

## **Medea. Voci di Christa Wolf**

Saggio di Margherita Rubino

Tratto da M. Rubino, C. Degregori, *Medea Contemporanea*, Genova, 2000

### *Sommario*

1. GENESI DI UN ROMANZO
2. LA QUESTIONE DELLE FONTI
3. STRUTTURA E PROTAGONISTA
4. LE ALTRE “VOCI”. GLI ALLESTIMENTI.
5. Bibliografia

### **1. GENESI DI UN ROMANZO**

Tre sono le componenti che fanno di *Medea. Voci* la rivisitazione più discussa della tragedia di Euripide negli anni '90. In primo luogo il fatto che si tratta di una *Medea* scritta da una donna, romanziera e polemista celebre come Christa Wolf: per un paradosso, non esistono precedenti di una qualche importanza nel corso di più di due millenni<sup>1</sup>. In secondo luogo, siamo dinanzi ad una riappropriazione originale e creativa del mito. Terza e non ultima motivazione, il romanzo ha ottenuto immediatamente, a partire dall'anno in cui è comparso in circolazione, il 1996<sup>2</sup>, fino ad oggi, una diffusione ed un successo di vendita non comune.

A distanza di sette anni dalla caduta del muro di Berlino (1989), in Italia non si erano ancora aperti aspri dibattiti sugli intellettuali e scrittori di regime nella Ddr, sulle posizioni da essi assunte prima e dopo l'inatteso avvenimento. A dare fuoco alla miccia fu la pubblicazione nel 1995, di sette

---

<sup>1</sup> Il primo racconto al femminile ispirato alla lontana a Medea, *Eine jadisiche Mutter*, fu pubblicato nel 1965. E disponibile oggi in edizione tascabile (Frankfurt, 1981), ma non, per quanto ci consta, in traduzione italiana. La poetessa e romanziera Gertrud Kolmar lo scrisse nei primi anni '30, descrivendo l'inferno di un matrimonio tra un tedesco "puro" ed una tedesca ebrea, causa indiretta della morte della figlia. E il marito di lei ad assimilarla a Medea, ed il romanzo è ricco di nomi e di riferimenti euripidei. Kolmar morì ad Auschwitz; venne riscoperta e celebrata nella seconda metà del secolo per la sua scrittura premonitrice, ispirata ed appassionata. Esiste su di lei una ricca divulgazione, per la bibliografia vedi Shafi, 1995. Tra gli anni '40 e gli anni '50, Medea compare marginalmente nella letteratura germanica entro quella che è stata definita *Frauenliteratur* della tradizione antica: si possono ricordare due racconti ed un romanzo centrati però sul mito della nave Argo, pubblicati da Marie Luise Kaschnitz, Anna Seghers, Elisabeth Langgässer (Calabrese, 1998: 121-125). Segue, negli anni '60, una serie di produzioni e liriche di matrice femminista (vedi in seguito, p. 93), dedicate questa volta alla protagonista euripidea. *Medea. Voci* è dunque la prima opera impegnata ed estesa su Medea scritta da donna.

<sup>2</sup> *Medea. Stimmen* venne stampato a Monaco nel 1996. Nel giro di pochissimi mesi vide la luce in traduzione italiana per le edizioni e/o, presso cui erano già usciti ben 13 tra romanzi, saggi, raccolte di articoli della Wolf (Roma. 1996. tr. it. di A. Raja. postfazione di A. Chiarloni). Come era avvenuto per *Cassandra*, (C. Wolf, *Kassandra*, Berlin und Weimar 1983; *Cassandra*, Roma 1984, tr. it. di A. Raja), il mercato si arricchì di lettere, interviste, materiali legati alla stesura del romanzo (*Premesse a Cassandra. Quattro Lezioni su come nasce un racconto*, Roma 1984; *L'altra Medea. Premesse a un romanzo*, Roma 1999). A tutt'oggi, *Cassandra* vanta 13 riedizioni; *Medea. Voci*, in tre anni, è arrivata alla quarta.

interventi della Wolf tradotti ed éditi con il titolo *Congedo dai fantasmi*<sup>3</sup>. *Medea. Voci* seguì a ruota e divenne subito un best seller. Non vi è dubbio che la fortuna del libro fu favorita dall'attesa ancor vivissima di qualsiasi forma di scrittura proveniente dalla ex Berlino Est; oltre che dall'impressione che dietro vi fosse una struttura a tesi, che si trattasse di *pamphlet* politico mascherato e non solo di un artistico ripensamento sulla tragedia antica. Sta di fatto che il pubblico di questa *Medea* è risultato più numeroso del previsto e il dibattito, oltre che tra gli addetti ai lavori, è dilagato tra i media con velocità, naturalmente, superiore alla norma<sup>4</sup>. Sulla genesi del romanzo, Christa Wolf si è espressa più volte ribadendo che esso è nato da articoli filologici che citavano fonti diverse e precedenti Euripide, oltre che da sollecitazioni biograficopolitiche<sup>5</sup>:

“Ad esempio l'interrogativo sul perché ci occorran sacrifici umani. Sul perché ci occorran ancora, sempre, continuamente, capri espiatori. Negli ultimi anni, dopo la cosiddetta “svolta” (Wende) in Germania, che ha portato alla scomparsa della Rdt dalla ribalta della storia, ho sentito la necessità di riflettere su tali questioni. Risalgono al giugno 1991 i miei primi appunti sulla figura di Medea, una figura che affiorò quasi spontaneamente dalla situazione di quei giorni, per me molto sconcertante e caratterizzata da riflessioni e sentimenti opposti e contrastanti, e gradatamente prese il sopravvento su altri e precedenti progetti. Conoscevo, come tutti quelli a cui mi rivolsi, la *Medea* di Euripide... Non riesco a crederci. Possibile che una guaritrice e esperta di magia che doveva essere emersa da antichissimi sostrati mitici, da epoche in cui i figli erano il bene supremo di una tribù e in cui le madri venivano tenute in gran stima proprio per la loro capacità di

---

<sup>3</sup> La raccolta dei testi di Christa Wolf (*Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994*, Köln 1994) assai più ampia, è stata ridotta per la versione italiana (Roma, 1995). Il primo saggio, nato dalla necessità di rispondere a precise domande poste da una rivista elvetica, si propone di offrire una panoramica della vita quotidiana nell'ex Berlino Est nei primi mesi dopo la caduta del muro. Gli altri nati da occasioni analoghe o varie, tra 1990 e 1994, costituiscono ulteriori affreschi di una realtà insospettabile ad occhi “occidentali”. Un malessere profondo dominava secondo la Wolf, i propri concittadini. I tedeschi dell'“altra” Berlino, quella della Ddr, erano vissuti per 40 anni del tutto ignari di capitali e proprietà privata. Con la subitanea privatizzazione di circa ottomila aziende socialiste, con una disoccupazione terribile, con cambiamenti non sempre motivati, come quelli dei nomi di centinaia di strade, si diffondevano tra la gente nostalgie non razionali, ma neppure evitabili, del recente passato. Wolf racconta di empori trasformati a tamburo battente in supermercati, di tassisti prima inesistenti, poi condannata a *non* far nulla, di piccoli commerci per la sopravvivenza improvvisati *Unter den Linden*. Nell'ultimo intervento, scritto a Dresda, Wolf comunque esorta i tedeschi dell'est a “prendere congedo dal fantasma” del muro e della divisione coatta, cercando gli elementi positivi per una convivenza accettabile (Wolf, 1995: 114). Nonostante lei ultime pagine costituiscano una sorta di palinodia, nella maggior parte degli articoli Wolf critica apertamente la brutalità della liquidazione della vecchia Ddr.

<sup>4</sup> Settimanali e quotidiani hanno dedicato intere pagine in primo luogo alla recensione del romanzo e poi alle dispute originate dalla presentazione del libro al Salone di Torino, 20/25 maggio 1997; infine, agli allestimenti teatrali seguiti alla pubblicazione di *Medea. Voci* in Italia (Palermo 22/27 ottobre 1997; Roma, 26/28 aprile 1998 e vedi pp. 115-118). Molti di quegli articoli sono confluiti in due volumi miscelanei (Schiavoni, 1998; Wolf, 1999). Tra i primi interventi degli specialisti vanno segnalati quello di P. Fornaro, 1997; F. Dinapoli, 1997; in corso di stampa G. Ieranò, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf in Medea nella letteratura e nell'arte*, Padova).

<sup>5</sup> Considerazioni già pubblicate nelle interviste rilasciate dalla Wolf ai principali quotidiani tra febbraio e ottobre 1996 sono alla base della *Dankrede Da Cassandra a Medea. Sollecitazioni e motivi per la rielaborazione di due figure mitologiche* tenuta all'Università di Torino in occasione del conferimento della Laurea H.C.; poi ripresa dalla scrittrice ad un convegno dell'Università di Vercelli (“Dalla parte di Medea. Incontro con Christa Wolf e con la sua opera”, 27 maggio 1997). Un intervento è comparso in tedesco, con traduzione italiana a fronte, su Schiavoni, 1998: 16-31; solo nella versione italiana su Wolf, 1999: 15-28.

perpetuare la stirpe, proprio lei abbia ucciso i propri figli? ... Una studiosa di antichità di Basilea che tra l'altro si era presa cura del sarcofago di Medea custodito presso il Museo della città... mi inviò l'articolo su Medea da lei redatto per il *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) e dal quale risulta che è stato Euripide ad attribuire per primo a Medea l'infanticidio, mentre altre fonti antecedenti descrivono i tentativi di Medea di salvare i propri figli, tra l'altro conducendoli nel santuario di Era, ove ella li crede al sicuro, mentre però i Corinzi li uccidono”<sup>6</sup>. Spesso l'autore tende, a pubblicazione avvenuta, a depistare i lettori dalle fonti realmente consultate o dalle occasioni effettive della composizione. Wolf da una parte insiste sulla solidità dell'impianto scientifico culturale su cui poggia il romanzo; dall'altra tende a forzare, a tradurre a suo modo (cfr. pp. 91-93), probabilmente anche ad omettere qualcosa (cfr. paragrafo successivo).

Ma è certo che fu indotta ad affrontare il “tema Medea” da una serie di eventi per lei traumatici. Furono tali eventi a forzarla a scrivere, possibilmente attraverso un filtro (meglio se mitico), un romanzo che esprimesse i suoi traumi.

L'occasione di *Medea. Voci* è effettivamente quella denunciata, dall'autrice, la liquidazione della Ddr successiva alla caduta del muro.

Un interrogativo si affaccia perentorio: perché i politici devono cercare sempre un capro espiatorio per rinsaldare le proprie posizioni di forza? Nell'anno della caduta del muro, la Wolf aveva vissuto un breve periodo di speranze, militando con altri scrittori nel movimento “Neues Forum” e lavorando ad ipotesi riformiste. Nei primi anni '90 era divampata contro di lei una violenta campagna di denigrazione, in seguito all'apertura degli archivi segreti della Stasi: la scrittrice era stata accusata di essere stata un agente segreto al servizio della ex Ddr<sup>7</sup>, scandalo e polemiche erano dilagate anche in Italia. In effetti, la Wolf era stata “collaboratore informale”, dal '59 al '62, della ex Germania Orientale, ma aveva chiarito in un dossier<sup>8</sup> come la sua attività fosse risultata così infruttuosa da provocare la sua iscrizione nelle liste nere della Stasi, che la controllò da allora come “sovversiva”.

