subito in un monologo della protagonista, gelosa dei propri figli, per i quali comunque non c'è futuro, mentre in *Paesaggio con Argonauti* tiene un monologo un io collettivo, voce di una massa priva di individualità e di un condiviso destino di annientamento. Giasone è morto, travolto tragicamente dalla sua stessa nave, metafora di un Occidente alla fine; la voce che parla racconta di una catastrofe che si è compiuta, descrive un paesaggio postatomico e intreccia immagini di morte, violenza, guerra. In primo piano è dunque l'apocalisse ecologica e civile, che per Müller principia con il viaggio degli Argonauti e di Giasone, inteso come progetto imperialistico di colonizzazione, progetto maschilista e capitalista, che sta all'inizio della storia dell'Occidente.

La rielaborazione più famosa degli ultimi decenni è però certamente quella di Christa Wolf (Ihlenfeld 1929-Berlino 2011). La più celebre scrittrice della Germania orientale, che si era già cimentata con figure del mito e della tradizione letteraria classica, come in *Kassandra (Cassandra)* del 1983, in un'intervista del 1997²² spiegava come le venne l'idea di dedicare un romanzo a Medea. Nel 1991, a riunificazione ormai avvenuta, aveva iniziato a prendere appunti per il suo progetto, ma non poteva credere che una guaritrice, esperta di magia, la cui origine va cercata in strati del mito di tempi in cui la discendenza era il bene supremo, potesse voler uccidere i propri figli, anche se così raccontava l'unica versione da lei allora conosciuta, quella di Euripide. Poi un'archeologa di Basilea le aveva inviato un proprio articolo nel quale si confermava l'esistenza di fonti antecedenti, in cui Medea cerca anzi di salvare i figli portandoli al santuario di Era, dimostrando così che è Euripide per primo ad attribuire a Medea l'infanticidio²³. Scrive Anna Chiarloni nella postfazione alla traduzione italiana della *Medea* della Wolf: «Non un'infanticida dunque, al contrario una donna forte e generosa, depositaria di un remoto sapere del corpo e della terra, che una società intollerante emargina e annienta negli affetti fino a lapidarle i figli»²⁴.

Il romanzo si articola in undici capitoli in ciascuno dei quali un personaggio (sei in tutto) descrive ciò che accade da un differente punto di vista. Sono le “voci” annunciate nel sottotitolo del romanzo. Prospettive diverse ma un assunto solo: gli abitanti di Corinto non accettano Medea, il suo modo di essere; la emarginano, la osteggiano e infine uccidono i suoi figli. E una sola verità: che Acamante, primo astronomo di Corinto, fa di lei il capro espiatorio delle avversità che colpiscono il regno, e incita la popolazione a vedere nella straniera, accusata anche di essere l'istigatrice del suicidio di Creusa, la causa della peste prima e del terremoto poi che li hanno colpiti. E verità è infine soprattutto che Medea ha scoperto la violenza su cui si

²² KAMMANN (1996).

²³ Come quella di Apollonio Rodio. Cfr. anche GRAVES (1944).

²⁴ CHIARLONI (2005, 228).

fonda il potere reale. Se era fuggita dalla Colchide non tanto per seguire Giasone quanto perché la violenza paterna era costata la vita di suo fratello Absirto, a Corinto scopre che Creonte ha fatto uccidere la propria prima figlia, Ifinoe, per rafforzare il potere in linea maschile. E il potere non perdona tanta chiarezza. Brevi citazioni aprono ciascuno dei capitoli, in quella che introduce all'undicesimo, l'ultimo, si legge che gli uomini, esclusi dal mistero della nascita e quindi della vita, cercano di imporsi togliendo la vita e dando la morte. La Medea e la Cassandra della Wolf testimoniano entrambe l'inutilità dei loro sforzi, entrambe sono sacrificate dal potere maschile che esse inascoltate denunciano.