Così, a monte del romanzo sta una serie di questioni complesse. Christa Wolf, nonostante la sua adesione al socialismo dell'Est fosse vigile e critica, era divenuta emblema della vita culturale della Germania comunista. Va ricordato, pur tra inevitabili semplificazioni, di come la Germania Federale abbia tentato in seguito di “utilizzare” circa quarant'anni di storia della zona Est addossando ad essa, fra l'altro, errori e traumi della storia comune (leggi Hitler, Olocausto, mancata unificazione) e chiedendo soprattutto agli intellettuali della ex Ddr un *mea culpa* che rendesse definitivo il distacco e la rimozione (a vantaggio di *tutti* i tedeschi) degli anni più bui,

---

<sup>6</sup>Wolf, 1999: 22-23.

<sup>7</sup> Christa Wolf fu *Inoffizielle Mitarbeiterin* della Stasi, Ministero per la Sicurezza dello Stato, della Ddr tra 1959 e 1962 con il nome segreto di Margarete. Quando i fascicoli, dopo la caduta del muro, vennero alla luce, la Wolf si dimise dalla “Akademie der Kunst”, cui facevano capo i migliori intellettuali della Germania unificata. Fu richiamata nel '94.

<sup>8</sup> Wolf, 1993. Ben pochi però, specie in Italia, lessero quella *Visione degli Atti* pubblicata naturalmente in tedesco; la Wolf accusò l'opinionista Ernesto Galli della Loggia di “enorme mancanza di serietà”, quando egli, sulla prima pagina del “Corriere della Sera” del 26/5/1997 la accusò di essere “una spia dell'Est” (“Non ho denunciato nessuno”, intervista pubblicata sulla pagina culturale de “La Stampa”, il 3 1/5/1997).

guerriglia e bande te armate comprese. Se il superamento del passato significava, fino all'89, prendere le distanze dal nazismo, dagli anni '90 in poi passa a significare, nella Germania unita, prendere le distanze dall'esperienza socialista dell'ex Ddr<sup>9</sup>. Contro *questa* interpretazione di comodo, non contro la ex Germania Ovest né contro quella unificata protestano molti scrittori ex "comunisti". Non è, né può essere univoca la collocazione di Christa Wolf, preda di assilli ideologici ed esistenziali e oggetto di opposte critiche negli anni successivi al crollo del muro, al centro di un crocevia tra passato e presente, ex Germania Est e Germania riunificata. Questo va premesso, ora che siamo lontani da contese davvero fuorvianti<sup>10</sup>. Naturalmente, pur essendo sempre stata la scrittura della Wolf strettamente connessa con le questioni politiche del proprio paese, negli anni '90, alle illusioni fervide di un socialismo giusto e possibile si è sostituito lo sconcerto portato da una realtà non prevista. La politica assume, nel caso di *Medea. Voci*, un nuovo volto, quello delle incertezze, e comporta un passo indietro: l'esame retrospettivo di un secolo che non ha saputo tradurre le ideologie in reale felicità. Non si tratta dunque di romanzo a tesi, né di autodifesa, e neppur di metafora di una Germania divisa (Colchide = Est, Corinto = Ovest. Vedi più avanti, p. 98). I critici tedeschi, all'indomani della pubblicazione del romanzo, scrissero che dietro il feroce Eeta si nascondeva Honecker, dietro l'opportunist Agameda la scrittrice Monika Maron, profuga all'Ovest negli anni '80 con l'appoggio segreto della Stasi<sup>11</sup>. Va da sé che sollecitazione politica non mette necessariamente capo a scrittura politica. *Anfitrione* di Molière non è la storia degli intrighi della Marchesa di Montespan con Luigi XIV, né il Faraone di *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann è davvero Roosevelt. Certo, qualche tentazione la scrittrice tedesca dovette provarla: in una nota di *Diario* pubblicata tre anni dopo il romanzo, lontano dalle dichiarazioni "ufficiali", ella ricorda di aver scritto appunti su "una figlia di Medea diventata un'estremista (Ulrike Meinhof)"<sup>12</sup>. La stesura dell'opera deve avere via via sopravanzato, come spesso accade, le figurazioni, le esperienze, le intenzioni stesse; si è svolta durante una fase di autoisolamento, di condizione quasi afasica della scrittrice; forse l'ha guarita. I dubbi sui governi, su tutti i governi, non appaiono soltanto originati dalle esperienze personali, hanno una matrice più profonda<sup>13</sup>. È probabile che in un futuro non immediato si trascureranno le motivazioni che

---

<sup>9</sup> Chiarloni, 1997: 15.

<sup>10</sup> "Subito dopo la svolta politica del 1989, nella Germania federale l'interesse del pubblico si concentrò non tanto sulle qualità letterarie dell'autrice, quanto piuttosto sulla sua persona, che, come pedina delle terza pagine su giornali ad ampia diffusione, venne di colpo fatta assurgere a protagonista del sistema politico finito nella bancarotta. ..." (Hornigk, 1998: 81).

<sup>11</sup> Vedi tra le prime confutazioni di simili letture "a chiave" quella di Marino Freschi sulla pagina culturale de "Il Messaggero" (16/3/1996)

<sup>12</sup> Wolf 1999:63.

<sup>13</sup> Tra i primi interventi in direzione di una lettura non a chiave né scontata vedi Rossana Rossanda, *Doppio Sguardo*, ne *La Talpa*, "Il Manifesto", 10/10/1996.

stanno a monte del testo *Medea. Voci*. Quelli che dominano, sono i problemi scatenati dalla recente storia della Germania: il volto di qualsiasi potere, la questione della propria identità, la ricerca di un capro espiatorio per giustificare la propria storia. Punti dolenti non solo per i tedeschi degli anni '90, né solo per la Wolf.

## 2. LA QUESTIONE DELLE FONTI

Quelle che Wolf definisce “fonti antecedenti Euripide” vennero cercate puntigliosamente dalla scrittrice, come sostegno scientifico per dare corpo a quella *Medea* virtuale, tutta positiva, che le si presentava alla mente: “...poi, con il supporto di studiosi di storia antica, trovai l’accesso a fonti primitive che confermarono le mie idee”<sup>14</sup>.

La “studiosa di antichità di Basilea” Margot Schmidt le aveva citate per una *Voce* pubblicata per il *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* di cui le inviò estratto (tali fonti, peraltro, sono reperibili nei repertori classici o mitologici, o nell’*Introduzione* a edizioni di *Medea* di Euripide):

“Così *Medea* viene spostata sullo scenario di Corinto e associata al fascio di tradizioni indipendenti che attingendo a miti più antichi ottenne forma letteraria nei *Korinthiaka*, il poema epico di Eumelo. . . Con tutta probabilità il motivo dell’infanticidio nella forma presente in Euripide fu associato a *Medea* in chiave di rea vendicatrice solo nella tragedia rappresentata nel 431. Invece lo scolio a Pindaro, *OI. 13, 74* fa riferimento al tentativo di *Medea* di garantire ai figli l’immortalità promessa da *Era* mediante l’oscuro rito del *katakruptein*, atto sventato dall’inopportuno intervento di *Giasone*. Secondo un’altra versione (scol. a Eur., *Medea* 64) anche se *Medea* non uccide i figli, per un motivo imprecisato avvelena però *Creonte*; durante la successiva fuga da Corinto, lascia i figli nel santuario di *Era*, dove li crede al sicuro, ma i corinzi li uccidono”<sup>15</sup>. A questa sorta di benedizione conferita al romanzo dall’esistenza di fonti più antiche della tragedia, ove *Medea* non è infanticida, Wolf dichiara ripetutamente di tenere moltissimo<sup>16</sup>. La scrittrice rilasciò dichiarazioni ai media di tutta Europa sulla propria gratitudine verso chi, come la Schmidt, le aveva fatto conoscere le citazioni di *Pausania* (il noto erudito di età romana, ad onore del vero vagamente, o solo per inciso *mémore* di leggende corinzie, dei perduti poemi di *Eumelo* e di *Carcino*, ove si citava la morte casuale, o voluta dai

---

<sup>14</sup> “Intervista rilasciata a Petra Kamman per “La Repubblica”, 22/9/1996.

<sup>15</sup> Schmidt, LIMC, 58-59. Ampii brani della *Voce* della Schmidt vennero ripontati in margine alle recensioni sui quotidiani italiani a *Medea. Voci*. L’estratto è stato oggi pubblicato per intero, Schmidt, 1999: 57. Peraltro, la Wolf dimostra non solo profonda familiarità con la *Medea* di Euripide (vedi, più avanti, la reinvenzione della figura di *Glauce*), ma anche una buona conoscenza di altre fonti non citate dalla Schmidt che contamina abilmente (vedi pp. 93-95).

<sup>16</sup> “È facile immaginare il mio sollievo per il fatto di non aver avuto bisogno di inventare interpretazioni completamente diverse di questo personaggio rimasto fissato per millenni nella coscienza occidentale come infanticida, sebbene naturalmente una schiera di critici supponga che io abbia fatto proprio questo” (Wolf 1999: 23).

Corinzi, dei figli di Medea<sup>17</sup>. La Wolf chiese l'inserimento di tali dichiarazioni nella *Postfazione* all'edizione italiana del romanzo<sup>18</sup>. E volle che fosse stampato integralmente l'articolo di Margot Schmidt, ed altro materiale atto a ribadire la sostanziale verità" delle fonti preeuripidee, rispetto alle mistificazioni dei Corinzi e di Euripide, nelle *Premesse a un romanzo*<sup>19</sup>.

Nella sostanza, Christa Wolf ha scritto ed agito come se Medea fosse una figura storica, maltrattata dalle fonti e da un tragediografo corrotto, e non la protagonista di un mito del quale esistono, come per qualsiasi mito, versioni secondarie e differenti. Sulle fonti, la Wolf ha tenuto lezioni, scritto e parlato con molta sicurezza; quasi la propria riscrittura di Medea avesse ristabilito, finalmente, una *verità* occultata per millenni. Pure ben pochi, entro un dibattito ed una bibliografia già notevole quale è quella su *Medea. Voci*, hanno confutato l'artista e intellettuale di solida fama su queste improprietà:

"Del mito si possono dare versioni diverse, ma ci saranno fonti del mito? E che queste (alcune, non tutte) siano anteriori ad Euripide le rende più attendibili, quasi fossero fonti storiche più prossime ai fatti narrati?... Il tratto più atroce del personaggio era sentito vero nucleo caratterizzante del mito. Christa Wolf tenta una revisione in apparenza spericolata. Che la scrittrice tedesca, senza saperlo prima, si trovi d'accordo su Medea con un quasi ignoto Creofilo significherebbe (e perché mai?) che questo è il vero mito che si ridesta. . . di lì, da Euripide, Christa Wolf trova la motivazione per contraddire Euripide stesso, interpretando l'infanticidio di Medea come parte succedanea e non essenziale del mito stesso. Senza Euripide Medea sarebbe mai divenuta per noi mito? Euripide fornisce l'archetipo letterario, e, con ciò stesso, l'autorizzazione ad interpretarlo ancora"<sup>20</sup>.

Nella sostanza, l'operazione che la Wolf ha condotto per "ripulire" la figura di Medea con il supporto di versioni preeuripidee del mito offre argomenti per la discussione. Ma è ovvio che, come di un regista conta lo spettacolo, e non il libretto di sala, di uno scrittore conta l'opera, e non la serie di dichiarazioni premesse ed in seguito perfino pubblicate. Su altro versante: davvero la Wolf ignora che Medea è archetipo grazie a *Medea*? Che il personaggio esiste proprio perché è esistito *quel* dramma di Euripide? La certezza della scrittrice di avere messo in luce la verità probabilmente acquista senso se si considerano le condizioni in cui il romanzo fu stilato. Al momento della "svolta" dell'89, si è detto sopra, la Wolf assunse, come sempre, un ruolo consapevole; fu tra i pochi personaggi attivi, fino a diventare un punto di riferimento. Subito dopo emerse l'interrogativo sui suoi rapporti con la Stasi ed iniziò la

---

<sup>17</sup> Pausania II 3, 6-11. È noto che Pausania, tra l'altro, selezionava programmaticamente, per la sua *Periegesi della Grecia*, notizie originali, fonti a preferenza arcaiche o poco note. Spesso, per sua stessa dichiarazione, vengono trascurate o tralasciate del tutto questioni già trattate da altri, e la polemica nei confronti delle tradizioni divulgate lo induce sovente a ricorrere alle fonti orali.

<sup>18</sup> Wolf, 1996: 240.

<sup>19</sup> Wolf, 1999: *passim*.

<sup>20</sup> Fornaro, 1997: 171. Alle pp. 167-175 viene fornito un riesame accurato delle fonti "assolutorie" su Medea, sia quelle citate dalla scrittrice tedesca che altre non presenti nella Schmidt.

campagna di diffamazione, tanto più malevola in quanto ignorava la documentazione che la assolveva. Gli attacchi non impedirono alla scrittrice di pubblicare articoli e brevi saggi, ma le causarono una depressione gravissima ed un silenzio creativo di circa sette anni. Al contempo, i problemi dell'integrazione tra cittadini dell'Est e dell'Ovest la ossessionavano, mentre alla mente le si ripresentava la figura di una Medea grande e perdente, in nessun luogo e in nessun modo mai integrata. In quei primi anni '90, ansie e scoramento si unirono al timore di venire accusata di invenzioni "a tesi" oppure gratuite rispetto all'archetipo greco antico. Da questo l'insistenza sulla "scientificità" di fonti da lei cercate e rintracciate dopo avere progettato la griglia del romanzo e il suo modello di Medea.

In più: la Wolf era ben conscia di avere lei stessa (Euripide *docet*) usato a suo modo le fonti. La Schmidt è archeologa, e la citazione di frammenti e testimonianze di tarda tradizione indiretta da lei fornita alla scrittrice è quella che accompagna, nel LIMC, l'iconografia di Medea. Tra il VII e il V secolo la consuetudine figurativa privilegia l'immagine della maga che ringiovanisce *uccidendo*. In parallelo, corre la tradizione letteraria. Nello scolio a *Medea* 264 (per fare solo un esempio) Medea non compare come infanticida, ma è comunque assassina di Creonte; mentre nella *Pitica IV*, 251, è "quella che ammazzò Pelia"<sup>21</sup>. Wolf ha eliminato, dal mosaico di testimonianze anteriori al 431 a. Ch., le tessere nere. La sua Medea non è divina, non è maga, non ha ucciso nessuno: non coincide con quella di Euripide, ma neppure con quella delle versioni più antiche.

Resta un'ultima considerazione. Il diverso profilo di Medea sulla base di fonti *altre* da Euripide circolava da anni entro certa produzione letteraria di scrittrici tedesche, "minore" se si vuole, non tradotta all'estero, ma certo nota alla Wolf. In primo luogo va ricordato il radiodramma *Dialogo cittadino n. 1*, poi una *Lettera a Medea*, che risalgono rispettivamente al 1972 e al 1977, e sono dovuti alla poetessa Helga Novak. In entrambe le opere, Medea è straniera ed intellettuale, moralmente perseguitata ma capace di trovare autonomia di parola e libertà di espressione. In entrambe, soprattutto, è vittima di Euripide "che quaranta talenti ha avuto per questo / dalla città di Corinto"<sup>22</sup>. Era la tesi del grammatico alessandrino Parmenisco, nota dagli scolii a *Medea* 9 e 264. La stessa tesi suggerì un romanzo di Ursula Haas, *Assoluzione per Medea* (1987)<sup>23</sup>, e, attraverso il LIMC, fu tra le indicazioni determinanti per *Medea. Voci*.

All'interno del romanzo, sono dense di stimoli le citazioni classiche preposte a qualche "voce". Esse rivelano un interessante stato di apprensione: la Wolf aveva bisogno di puntelli certi nel passato, anche a costo di deformare, traducendo, gli originali.

Al primo intervento di Medea, alla p. 14 del romanzo, viene premessa una testimonianza di Seneca. I versi prescelti provengono dall'ultimo atto, da *Medea*, vv.

---

<sup>21</sup> Vedi anche, per ultimo, D.M. O'Higgins, *Medea as Muse. Pindar's Pythian 4*, in Clauss Johnston, 1997: 103-126.

<sup>22</sup> Novak, 1983: 96.

<sup>23</sup> Per un esame di passi della lirica di Novak e del romanzo di Haas, vedi Calabrese, 1998: 126-130. Per altri precedenti, vedi Feichtinger, 1992: 205-234.

904-905 e v. 910: *Quidquid admissum est adhuc, pietas vocetur... Medea nunc sum; crevit ingenium malis*<sup>24</sup>. Si tratta di un momento di suprema autoaffermazione, in cui culmina una *climax* di furore. Medea deride come atti di bontà i delitti già commessi e, poco prima dell'infanticidio, grida la propria identità ritrovata: "ora sono davvero Medea" (entro cioè nel ruolo che la tradizione mi ha assegnato, compio quel gesto per cui Medea è Medea, vale a dire l'uccisione dei figli). Addirittura viene suggerita una sorta di antonomasia (diviene Medea colei che diviene infanticida). La traduzione della Wolf non soltanto isola e travisa, ma rovescia i versi di Seneca:

"Tutto ciò che ho praticato finora, lo chiamo opera d'amore... Medea sono adesso, cresciuta è la mia natura grazie alla sofferenza". Si tratta di equivoco? O l'esigenza di riscattare Medea porta la scrittrice a "risistemare" gli originali?

Lo stesso Euripide, peraltro, è stato letto come un poeta da rimaneggiare: la "voce" della invidiosa Agamedea (pp. 73-113) viene postillata da una traduzione dei vv. 408-409 adattata all'occorrenza ("e se le donne non sono neanche capaci di bene, sono tuttavia maestre del male"). Nella tragedia, Medea parla così alle donne del coro, in conclusione di un lungo monologo. La Wolf attribuisce la battuta a Creonte.

Più avanti, la "voce" dell'eminenza grigia di corte, l'astronomo Acamante, viene anticipata da un detto di Catone. Rimane francamente ignoto quando e dove il severo Catone abbia affermato che "appena le donne saranno equiparate a noi ci saranno superiori" (p. 115).

La seconda "voce" di Medea viene introdotta di nuovo da versi senecani, quelli che Giasone scaglia in chiusura di tragedia contro Medea trionfante dopo la strage: *per alta vade spatia sublimi aetheris, testare nullos esse, qua veheris, deos*. Testo e traduzione sono discussi, ma il significato è chiaro<sup>25</sup>. Medea sta per librarsi su un carro per i cieli, Giasone la maledice gridando che dove starà lei non ci possono stare gli dei; a Medea si addice solo un luogo di inferno. Wolf ritocca in maniera leggerissima:

"Va' attraverso le alte stanze nell'etere sublime, testimonia che là dove tu viaggi non esistono déi". Vale a dire: Medea è una peregrina, che gli dei non assistono. La Wolf si riappropria dunque di battute significative di Euripide (e Seneca) caricandole, mutato il contesto, di altre valenze. E così "demistifica" Euripide (e Seneca) ricorrendo ad un suo opportuno sistema di distorsioni. E chiaro, dunque, che la Wolf si inventa anche il non detto. Una "questione delle fonti" può esser rilevante solo per

---

<sup>24</sup> "Tutti i crimini che ho commesso fino ad oggi siano ritenuti atti di pietà... Ora sono veramente Medea, la mia indole si è accresciuta grazie al male"; sulla portata di questa suprema esaltazione del proprio *furor*, grazie al quale Medea ritrova la propria identità, vedi Boedeker, 1997: 127-128 e Nussbaum, 1997: 226. La forza del nome Medea come traslato perdura nella tradizione medievale: in una tragedia latina del XIII secolo, una donna che sta per compiere un efferato delitto, *induit inमितem Medeam*, "indossa l'abito di Medea" (Bertini, 1994: 117).

<sup>25</sup> Il genitivo *sublimi aetheris* (dove *sublimi* è un'eco da Ennio) viene preferito nelle ultime edizioni (Giardina, 1987, accolto da Trama, 1989) alla congettura *sublime aetheris* (Zwierlein, 1986). Il senso non varia troppo: "Vattene su per gli eterei spazi, attesta che lì dove t'innalzi non c'è Dio! (Paratore, 1956); "Vattene per gli spazi celesti, nel cielo più alto. Sarai la prova vivente, dovunque arriverai, che gli dei non esistono" (Faggi, 1979); "Va' per gli spazi alti del cielo ad attestare che non ci sono dei là dove tu passi" (Trama, 1989).



ricostruire un certo clima, tanto privato quanto politico, in cui l'opera fu concepita e scritta<sup>26</sup>.

### 3. STRUTTURA E PROTAGONISTA

Christa Wolf segue Medea proprio come nel romanzo *Medea segue la regina* (pp. 22-26), per un itinerario angoscioso, dalla luce verso il buio: “Seguì la donna., *doveva esserci un pertugio, cercai e lo trovai nascosto* dietro certe pelli, sfilai una fiaccola dal suo sostegno e scivolai in quel passaggio, che presto diventò così basso che solo da curva potei continuare a camminare, o l'ho sognato, la cupa volta della cantina, il magnifico luminoso palazzo del re Creonte edificato ancora una volta specularmente sopra l'abisso, sull'oscurità. In discesa per i gradini di pietra, un piano dopo l'altro, forse l'ho sognato, ma il freddo, quello non l'ho sognato, continuo a tremare, e le rocce taglienti che mi graffiavano la pelle, da dove verrebbero altrimenti i segni dei graffi che ho sulle braccia, e poi nella più profonda e ultima delle profondità, in quel fondo in cui persino in questo paese arido l'acqua si raccoglie, l'ingresso nel labirinto di caverne, fare due gradini e poi entrare sul ventre, e continuo a strisciare proteggendo la fiaccola che ormai dà solo tremiti, non pensare più a Merope, che mi preceda o meno, non pensare più a niente e a nessuno, *essere costretta a procedere*, sempre di più, la caverna in cui alla fine il passaggio sfociò mi era nota dai sogni, se no come facevo a sapere che lì la strada si biforcava, come facevo a sapere che dovevo tenermi a sinistra, che presto la mia fiaccola si sarebbe spenta. Si spense.” (p. 23). Medea segue Merope per scoprire, dietro di lei, un segreto che in fondo conosce da sempre: ogni potere fonda se stesso sul crimine. L'autrice proietta la propria ansia di verità sulla sua creazione letteraria (vedi il periodare affannato, ricco di anacoluti e di ritmo ansimante, fortemente imitativo della condizione della donna). Riproduce se stessa, inquieta indagatrice, in una protagonista che non costruisce a sua volta un piano, una vendetta, una *fabula* di cui essere paga, ma ricerca incessantemente, come spinta a questa ricerca da una forza non comprimibile.