Per la Wolf quel potere prevaricatore ha governato tanto la Germania ovest quanto la Germania est, così come stava governando la riunificata Repubblica federale tedesca. Nel 1990, infatti, la Repubblica democratica spariva dalla storia. Wolf, che era stata a favore di una rifondazione della repubblica orientale all'insegna di un "socialismo dal volto umano", doveva subire quella fine a proposito della quale non a caso si parlerà anche di "Anschluss", ricalcando il termine con cui si designa l'annessione dell'Austria al Reich di Hitler nel 1938. E quando scrive il romanzo la scrittrice si trova negli Stati Uniti, fuggita da una campagna mediatica, quasi da caccia alle streghe, iniziata nel 1990, il cosiddetto *Deutsch-Deutscher Literaturstreit* (Disputa letteraria tedesco-tedesca), di cui lei stessa, in quanto autrice di primissimo piano dell'ex repubblica democratica, è uno dei bersagli principali²⁵.

Si legge nelle ultime battute del romanzo che la nostra società consuma velocemente e si libera di ciò che resta, alla ricerca continua di capri espiatori, come Medea, come la Wolf stessa. E così si chiude *Medea. Voci*:

Perché siamo incorreggibili.
Che cosa mi resta. Maledirli. La maledizione su voi tutti [...] Io, Medea, vi maledico. [...]
Dove rifugiarmi. C'è un tempo, un luogo, in cui troverei posto? Nessuno a cui chiedere. Questa è la risposta.²⁶

Nulla è dunque cambiato per chi è straniero, estraneo alla società in cui vive? La critica, soprattutto quella femminile, in generale la vede diversamente. Le frasi che chiudono il romanzo sono lette come l'auspicio di un nuovo inizio, si può non essere più vittime, ma per questo si deve uscire dal gioco²⁷. E trovare da sole la forza di farlo.

²⁵ La polemica inizia nel 1990 con la pubblicazione del romanzo della Wolf, *Was bleibt* (Quello che resta), in cui l'autrice prende le distanze dal partito e dal governo socialista dell'est, di cui si dichiara vittima. La disputa cresce fino a coinvolgere tutta la letteratura e gli intellettuali di spicco della Germania.

²⁶ WOLF (1996, 122). «Denn wir sind unbelehrbar. / Was bleibt mir. Sie verfluchen. Fluch über euch alle. [...] Ich, Medea, verfluche euch. / 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». Wolf (2008, 224)

²⁷ Cf. HOCHGESCHURZ (1998, 7).

Così il cerchio si chiude: due secoli prima, anche il Tardo Illuminismo, divenuto scettico circa la reale possibilità di una “Bildung”, formazione, per tutti, invocava il ricorso alla “Selbstbildung”, all’autoformazione. Le Medee del mondo reale si salveranno, se lo vogliono, lo dovranno fare però contando innanzitutto su se stesse. Ma quando l’individuo si mette in discussione qualche risultato c’è sempre.

riferimenti bibliografici

BETTINI – PUCCI 2017

M. Bettini – G. Pucci, *Il mito di Medea: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

BRECHT 1993

B. Bertolt, *Medea von Łódź* (1934), in W. Hecht et al. (eds.), *Bertolt Brecht. Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M., Band 14, 240-41.

CALABRESE 1998

R. Calabrese, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medea lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur*, in M. Hochgeschurz (ed.), *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*, München, 115-46.

CELAN 1967

P. Celan, *Im Schlangenzug* (1967), in Id., *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, Band 2, Frankfurt a.M., 27 (trad. it. a cura di G. Bevilacqua, Torino 2008).

CHIARLONI 1998

A. Chiarloni, *Medea und ihre Interpreten. Zum letzten Roman von Christa Wolf*, in M. Hochgeschurz (ed.), *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*, München, 174-88.

CHIARLONI 2005

A. Chiarloni, *Postfazione*, in Christa Wolf, *Medea. Voci*, Roma, 227-34.

ENE-ONEA 2017

C. Ene-Onea, *Medea der Gegenwart. Formen und Funktionen des Medea-Mythos in literarischen Texten nach 1945 in interkultureller Perspektive*, Berlin.

FILIPPI 2013

P.M. Filippi, *Variazioni sul mito di Medea*, in M. Klinger, *Medea in Corinto*, Firenze, 33-98.

FRANZEL 2008⁶

E. Franzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (1976), Stuttgart.

GRAVES 1944

R. Graves, *The Golden Fleece* (tr. it. *Il vello d'oro*, 1993).

GRILLPARZER 1994

F. Grillparzer, *Das goldene Vließ. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen* (1821), Stuttgart (trad. it. con testo a fronte a cura di M. Longo, trad. di C. Magris, Venezia 2006).