L'itinerario è simile a quello della scrittura: “scrivere è punto cieco d'ogni ricerca, d'ogni interrogazione di fronte ai lati dell'esperienza di vita...è discesa...per vedere in faccia l'orrore e cercare di tornare in superficie col gusto rinnovato dello stare in vita, malgrado tutto”<sup>27</sup>.

Rispetto a *Cassandra*, il procedere della narrazione è radicalmente mutato: la forma del monologo narrativo, nel romanzo dell' '83, concedeva spazio ad interventi, punti

---

<sup>26</sup> “In realtà, queste versioni arcaiche della leggenda sono per la Wolf un approdo secondario” premette Giorgio Ierandò ad una analisi di *Medea. Voci*, da lui prescelto come testo indicativo del XX secolo insieme a quelli di Alvaro e Pasolini. (in corso di stampa, cfr. nota 4). Vedi anche Fornaro, 1997: 171-174. In linea generale, non si è mai ritenuto che Wolf reinventasse in qualche caso i testi consultati e citati.

<sup>27</sup> La descrizione della funzione della scrittura secondo Christa Wolf appartiene ad Anita Raja, traduttrice italiana della Wolf da circa un ventennio (Schiavoni, 1998: 101).

di vista esterni, la prospettiva era programmaticamente unilaterale. Qui invece le “voci” danno cinque prospettive diverse dell’eroina (oltre, naturalmente, a quella raccontata da lei stessa).

In apertura e in chiusura vi è la “voce” di Medea. Dentro si alternano nove “voci”: per due volte quella di Giasone (entrambe le volte subito dopo Medea), per due volte quella dell’amico Leuco e di Medea stessa, una sola volta quella del potente di corte, Acamante, e quella delle due donne divenute nemiche (Agamedea e Glauce). Medea è lo specchio su cui si rifrangono le “voci” di una società che ne rifiuta l’ascesa. Il romanzo ha un taglio insolito: l’immagine non si riflette attraverso uno specchio solo, ma viene proposta come uno specchio rotto in tanti frammenti, ognuno dei quali può contenere una particella di verità.

Si potrebbe definirlo una struttura alla maniera pirandelliana, come se non esistesse una sola Medea, ma le visioni che di Medea può avere un pubblico variegato ed eterogeneo, fatto di mariti e di amanti, di amiche e di rivali, di cortigiani e di ammiratori.

La storia si può anche leggere come un giallo, dove lo scheletro non è nell’armadio, ma è nel sotterraneo. Christa Wolf è maestra nel creare sensazioni di attesa. Lo scheletro di chi? E perché? Nulla è chiaro dopo le prime, sorprendenti pagine. Di chi si tratta, ma anche: Chi sapeva? E chi sapeva senza riuscire a ricordare?

L’infanticidio scoperto nelle prime pagine viene capito e motivato soltanto nelle ultime, ricostruito attraverso una serie di flash-back o di immagini che scattano nella memoria dei protagonisti. Colpevoli, esecutori materiali, mandanti sono svelati via via, ed alla fine il *pazzie* si compone con chiarezza.

Non sarebbe neppure arbitrario assumere tra gli elementi guida della vicenda quello del morbo, della malattia. Nel primo quadro del romanzo Medea ha la febbre alta, sete ed incubi; Glauce è fragile a causa delle ricorrenti crisi di epilessia; la città viene devastata dalla peste, corrosa da una decadenza progressiva ed inarrestabile. La malattia, dominata grazie a guarigioni “miracolose”, è anche il mezzo grazie a cui la straniera aveva trovato una provvisoria collocazione di riguardo tra i mutevoli Corinzi.

Ricorre, nella trama, un meccanismo di duplicazione di luoghi, fatti, personaggi. Il fratello ucciso di Medea (Absirto) corrisponde ad una sorella uccisa di Glauce (Ifinoe); Medea guaritrice ha un parallelo in una allieva guaritrice (Agamedea); vi è una nuova donna per Giasone ma anche un nuovo uomo per Medea. I figli sono gemelli, uno biondo come in Euripide (*Med.* v. 1141), l’altro bruno (p. 120)<sup>28</sup>. Molti fatti sono narrati due volte, cambia semplicemente il punto di vista (ad esempio il ritrovamento dello scheletro, narrato prima da Medea, poi da Agamedea). Viene reduplicata anche una azione, come l’inseguimento nei sotterranei: Medea spia la regina e viene spiata a sua volta da Agamedea (p. 80). Per due volte Medea conosce la

---

<sup>28</sup> Per la morte dei bambini, la Wolf segue in parte lo Pseudo Apollodoro (*Bibi.* 1 9, 28), che riporta la versione secondo cui Medea, prima di lasciare Corinto, lasciò i figli “supplici” presso l’altare di Era Acraia; di lì i Corinzi li trassero via a forza e li trucidarono (pp. 224 e 229-30 del romanzo). Contamina però questa fonte con la testimonianza di Pausania (II 3, 6) precisando che i piccoli furono lapidati e che in loro ricordo si celebravano sacrifici annuali ed i giovani Corinzi si rasavano i capelli (pp. 233-234)

ferrea legge del potere: incolpare l'avversario per distruggerlo. Per due volte si rende conto che chi detiene il governo fonda la sua autorità su un crimine freddamente perpetrato. Il padre di Medea, Eeta, quando apprende che suo figlio Absirto dovrebbe succedergli sul trono, fomenta lo sdegno irrazionale delle donne contro di lui, e Absirto muore fatto a pezzi. Creonte, padre di Glauce ed Ifinoe, quando si accorge che sua figlia andrà a nozze con un principe confinante e che quindi a lui passerà il comando, sopprime Ifinoe e lascia credere che sia fuggita con il suo amato.

La Wolf mette in luce, con queste invenzioni di crimini cruenti, “di che lacrime grondi e di che sangue” ogni scettro.

In parallelo a questa denuncia corre la certezza che esistono mondi, e due modi di contemplare la realtà, in cui il divenire assume forme antitetiche. C'è una terra dell'oro in senso metaforico, che è Colchide, e una terra dell'oro in senso monetario, che è Corinto:

nella Coichide c'era l'oro. Vero oro. Perché non lo avevo raccontato prima?

Quanto più produttiva sarebbe potuta diventare la loro impresa. Solo qui a Corinto li ho capiti. Corinto è ossessionata dalla brama dell'oro... E la cosa che ci sbigottì di più: il valore di un cittadino di Corinto si misura della quantità di oro che possiede, e in base a questa si calcolano i tributi che deve pagare a palazzo.” (p. 39).

Non vi può essere comunicazione fra queste due entità, “la Wolf rende i due mondi.., l'uno il doppio perfetto dell'altro, con sistematicità che occupa ogni aspetto della vicenda”<sup>29</sup>.

Vi è poi la chiave di lettura divulgata dai media all'indomani della pubblicazione del romanzo: l'allegoria della società tedesca post-unitaria cui si è già fatto cenno, con tutte le possibili polemiche nei confronti del processo di integrazione tra tedeschi dell'est (Colchi) e dell'ovest (Corinzi). Si tratta di lettura riduttiva, finalizzata forse qualche anno fa alla diffusione dell'opera. Dove non sono contrapposte una Colchide dai solidi valori ed una Corinto capitalista, dal momento che entrambe appaiono colpevoli: la Colchide è una terra piena di morti e di sangue, terribile quanto la Grecia. Vi è, certo, l'idea di un conflitto tra due mondi, ma questo conflitto ha i colori del passato e del sogno. Non vi sono attacchi né polemiche, né indicazioni di che cosa sia. Solo una accorata presa di coscienza delle difficoltà, con tutte le domande irrisolte (il romanzo si apre e si chiude su una serie di interrogative brevi, battenti).

L'elemento che certamente, fino ad oggi, ha attirato di più è quello della progressiva confutazione *dell'affaire* Medea quale è stato tramandato da Euripide. Nessun critico ha discusso questo problema, l'idea di “riabilitare” Medea ha conquistato perfino una penna polemica come quella di Rossana Rossanda, ben competente di antico:

“Dicono di Medea che ha ucciso i suoi due figli: ma non è vero, glieli hanno uccisi quelli di Corinto. Dicono che era gelosa di Giasone, ma non è vero, amava riamata un altro. Dicono che ha ucciso la nuova sposa di lui, Glauce, ma non è vero, la ragazza si è gettata nel pozzo. Dicono che aveva ucciso il fratello, Absirto, ma non è vero, lo

---

<sup>29</sup> Dinapoli, 1997: 553.

aveva ucciso il padre per impedirgli di succedergli. Dicono che è una maga, ma non è vero, aiuta i malati a guarire. Dicono che è libera, selvaggia, indomita, straniera. Soltanto questo è vero”<sup>30</sup>.

Ancor più della lettura allegorica, questa lettura riabilitante ed apologetica ha conquistato consensi e notorietà al romanzo. I quotidiani hanno titolato puntando regolarmente sulla parola “innocente”<sup>31</sup>. Non era ancora accaduto, nella lunga storia di Medea, che il personaggio occupasse intere pagine dei giornali quasi fosse stato davvero riaperto un processo grazie a prove e testimonianze diverse; l’esito di assoluzione veniva comunicato come una *new*.

A distanza di pochi anni, l’opera della Wolf appare più ricca e complessa rispetto a come fu recepita nel 1996, e ancora nel ‘97, quando fu conferita alla scrittrice la laurea *honoris causa* dall’Università di Torino (26/5). I problemi ed i fantasmi che in parte la hanno nutrita, in parte offuscata, sono lontani. Essa si impone oggi come un testo innovativo, che nel nuovo millennio darà certamente adito a ulteriori dibattiti.

### *La protagonista*

“Noi non possiamo procedere a nostro piacimento con i frammenti del passato, comporli o separarli con violenza a seconda della convenienza”. La riflessione di Medea si colloca verso la metà del romanzo (p. 103) e riguarda la morte del fratello. Alla pari di quella che accompagna il viaggio sotterraneo<sup>32</sup>, risente anche di esperienze diverse e consente più livelli di lettura, fra cui quello di una mutata disposizione poetica.

Da una parte, il pensiero della Wolf, in questo punto, va certo alle distorsioni con cui è stata riletta la storia dai tedeschi “unificati” (vedi p. 89), ma l’impressione è che l’esperienza personale, rispetto alle prime pagine, compaia in forme attenuate. Dall’altra parte, l’atto della scrittura, sentito inizialmente come un’indagine necessaria, profonda e dolorosa, una vera e propria discesa verso il buio (p. 93) da qui sembra procedere con meno tumultuosità, con più disponibile attenzione verso l’esterno e il passato.

La prima ‘voce’ è rivolta alla madre e narra la scoperta del delitto nei sotterranei; vengono rievocati i tempi dell’incontro con Giasone in Colchide, poi quelli, recenti, della vita nella corrotta e avida Corinto. Il dire procede per folgorazioni (frasi brevissime, frante) oppure evocazioni (periodi ampi, asindetici). I tempi, come in tutto il romanzo fluiscono senza connessioni né passaggi: il movimento di flash non si

---

<sup>30</sup> Rossanda, 1996: IV.

<sup>31</sup> Qualche esempio: *Medea, innocente e gentildonna*, su “L’Unità” 28/10/1996; *Medea? Era innocente...*, su “**Il** Messaggero” 16/3/1996.

<sup>32</sup> Cfr. p.95

avverte nettamente, è frammisto ai sentimenti del presenti e presentimenti del futuro. L'uso del linguaggio indiretto libero moltiplica le voci, lascia spazio ai pensieri ed alle parole degli altri. Anche gli spazi hanno confini incerti e vasti, fanno dilatare l'immaginazione: i luoghi di Colchide sono vero e proprio paesaggio della memoria "In Colchide? Mi illudo se dentro di me insisto che là era diverso? Come ultimamente io mi eserciti a rievocare il ricordo della Colchide, a riempirlo di colori, come se mi rifiutassi di assistere semplicemente allo svanire della Colchide, dentro di me. O come se ne avessi bisogno, non so a che scopo... Ma il confine del mondo è la Colchide. La nostra Colchide alle propaggini meridionali del Caucaso selvaggio, il cui erto profilo montuoso è iscritto dentro ciascuno di noi, lo sappiamo gli uni degli altri, non ne parliamo mai, parlarne accresce la nostalgia fino all'intollerabile. E tuttavia io lo sapevo che non avrei mai cessato di provare nostalgia della Colchide, ma che significa sapere, è impossibile presagire questa pena che non si placa mai, che consuma sempre, noi Colchi ce la leggiamo negli occhi quando ci incontriamo per cantare le nostre canzoni e raccontare ai giovani che stanno crescendo le storie dei nostri dei e della nostra stirpe, che alcuni di loro non vogliono più udire perché ci tengono a passare per veri Corinzi" (p.31).

Questa è la terra del sogno di una donna, non la Berlino Est di una intellettuale comunista. Le interpretazioni a tesi hanno nuociuto al romanzo. La Wolf non ha affatto sostituito, alla tragedia, l'ideologia. Ha costruito un personaggio disperatamente legato ad un suo passato, teso e sofferente, che cambia soltanto, nel corso della storia, il nome della sofferenza.

La seconda "voce" di Medea non risente del dolore violento, fisico che avvolge la protagonista nella fase iniziale. I "frammenti del passato" qui non sono più squarci consolatori, come alcuni ricordi della giovinezza quando lei è malata (pp. 17; 27; 28); entrano a viva forza nel personaggio e nella scrittura, come in un processo ove si prenda coscienza di sé.

Destinatario questa volta è il fratello, la cui morte Medea aveva rievocato nelle ultime pagine della prima "voce", nel momento in cui, toccando gli ossicini del cadavere infantile, era stata ricondotta al sensazione provata scagliando i pezzi di Absirto dalla nave Argo. Anche nella "voce" immediatamente precedente, quella di Agamedea, il quadro finale evoca Absirto.

I legami interni del romanzo sono attentamente studiati. Ogni vicenda è anticipata, descritta secondo più punti di vista, ricomposta fino all'ultimo dettaglio mancante. L'impianto di base è meditato e solido quanto la scrittura assume l'apparenza di una divagazione onirica.

"Noi non possiamo procedere a nostro piacimento...". Per la seconda volta, la Medea di Christa Wolf procede non negando i fatti del mito, ma razionalizzandoli. Il vello d'oro era tale perché "quella pelliccia, come le pellicce di tanti arieti della Colchide, era stata usata per estrarre l'oro, essendo stata messa in primavera in una delle acque montane che precipitavano a valle per raccogliere la polvere d'oro dilavata via dal seno dei monti" (p. 38). Lei aveva gettato in mare le ossa di Absirto per ricordare e rinfacciare al padre il delitto che *lui* aveva commesso e raggelarlo (p. 105). Più

avanti, dopo che l'epilettica Glauce si è gettata nel pozzo, viene divulgata "una versione a cui ciascuno fu costretto a conformarsi, pena la morte. Medea aveva inviato a Glauce una veste avvelenata, un atroce dono di commiato, che a lei, alla povera Glauce, aveva bruciato la pelle appena l'aveva indossata, sicchè si era gettata nel pozzo fuori di sé dal dolore, in cerca di refrigerio" (p. 226).

Certamente, il ripercorrere nomi e crimini del mito spiegandoli con motivazioni puramente umane, avrebbe potuto condurre la Wolf a costruire un personaggio troppo innocente. Viceversa Medea ha le sue colpe; non quelle però che le imputano gli altri personaggi del romanzo.

Per fare un esempio, ha tradito la sua gente (p. 28). Ha partecipato ad una congiura con la madre e la sorella per deporre il padre e nominare Calciope al suo posto; il tempio ove era sacerdotessa di Ecate era divenuto sede di incontri politici (p. 99). A questo punto si trova l'unico passo del libro in cui effettivamente la terra del passato e del sogno potrebbe essere stata raffigurata sul modello della Ddr:

"Noi in Colchide eravamo vivificati dalle antichissime leggende secondo le quali il nostro paese era governato da regine e re giusti, abitato da persone che vivevano in armonia e tra le quali la proprietà era distribuita così equamente che nessuno invidiava l'altro o attentava ai suoi beni o addirittura alla sua vita. Nei primi tempi a Corinto, quando io, ancora inesperta, raccontavo questo sogno dei Colchi, sul viso di chi mi ascoltava appariva sempre la stessa espressione, incredulità mista a compassione, infine tedio e avversione, così che rinunciavo a spiegare che a noi Colchi quell'ideale stava così tangibilmente davanti agli occhi che lo prendevamo a misura della nostra vita". (p. 100).

La descrizione non riguarda però un paese concreto, riguarda una età dell'oro ove esisteva uno stato ottimale, ove tutti avevano la stessa parte di ricchezza, età dell'oro fissata in leggende tramandatesi fin dai tempi di Medea. Molte religioni, miti, filosofie si basano prima di tutto sulla uguaglianza e sulla comunione di beni. Con la terza "voce" Medea esprime riflessioni e ricordi recenti mentre aspetta che i Corinzi emettano la sentenza di esilio, anch'esso determinato da un equivoco: un uomo evirato dalle donne di Colchide viene raccolto e curato dall'eroina, ed egli la incrimina, scambiandola per una sua feritrice. Le ultime "voci" (Glauce, Leuco, Giasone) rimandano l'immagine di una donna votata all'esercizio della medicina su cui si abbattono accuse e sfortunate coincidenze. Si tratta della parte più debole del romanzo. Non sono chiare le motivazioni dei personaggi a volte troppo razionali, altre volte dettate dall'inconscio.

Tutti odiano Medea in maniera crescente, ma i loro pensieri, spinte che li conducono a perseguire una loro benefattrice non vengono indagate. La struttura stessa a un certo punto diventa un limite poiché la luce cade tutta su Medea, di lei sola vengono registrate, oltre alle azioni, le incertezze, le articolazioni del pensiero. Nessuna scena, nella seconda parte del romanzo, comporta penetranti analisi: non vi sono ironie né pietà, e neppure sentimenti sfumati. Solo aggrovigliarsi di opportunismi, vendette, scatenamenti selvaggi tanto Corinzi quanto dei Colchi (ma non di Medea). I punti di vista altrui perdono le loro sfumature, convergono tutti inspiegabilmente, verso una condanna atroce e la lapidazione dei ragazzi. Medea di Christa Wolf conserva almeno

tre caratteristiche di Euripide: l'orgoglio, l'isolamento e l'essere portatrice di un problema che non consente risposte.

In primo luogo l'orgoglio, la *authadeia*, che per tutta la tragedia antica connota la eroina, nelle parole altrui come nelle proprie (Med. vv. 104; 223; 621; 1028).

La protervia viene rimproverata a Medea, nel romanzo, nella prima tra le scene da lei stessa evocate, poi viene indicata dai Corinzi e più volte da Giasone come il più grave dei suoi difetti, la prima causa, come nei versi greci, delle sue sventure:

“Giasone.. mi scongiurava con gli sguardi di non spingere troppo oltre mia *protervia*. (p. 19).

Adesso basta. Siamo andate via, entrambe per lo stesso motivo: *orgoglio* Non ho mai dimenticato che una volta mi hai detto che se mi uccidessero, in aggiunta dovrebbero ammazzare anche il mio *orgoglio*. Esso è rimasto così, e così resterà, e per il mio povero Giasone sarebbe bene rendersene conto in tempo”. (p. 22)

“Mi sono stillato il cervello per capire perché volevano toglierla di mezzo. Leuco sosteneva che il palazzo non tollerava più *il suo carattere orgoglioso e beffardo*, ma basta?” (p. 52).

“Qui c'è qualcosa che va storto, molto storto, e io non riesco a dire basta. Se non fosse così *superba*. In fondo era lei la profuga, dipendente da me.

E quando fallì il mio piano... La sfacciata... Quella sventurata diventò così *spavalda*., e io dissi: ti sono superiori, e lei: è da vedersi”. (pp. 66-67).

“Ora la *superbia* le sarà passata. Di lei si dice sempre più forte che ha ucciso il fratellino (p. 152).

Non voglio dirle che la sicurezza che si sprigiona da lei viene definita *arroganza* dalla maggior parte dei Corinzi, e che perciò la odiano” (p. 169).

Questa Medea è anomala anche negli atteggiamenti di superbia; non la si potrebbe inserire in nessuna delle tre categorie enucleate una trentina di anni fa da Albrecht Dihle sulla base delle riscritture note allora<sup>33</sup>. Non ha poteri stregoneschi, non è travolta dalla passione, non è simbolo di una civiltà primitiva. Un recensore della prima ora la definisce “donna di enorme iattanza”<sup>34</sup>. L'orgoglio, l'arroganza, la protervia della Medea della Wolf sono inevitabile corollario di una innegabile superiorità intellettuale. Le conferiscono autorevolezza ma, al contrario che in Euripide (Med. v. 1028) non sono causa della sua rovina. La *authadeia* non spinge Medea a nessuna vendetta, male o crimine.

Ma questa Medea è invenzione di una donna. E quello che nell'ottica maschile, di tradizione ultra bimillenaria, è sempre stato un difetto che uccide e fa uccidere, nella Wolf diviene superbia al positivo, alta coscienza dei propri valori mentali. Il coraggio

---

<sup>33</sup> A. Dihle vede tre configurazioni in tre filoni principali entro il *Fortleben* di Medea: quello della creatura demonica, quello del conflitto tra culture, quello della donna innamorata che si vendica per gelosia (Dihle, 1976: 176-178). Negli ultimi decenni sembra essersi aggiunto quello della donna perseguitata ed emarginata, per nulla sovrumana, non innamorata né infanticida. Le rivisitazioni considerate o citate nel presente volume vanno quasi tutte in tale direzione.

<sup>34</sup> Vedi R. Guacci e B. Miorelli, *Una straniera che non uccide i figli ma pratica l'amore e la verità*, sul quotidiano “Liberazione” del 26/11/1996.

di Medea diviene capacità di partecipare criticamente alla storia ed alla vita degli altri. In una società che basa tutto sul potere e sulla “rimozione” dei mali, quel coraggio viene chiamato protervia ed è causa della vendetta *altrui* su di lei. Orgoglio e vendetta sussistono dunque, solo che sono mescolati diversamente.