HAAS 1987

U. Haas, *Freispruch für Medea*, Wiesbaden-München.

HEDERICH 1724

B. Hederich, *Gründliches lexicon mythologicum Worinne So wohl die fabelhafte, als wahrscheinliche und eigentliche Historie derer alten und bekannten Römischen, Griechischen und Egyptischen Götter und Göttinnen wie auch Helden und Heldinnen, seltsamen Wunder-Thiere, merckwürdigen Flüsse, Brunnen, Berge und dergleichen zur Mythologie, oder so genannten Historia Poëtica gehörigen Dinge, Mit ihren unterschiedenen Nahmen und Beynahmen, eigentlichen Bildungen, physicalischen und moralischen dienlichen Deutungen und anderen mehr ... entfasset, Anbey ein so nöthiges, als nützliches Genealogicon Mythistoricum, mit angehänget, Alles aber zum Nutzen und Gebrauch nicht nur derer Studirenden, sondern auch fürnehmlich vieler Künstler und anderer politen Leute, nicht weniger zulänglich, als deutlich zusammen gebracht ist*, Leipzig, Verlegts Joh. Friedrich Gleditschens seel. Sohn (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996).

HOCHGESCHURZ 1998

M. Hochgeschurz, *Vorwort*, in M. Hochgeschurz (ed.), *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, München, 5-8.

JAHNN 1988

H.H. Jahnn, *Medea* (1924-1926), in U. Bitz (ed.), *H.H. Jahnn. Dramen I* (1917-1929), Hamburg (versione in prosa 585-653; versione originaria 767-850).

KAMMANN 1996

P. Kammann, "Warum Medea?" *Interview mit Christa Wolf*, «BuchJournal» I 26-35.

KASCHNITZ 1981

M.L. Kaschnitz, *Griechische Mythen* (1944), in Ch. Büttrich (ed.), *M.L. Kaschnitz. Gesammelte Werke*, Bd. 6, Frankfurt a.M., 585-93.

KLINGER 2013

F.M. Klinger, *Medea in Corinto* (1786), trad. it. a cura di P.M. Filippi, Firenze.

KOLMAR 2003

G. Kolmar, *Die jüdische Mutter* (1965), Frankfurt a.M.

LANGGÄSSER 1981

E. Langgässer, *Märkische Argonautenfahrt* (1950), Hamburg (trad. it. Torino 1963).

LAUSBER 1999

M. Lausber, *Brechts Lyrik und die Antike*, in *Brechts Lyrik - neue Deutungen*, Würzburg 163-98.

MÜLLER 1983

H. Müller, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, in Id., *Herzstück*, Berlin (trad. it. Milano 1991).

NICK 1988

D. Nick, *Medea. Ein Monolog*, Düsseldorf.

NIETZSCHE 1872

F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig (trad. it. Milano 2003).

NOVAK 1990

H. Novak, *Brief an Medea*, in R. Jorek (ed.), *Solange noch Liebesbriefe eintreffen. Gesammelte Gedichte*, Frankfurt a.M., 347-48 (trad. it. a cura di P. Quadrelli, Pavia 2017).

ROESKE 2007

K. Roeske, *Die verratene Liebe der Medea. Text, Deutung, Rezeption der Medea des Euripides*. Würzburg.

SEGHERS 1984

A. Seghers, *Das Argonautenschiff* (1948), in Christa Wolf (ed.), *Ausgewählte Erzählungen*, Darmstadt.

STEPHAN 2006

I. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln-Weimar-Wien.

STEPHAN 2011

I. Stephan, *Spuren-Suche. Medea als deutsch-jüdische Erinnerungsfigur*, in Hanni Mittelman – Christina Kohlroß, *Auf den Spuren der Schrift: israelische Perspektiven einer internationalen Germanistik*, Berlin, 107-22.

STESKAL 2001

Ch. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg.

WIELAND 1790-1793

Ch.M. Wieland, *Göttergespräche*, Leipzig. C.M. Wieland, in *Sämmtliche Werke*, hrg. v. d. Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit

mit dem Wieland-Archiv, Biberach, und Hans Radspieler, Hamburg 1984, XIV B.de,
Band VIII, Teil II, 5-276.

WOLF 2008 (ed. 1996)

Ch. Wolf, *Medea. Stimmen*, Frankfurt am Main (trad. it. Roma 1996, ed. A. Raja).