In secondo luogo, Medea, come in Euripide, è isolata, vittima di un processo di emarginazione da parte dei Corinzi, di Creonte e dei suoi. In più l’isolamento, qui, va di pari passo con un processo di autoisolamento da parte di qualcuno che basta a se stesso (motivo appena suggerito nel testo greco, *Med.* vv. 214-28, progressivo ed assai colorito nel romanzo). Medea, nel primo quadro, è già stata espulsa dal palazzo reale e relegata in una sorta di casupola: “Stremata, sudicia, mi trascinai a casa, alla casetta d’argilla che sta incollata di spalle alle mura del palazzo come un nido di uccello e che è sormontata dal fico, il cui rado fogliame io vedo dal mio giaciglio”. (p. 27).

“Era una bella mattina. Un sogno dissoltosi al risveglio aveva aperto una chiusa, mi era affluito dentro un senso di benessere, senza motivo, sempre così. Buttai indietro la pelle di pecora sotto cui ho sempre dormito da quando sono andata via dalla Colchide, balzai su dal mio giaciglio, il freddo dei pavimento d’argilla mi diede una scossa (p. 185).

Tanto nella *Medea* di Pier Paolo Pasolini quanto in quella di von Trier, la condizione di solitudine della protagonista si deduce (anche) dal luogo dove è relegata, una casupola in entrambi i casi, lontanissima da palazzo nel secondo dei due film. Anche le messinscena degli ultimi anni insistono su questo punto: Medea vive in un container oppure in una sorta di buca scavata nella viva terra<sup>35</sup>. In Anouilh confinata in un carrozzone da zingari, naturalmente fuori da Corinto. Nel XX secolo generalmente si sottolinea la distanza tra Medea barbara e Giasone civile: la catapecchia assegnata dai Corinzi alla figlia di re è segno concreto del disprezzo e dell’emarginazione.

Non è strano che in una raffigurazione di Medea tutta al femminile questo elemento venga accolto, ma anche accentuato (la donna viene cacciata due volte da palazzo e alla fine dalla città) e alla fine stravolto. I rifiuti altrui non solo non scalfiscono Medea, ma diventano, in pratica scelte sue, incomprensibili per l’ottica di Giasone: “Niente, a quel che si dice, ha fatto mai tanto irritare il re Creonte e il seguito, quanto la *imperturbabilità* con cui lei prese atto della sua espulsione dal palazzo di Corinto, che fu dovuta, come attestò il medico personale della casa reale, al fatto che i suoi mezzucci e le sue pozioni avevano fatto male alla vecchissima madre del re, cosa a cui comunque non credette nessuno... In ogni caso lei portò via *quasi con sollievo* le sue cose, non era granchè. io ne stavo lì, la guardavo, non dicevo niente, non avevo niente da dire, più là Lissa preparava i due bambini, poi mi stettero davanti coi loro fagotti proprio come quando tanto tempo prima erano venuti ad abitare in questo

---

<sup>35</sup> Negli allestimenti dovuti, rispettivamente, a Marco Bemardi per il Teatro Stabile di Bolzano (1996/97) ed a Mario Missiroli per l’INDA di Siracusa (1996).



orgoglioso palazzo, mi venne caldo, deglutii... Sarei andato da loro spesso, devo a detto, da lei e dai bambini, *e lei rise, non con disprezzo, trovai, piuttosto con indulgenza* (p. 52).

“Stava raccogliendo le sue cose. Quasi non sollevò lo sguardo. Ah Giasone, disse. Devo pure fornirti una coscienza pulita? Eppure volevo solo spiegarle come si erano svolte le cose e come fosse impossibile per uno come me fare qualcosa. *Scoppiò a ridere.*” (p. 213).

Medea è orgogliosa, ma il suo è un orgoglio al positivo, che permette alla donna di bastare a se stessa. La *climax* di isolamento e di calunnie culmina con un esilio che non solo non la turba immediatamente, ma al quale reagisce con minacciose profezie: in mezzo a due guardie che la tenevano per le braccia, fu spinta attraverso la porta a sud, come si usa per il capro espiatorio, fuori dalla città, la mia città di Corinto attraverso le cui strade, bordeggiate da una folla schiumante d’odio, che urlava, sputava, agitava i pugni, lei era stata condotta. E io, chi mi crederebbe, io provai una specie di invidia per quella donna che sporca, lordata, sfinita, veniva esiliata dalla città tra i calci delle guardie e la maledizione del sommo sacerdote. Invidia perché lei, la vittima, era libera da dissidi interiori... Sicché potè sollevarsi dalla bruttura in cui l’avevano spinta, levare le braccia contro Corinto e annunciare con la voce che le restava la rovina futura di Corinto” (p. 222).

Soltanto l’amore per i figli la fa andar fuori di sé, per la prima volta, quando è costretta ad abbandonarli a Corinto:

“...aveva perso ogni misura anche Medea. Smodata era alla fine, proprio quale serviva ai Corinzi, una furia. Come irruppe nel tempio di Era, i pallidi spauriti ragazzi per mano, e spinse da parte la sacerdotessa che le sbarrava la strada, come condusse i bambini all’altare e urlò rivolta alla dea quella che somigliava più a una minaccia che a una preghiera: doveva proteggerle i bambini, visto che lei, la madre, non era più in grado di farlo.” (p. 224).

Poi quando, dopo anni, la figlia della nutrice ritrova la caverna ove si era ridotta a vivere la donna, e porta la notizia della uccisione dei figli, per la seconda ed ultima volta Medea esplode con una violenza incontenibile, preparata da quella manifestata nell’atto di abbandonare i ragazzi. Si tratta della quarta “voce”, quella finale, una maledizione disperata, furente ed impotente. In Euripide e nella maggior parte dei testi ispirati a *Medea* urla e maledizioni di lei aprono, con degli “a parte”, la vicenda. Qui la chiudono:

“Morti. Li hanno uccisi. Lapidati, dice Arinna. E io che credevo che, se me ne fossi andata, la loro sete di vendetta sarebbe passata. Non li conoscevo... Che cosa mi resta. Maledirli. La maledizione su tutti voi... Che possa toccarvi una vita terribile e una misera morte. Che i vostri pianti possano salire al cielo senza commuoverlo. Io, Medea, vi maledico.

In quale luogo, io? È pensabile un mondo, un tempo, in cui io possa stare bene? *Qui non c’è nessuno a cui lo possa chiedere.* E questa è la risposta”. (p. 234).

Le ultime parole del romanzo acquistano ancor più senso se collegate a quella definizione di “acronia” espressa da Elisabeth Lenk<sup>36</sup> anteposta dalla Wolf alla propria stessa *Premessa* (“L’acronia non è la simultaneità indifferente, ma piuttosto un intreccio di epoche disposte insieme secondo il modello dello stativo, una fuga di strutture che tendono ad assottigliarsi... è anche possibile inserirle l’una nell’altra come bambole russe, sicché le pareti dei tempi vengono a trovarsi molto vicine tra loro”). Alla fine la Medea creata da Christa Wolf si colloca in una dimensione di acronia, si carica delle domande e dei problemi senza risposta accumulatisi dai Greci in poi; esiste oggi, una risposta?

In comune con Euripide vi è ancora un elemento: non viene a conoscenza del destino di Medea. Si sa che si salva, ma non come e dove; va verso un altrove, e questo è tutto.

In Euripide Medea è salvata da un dio; perché? Nella Wolf, Medea degli dei ride, per lei non sono mai esistiti (“Non posso che ridere. Adesso gli sono superiore. Dovunque mi frughino, coi loro arti crudeli in me non troveranno traccia di speranza, di paura. Niente di niente... Sono libera.”). Pari o superiore agli dei, ancora una volta *superest*. Ma come, e a quali condizioni?

Vi sono tasti su cui la Wolf insiste particolarmente. Uno è il “selvaggio”, collegato a Medea e al suo mondo<sup>37</sup> un altro è la capacità non comune della donna di reagire con calma e freddezza agli eventi (pp. 16; 62; 67; 112; 192).

L’autrice presenta la propria evocazione letteraria come “una donna selvaggia” (p. 12). Selvaggia è la Colchide, i suoi abitanti, la sua eroina:

“Non sono più giovane, ma pur sempre selvaggia, lo dicono i Corinzi, per loro una donna è selvaggia se fa di testa sua.” (p. 20)

“Nel selvaggio oriente anche le bestie sono indomabili e terribili...” (p. 56)

“Ma per favore, Giasone, in fin dei conti sono dei selvaggi (p. 59).

“Mi lasciavi incitare dalla musica selvaggia dei suoi tamburi...” (p. 64)

“Portava per la città i suoi capelli selvaggi come un vessillo...” (p. 77)

“una donna che, con urla selvagge, getta contro vento, in mare, le ossa di un morto...” (p. 105)

“la paura di se stessi, la paura che li rendeva **così** selvaggi (p. 109) su cosa si spettegolasse di più se non sulla donna che essi chiamavano la bella selvaggia...” (p. 117)

“Mi dissi, io sono Medea la maga, se è questo che volete. La selvaggia...”

---

<sup>36</sup> Lenk 1995: 46.

<sup>37</sup> L’insistenza sui termini che indicano barbarie e selvaggia è tanto più notevole in quanto la Wolf, a parole, volle prenderne le distanze, ben conscia del fatto che la connotazione è in *primis* euripidea: “Si era nel pieno della guerra del Peloponneso... Atene aveva davvero la necessità di emarginare gli stranieri, di stabilire rispetto loro un confine. In nessun altro dramma imperniato sulla figura di Medea ricorre così spesso il termine di *barbara*, come invece accade, in senso negativo, per Euripide”. Schiavoni, 1998: 50.

(p. 103)

“e cominciammo la nostra danza, che divenne sempre più selvaggia...” (p. 205)

Vi è un forte iato, in questo senso, tra oriente ed occidente:

Medea, che appartiene all'est, continua ad essere vista, una volta espatriata, come una barbara, una selvaggia. L'aggettivo “selvaggia” è tempestosamente presente, ad accompagnare gesti e situazioni: sono selvaggi i capelli, l'oriente, le urla, le notti di festa o di danza, la straniera. Medea però conosce anche l'autocontrollo, la tranquilla lucidità (una dote che dovrebbe connotare i Greci).

“Medea si alzò e disse, con freddezza come per tutto il resto: una condizione: tu mi prenderai con te” (p. 62)

“Bada a quel che dici! la rimproverai. E lei, con quella calma...” (p. 67).

Dunque non c'è da un lato la violenza degli affetti (i primitivi), e dall'altro la meditata riflessione (gli esseri civili), non esiste una dicotomia in Medea, in essa convivono opposti sentimenti<sup>38</sup>.

Nella Wolf ella non giganteggia statuaria, capace di scegliersi un itinerario di male; è invece una donna alla quale sono state tolte tutte le illusioni, che non cede alla paura né alla stanchezza. Porta con sé il bisogno di un'intesa, di una fratellanza tra uomo e donna, di un colloquio paritario. Non sogna davvero un Eden perduto.

Aspira a un bene comune che *sarebbe* realizzabile. Molto prima delle battute finali sopra citate, la Wolf avverte che gli interrogativi non vengono risolti, che non esistono certezze:

“Non avrei dovuto lasciare la Colchide. Non aiutare Giasone a conquistare il Vello. Non persuadere i miei a venir via. Non sottopormi a quella lunga brutta traversata, non passare tutti questi anni a Corinto come una barbara mezzo temuta, mezzo disprezzata. I bambini, sì. Ma che cosa troveranno loro. Su questo disco che chiamiamo terra non esistono più, mio caro altro che vincitori e vittime. E che cosa troverò io, ora vorrei sapere, quando verrò sospinta oltre il suo bordo” (p. 113).

Nell'ultima parte del romanzo, la protagonista perde le illusioni e accantona i propri dubbi, acquisendo un punto di vista rigorosamente razionale, divenendo un archetipo di coerenza. Di una cosa Medea è sicura, del fatto che i Corinzi sono crudeli, i Colchi irrazionali, e che lei è grande. La Wolf conferisce a Medea il ruolo di vittima assoluta, che può chiudersi in cupi manicheismi.

Peraltro, ha inteso creare un personaggio totalmente nuovo e tendenza. Per una Medea che non si vendica, ma su cui gli altri esercitano vendetta, era necessario un ritratto fortissimo, a tutto tondo; e a senso unico.

#### 4. LE ALTRE “VOCI”. GLI ALLESTIMENTI.

---

<sup>38</sup> Alla corte di Corinto ci si dimostra amichevoli con i Colchi, “assurdamente questo modo (l'essere è venuto di moda a corte, ma non tra il popolo basso, che estrinseca il suo odio per i barbari senza rimorsi e senza riserve”, p. 87. Anche i rapporti fra orientali e occidentali non vengono costretti entro schemi a senso unico.

Tutti, intorno a Medea, devono soprattutto difendersi. Devono tutelare la propria incolumità, il proprio potere, il proprio futuro diversamente dal sovrano di Corinto in Euripide, *Med.* v. 289, “mi cautelo prima che mi succeda qualcosa”).

Le “voci” così hanno qualcosa in comune, un obiettivo finale prima o poi dichiarato: tenere lontano *quella* voce, allontanare *quella* donna che costituisce una minaccia sul loro cammino ed un ostacolo alla volontà di rimuovere i problemi o i crimini passati. Creonte è un vecchio pervicace, incartapecorito e silenzioso; per lui, per il mantenimento del suo potere, parla un’eminenza grigia, l’astronomo di corte, il potente Acamante. Vi sono Giasone e Glauce. Vi è Agamedea, una felice invenzione della Wolf, esempio di ambizione e di odio al femminile (“Io non voglio essere una nullità”, p. 79), sulla quale è spostato l’elemento vendetta: la donna vive per percorrere una sola strada, “la strada per vendicarmi di Medea... il piano era geniale, perché lasciava aperte tutte le possibilità” (p. 90).

Una sola “voce” non è contro Medea. Viene inserita per ultima nel romanzo ma viene “ascoltata” due volte, come a bilanciare la serie pesante di testimonianze ostili, che sono a quel punto implacabilmente univoche. Nessuno cambia, comunque, il destino della protagonista, neppure questa “voce” amica (il secondo astronomo di corte, Leuco). Anche Giasone viene “ascoltato” due volte. L’immagine dell’uomo, però, la fornisce Medea, che descrive i primi incontri e i successivi cambiamenti: “Era un uomo magnifico. La sua andatura, il suo portamento, il gioco dei muscoli mentre manovrava la nave - non potevo fare a meno di guardarlo sempre, e quando alcuni dei suoi Argonauti furono feriti dai Colchi, Giasone e io li abbiamo curati, era esperto, anche lui conosceva le manipolazioni, i rimedi. Non gli sono mai stata vicina come quella notte in cui lavorammo fianco a fianco, ci intendemmo senza parole.

Così non ebbi niente in contrario a diventare sua moglie... Divenne uomo di corte. Per voi, diceva. Per te e i bambini. Perché ti lascino stare qui.

Allora diceva voi, ormai, non più noi, e fu quella la cesura. Un dolore che non vuole passare.” (p. 111).

Il rapporto tra Giasone e Medea pare contrassegnato, diversamente che in Euripide, ma in linea con i cineasti degli ultimi decenni, da una attrazione fisica che permane fortissima anche dopo l’allontanamento della donna da palazzo. Il primo quadro in cui Giasone compare “diviso tra la soggezione al re... e la gelosia” è quello di un banchetto; subito dopo, vi è una non breve scena di amore fisico tra i due (pp. 29-30). Nell’incontro finale, rievocato da Giasone stesso, figura un ultimo abbraccio, imposto da lui come un atto di violenza estrema:

“Era troppo. Non dovevo tollerarlo. Potevo avere ben altri comportamenti.

Lasciare libero corso alla mia ira. Andarle addosso e sbatterla contro la parete. Non si offende impunemente Giasone. Doveva rendersi conto che Giasone è in grado di farsi crescere dentro una bella rabbia virile contro i raggiri delle donne, ed è in grado di essere uomo di gran forza, se sente che gli si sottrae la carne morbida dentro la quale è sprofondato, se negli occhi della donna vede finalmente, prima che gli occhi lei li chiuda e giri la faccia e lasci che l’irreparabile accada, qualcosa come lo stupore. Sì. Ho capito. L’intenzione è questa. Dobbiamo riprenderci le donne. Dobbiamo

spezzare la loro resistenza. Solo così dissepelliremo ciò che la natura ci ha dato, la voglia che tutto travolge. Non uno sguardo, non una parola. Me ne andai. Non la rividi più.” (p. 218).

Il rovesciamento di situazione, rispetto all’originale, non potrebbe essere più marcato. Se vi è qualcuno geloso, quello è Giasone. A più riprese, poi, l’uomo cerca Medea, trascinato da una passione non ben definibile, comunque soltanto sua; non è lui a tradire, è Medea che ha un amante (“...provai solo furore. Adesso, davanti a tutti, io ero il marito ingannato e lei non era, come sarebbe stato normale, la moglie abbandonata. Ben le stava, allora, alla puttana.” p. 26). L’ultimo rapporto fisico, infine, viene imposto da lui e descritto come una sorta di irritata vendetta contro la donna. Ma non sono la gelosia, né la passione, né la vendetta a contrassegnare questo impallidito protagonista. In Euripide, l’eroismo di Giasone è già alle spalle. L’uomo diventato un mercante (*Med.* vv. 448-49, “Ma come? Avevi la possibilità di risiedere in questo paese, tu abitare in questa casa: ti bastava adattarti senza recalcitrare alle decisioni di chi conta”; vv. 595-96, “.. volevo salvare te, e dare ai miei figli dei fratelli di sangue reale”).

La Wolf trae proprio dal dramma greco i tratti fondamentali di un calcolatore di poco respiro e ancor meno coraggioso. (“Quando anch’io dovetti fuggire, allora fummo tutti dipendenti dalla grazia re Creonte. . .qui devo essere informato di ciò che succede nel palazzo questo è di importanza vitale per noi, lei non vuole capirlo”, pp. 66-67 “... (Giasone) divenne uomo di corte. Per voi, diceva. Per te e bambini. Perché ti lascio stare qui.”, p. 111).

La prima “voce” esprime subito una paura, e un’inquietudine di fondo (“Quella donna mi sarà fatale. Come se non lo avessi presentito” p.43). Procedo poi per evocazioni del tempo presente i rapporti di corte, i nemici giurati di Medea), del passato prossimo (la necessità di una sistemazione adatta a Corinto e a palazzo), del passato remoto (il primo incontro con Medea, “una tensione mai provata in tutte le membra”). I passaggi da un tempo all’altro sono appena percepibili si avverte bene, per contrasto, una identica viltà di comportamenti in epoche e situazioni diverse, per cui sorprende poco la conclusione (“Medea? Andare in rovina con lei? Roba da uscire di senno”, p. 53). Traspare a volte, per voce della donna però, la malinconica coscienza dell’impossibilità di un rapporto che poteva essere e non è stato (“Di noi hanno fatto ciò di cui avevano bisogno. Di te l’eroe, e di me h donna malvagia. Così ci hanno allontanati l’uno dall’altra”).

Da Medea il marito continua ad andare per chiedere consiglio (“Il suo nome significava: colei che sa consigliare e provvedere. Bene dunque, doveva fare onore a quel nome.”), anche quando il problema è Medea stessa (“Che cosa devo fare. Solo lei, Medea, potrebbe consigliarmi. Folle pensiero.”, p. 69).

La seconda “voce” è collocata tra le due “voci” dell’amico Leuco ed ha analoghe funzioni e contenuti; è una presa di coscienza attonita della trappola che sta per chiudersi attorno alla vittima designata. Esprime il punto di vista di chi vede e capisce i giochi, ma non azzarda reazione, di chi sa dove sta la verità ma si tiene ben lontano dalla lotta allegando giustificazioni o dichiarando assoluta impotenza:

“Niente ho voluto di tutto quel che è accaduto. Ma cosa avrei potuto fare. Si è

rovinata con le sue mani. La pazza. Ha voluto farmela pagare. Si è messa d'impegno per schiacciarmi... Alla compassione aveva perso il diritto. Questi mi dissero nel consiglio, quando cercai (di ottenere clemenza per lei pur non trascurando di sottolineare la gravità dei suoi crimini, altrimenti mi avrebbero fatto a pezzi." (pp. 211-212)

In un precedente, bellissimo romanzo, *Il cielo diviso* (1963), Christa Wolf aveva narrato una struggente storia d'amore e di sofferenza. Qui non si parla di amore tra i due protagonisti, soltanto di amarezza mista ad indulgenza da parte di lei, di rancore più forte dei ricordi in lui. Nella coppia vi è scontro, ma è scontro privo di scambio, privo di dialettica, tra due persone che vivono in mondi diversi: uno pseudo eroe avvizzito che si consuma nell'attesa del potere ed una bellissima donna "dalla pelle bruna e dai capelli scuri", accesa da fuochi di speranza. L'amore non entra nella tragedia di Euripide, ma non entra neppure, per motivi differenti, nel romanzo del 1996. La vera passione di Medea, si è detto, sta nella brama di indagine, nel desiderio inesausto di cercare e di capire; sta anche nel desiderio vivo di partecipare alle relazioni, ai problemi, ai casi altrui, in una città votata alle distruzioni, carestie, morti. Intorno a lei, tanto Giasone quanto le altre "voci" sono simili a morti viventi.

Lo è certamente Glauce, che conserva alcuni tratti di precedenti reinvenzioni tutte novecentesche: "in Alvaro, Pasolini e Christa Wolf, Creusa diventa il simbolo dell'umanità innocente, vittima delle tragedie della storia o delle forze oscure che abitano dentro l'animo umano"<sup>39</sup>. La fanciulla pare prima di tutto vittima della propria fisicità, "la smorta pelle impura, i cascanti capelli sottili o le membra goffe.. .la primissima certezza che ho avuto è di essere brutta" (p. 140). Se la bruttezza di Glauce è novità assoluta (nei film di Pasolini e di von Trier è una adolescente bruna e graziosa), la malattia che la tormenta e la spinge al suicidio ricorda una descrizione di Euripide:

"Una vecchia ancella, pensando ad un attacco di follia dovuto a Pan, o a qualche altro dio, cominciò a ululare preghiere. Ma quando vide la bava bianca che le usciva di bocca le pupille stravolte, il corpo esangue, smise con le sue stridule invocazioni, esplose in grandi lamenti" (*Med.* vv. 1171-1175). Crisi di debolezza... comincia per l'ennesima volta a sussultare, si getta a terra e lì il suo corpo si torce in modo orrendo e sembra teso ad arco, mentre gli occhi le si arrovesciano in modo da mostrare solo il bianco, e sulle labbra contratte appare la bava". (p. 81)

È probabile che la Wolf parta direttamente dai versi in cui il messaggero racconta l'avvelenamento e la morte di Glauce per ridisegnarne la brevissima storia, naturalmente con gli usuali intenti di lucida spiegazione. Vengono descritte per esempio delle vesti preziose tessute di azzurro e di oro che Medea dona a Glauce e che la fanciulla prova davanti ad uno specchio (p. 141); lo scopo però è quello di abbellirla, di migliorarne l'aspetto.

Altri elementi, tra i non molti che il poeta greco fornisce su Glauce (*Med.* vv. 1144-1203), vengono scomposti e ricomposti diversamente. Ad esempio, Medea regala

---

<sup>39</sup> Ierandò, 2000: 17.

nuovamente degli abiti a Glauce (p. 227), questa volta augurali: una candida veste per le nozze imminenti. La fanciulla la indossa, poi, preda di un ennesimo attacco di epilessia mista a depressione, si getta in un pozzo, con un suicidio ben attuato quanto improvviso, con il quale inganna serve e guardie (p. 228).

“...una versione a cui ciascuno fu costretto a conformarsi, pena la morte:

Medea aveva inviato a Glauce una veste avvelenata, un atroce dono di commiato, che a lei, alla povera Glauce, aveva bruciato la pelle appena l’aveva indossata, sicché si era precipitata nel pozzo fuori di sé dal dolore, in cerca di refrigerio” (p. 227).

In Euripide il corpo di Glauce viene corroso dai veleni (*Med.* vv. 1190-1196); ve ne potrebbe essere un fuggevole ricordo in un passo del romanzo ove a Glauce

“ricomparve quell’orribile eruzione cutanea... dapprima nelle pieghe della pelle, poi si estese a gran parte del corpo, ripugnante, umida e pruriginosa” (p. 151).

Nella sostanza, Christa Wolf si basa su tre elementi presenti in Euripide (dono delle vesti, attacco del male, morte violenta) per tracciare un profilo inedito di Glauce: dapprima amica, beneficata da Medea, poi allontanata da lei da Creonte e da quelli della corte. Medea tenta di liberare Glauce dai suoi attacchi maniaco depressivi operando come una psicoterapeuta di oggi.

La “costringe” a ricordare la notte in cui vide la sorella condotta via da uomini armati, le scene violentissime tra madre e padre seguite alla scomparsa di lei.

La conduce nel cortile ove, da piccola, udì la madre accusare il padre di avere ordinato quel delitto. La rievocazione della più importante di quelle “sedute”, durante la quale Glauce riesce a ricordare ed a liberarsi del suo male, costituisce un vero e proprio pezzo di bravura: 29 righe ininterrotte, nella quale emozioni, paure, ricordi si rincorrono in un accavallarsi quasi onirico, con improvvisi smarrimenti di memoria, entro un flusso continuo di sensazioni, confessioni, memorie diverse:

“Mi teneva strettissima, lo ricordo ancora, mi parlava piano, quando ci avvicinammo a quel posto e le mani mi divennero umide e i piedi si puntarono contro il suolo, mi acquietò con le sue parole, no, fu più che acquietamento, fu uno dei suoi giochi di prestigio, adesso me ne rendo conto, perché all’improvviso non percepii niente più che un grande silenzio, e quando i suoni ritornarono sedevo accanto a lei sulla panca di pietra all’altra estremità del cortile del palazzo, all’ombra del vecchissimo ulivo, dovevo dunque aver camminato, dovevo aver oltrepassato quel posto senza piombare nello stato che temevo tanto, quasi mi sembrava di doverlo recuperare, perché tutto fosse in ordine, ma lei disse che ora non era più necessario, mi mise la testa sul suo grembo, mi accarezzò la fronte e parlò piano della bambina che un tempo ero stata e che un ricordo intollerabile legava a quel posto nel cortile, un ricordo che avevo dovuto dimenticare, cosa normale, per poter sopravvivere, anche se nella testa della bambina no, lì le cose dimenticate erano cresciute mentre diventava grande, una macchia scura che aumenta, mi capisci Glauce, fino a impossessarsi della bambina, della fanciulla, ah, la capivo, la capivo fin troppo bene, lei mi gettava la corda, dovevo calarmi appesa alla sue domande, voleva condurmi davanti ai posti pericolosi dove da sola non riuscivo a passare, voleva rendersi insostituibile, avrei dovuto capirlo.” (pp. 47-148).

Come in Euripide, Glauce è innamorata di Giasone:  
“La signora... posava uno sguardo ardente su Giasone” (*Med.* v. 1146).

“Lo sguardo mi cadde su un bel viso curvo su di me, dentro due occhi incredibilmente azzurri, Giasone” (p. 150).

L'amore però non risolve in alcun modo, anzi aggrava le sue condizioni psicofisiche. Nella *Medea a Corinto* del romantico tedesco Max Klinger (1786) viene prefigurata una Glauce debole proprio perché normale, amata per questa sua normalità da Giasone e dai suoi figli. Questa debolezza, nei pochi testi novecenteschi ove si concede alla figlia di Creonte un qualche spazio<sup>40</sup>, ricompare ma viene diversamente intesa: il ruolo è quello dell'innocente sacrificata. Fa eccezione la Glauce maliziosa, intrigante e capace di condurre il gioco fissata nelle immagini del film di von Trier. La “povera Glauce”, come viene definita la giovinetta epilettica della Wolf da quelli della corte di Corinto, è piuttosto disperata che vittima, piuttosto depressa che fragile.

La storia del rapporto dapprima salvifico, poi rallentato e stravolto, tra lei e Medea significa, come per le altre “voci” del romanzo, che ogni tentativo di comunicazione è destinato al fallimento. Se il “dire” di Medea si trasforma in “maledire”, quello di Glauce viene soffocato sul nascere; inutili i colloqui con una “voce” superiore e capace di dialogare con lei<sup>41</sup>. La sua figura in Euripide è funzionale al compimento della vendetta di Medea, qui è funzionale al compimento della vendetta dei Corinzi, che se ne servono per le ultime accuse contro una Medea già contumace (pp. 226-228). Pure, a Glauce viene regalata una storia non convenzionale, e, cosa ancor più rara, una autonomia letteraria.

### *Gli allestimenti*

Alcune tappe del lungo itinerario di *Medea* nel tempo sono punti fermi, da cui possono prender le mosse altri eventi di arte. *Medea. Voci* ha provocato nel giro di soli tre anni dalla prima edizione una serie di letture pubbliche, due allestimenti teatrali, una *Performance* in musica, una mostra di artisti internazionali.

E ben nota la “fortuna” dei tragici antichi nelle arti moderne. Altra cosa è la “fortuna della fortuna”, quella che non trae ispirazione direttamente da un testo antico, ma da una sua rivisitazione; con un inatteso recupero, a volte, dei significati dell'originale. E' il caso, ad esempio, della mostra *Medea altera*, inaugurata al FranenMuseum di Bonn nel febbraio 1997, arricchita poi di nuovi pezzi e proseguita al Forum Amalienpark di Berlino, ottobre e novembre 1997. Alcuni artisti hanno in seguito

---

<sup>40</sup> Ieranò 2000: 17-19.

<sup>41</sup> È interessante, pur se in qualche maniera tendenziosa, la lettura che Anna Chiarloni propone del personaggio: “una donna che rimuove quello che ha visto, che cancella il ricordo della violenza subita dalla sorella maggiore fino a farsi complice della brutalità maschile, subendone poi lo strazio fino al suicidio. Leggendo di lei non si può non pensare a una certa forma di omertà che ben conosciamo. Essere al corrente di un crimine eppure tacere” (Schiavoni 1998: 43).



pubblicato riproduzioni di quadri, litografie e acqueforti e preso parte alla realizzazione della cartella *Medea altera*, edita dalla Gerhard Wolf Janus press (alcune riproduzioni sono visibili alle pp 127-131 di C. Wolf, *L'altra Medea*, Roma 1999). Questi disegni partono dal romanzo della Wolf, ma non ne riproducono il senso. Soprattutto quando il soggetto dipinto o scolpito non è uno sfondo, o un'idea astratta, ma è direttamente Medea, le figure riportano all'eroina di Euripide e Seneca, non alla guaritrice intellettuale della Wolf.

Basta guardare l'algrafia di Angela Hampel che dà il titolo alla mostra: vi è effigiata una donna dalle caratteristiche virili (volto androgino, forte, capelli folti e neri corti sopra l'orecchio) con un serpente annodato intorno al collo che arriva ai seni, spruzzi di sangue su tutta la figura. Anche una acquaforte di Joachim John (p. 120) "Senza titolo", mostra maghi, morti, vampiri: la visione è da stregoneria demonica, l'atmosfera senecana, oppure adatta alla *Medea in Corinto* scritta negli anni dello *Sturm und Drang*. Una acquaforte di Gunter Uecker riscrive il nome Medea come in uno specchio, con linee esasperatamente verticali, a restituire l'idea di acronia. Potrebbe essere una splendida illustrazione della "eternità" della invenzione di Euripide (p. 121); come l'imponente maschera di arenaria prescelta per la copertina delle *Premesse a un romanzo* di Christa Wolf. Il volto dai lineamenti "greci", naso dritto e non bello, bocca e lineamenti intensi, evoca certo Medea, ma non la Medea wolfiana cui è dedicato il volume.

Le attrici che hanno impersonato Medea nel cinema, da Melma Mercouri a Maria Callas, a Kirsten Olesen, hanno tutte nascita o "aspetto" greco; la Medea disegnata da Bob Wilson è nera ma alta, statuaria, regale. L'impressione è che la tragedia di Euripide possa essere restituita in modo diverso o addirittura rovesciata nella scrittura contemporanea; assai meno nell'iconografia. Non si potrebbe titolare il romanzo *Medea. Voci* con il solo nome della protagonista; ma alla definizione della bellissima mostra *Medea altera* si potrebbe a buon diritto sottrarre l'aggettivo.

Del romanzo di Christa Wolf vennero date, immediatamente dopo la pubblicazione, letture pubbliche. Nel nostro paese, le prime furono eseguite nel 1996, in maggio e poi in ottobre, in lingua tedesca, al Vereinigte Bühne di Bolzano. Seguì, durante il *tour* italiano effettuato dalla Wolf in occasione della Laurea H.C. conferitale dall'Università di Torino, un curioso esperimento: l'interpretazione della "zingara" Cloris Brosca, alla presenza della autrice, presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli, il 28/5/1997<sup>42</sup>.

Al Teatro Quirino di Roma, tre giorni dopo, Elisabetta Pozzi strappava gli applausi di migliaia di persone con una "antologia drammatica" che includeva (e collegava con altre) anche le "voci" di Medea<sup>43</sup>. In base a quella esperienza e a distanza di tre anni, sempre al Teatro Quirino, il 26/4 di quest'anno (200, ndr.), il collettivo del Teatro Stabile di Parma metteva in scena *Musica per Medea*; adattamento della stessa Elisabetta Pozzi sulla base di *Medea. Voci*, cura di Walter Le Moli, musiche

---

<sup>42</sup> Resoconto di Titti Marrone su "11 Mattino" di Napoli dei 29/5/1997, p. 22.

<sup>43</sup> Cronaca di Paola Lombardi su "La Stampa" del 31/5/1997. p. 24.

composte ed eseguite dal vivo da Daniele D'Angelo. Lo spettacolo, volto a sottolineare soprattutto la repulsione e l'odio per i "diversi e migliori", è in tournée per tutto il 2000. Non ha incontrato, in questa versione, lo stesso successo della precedente.

Le Moli ha optato per una soluzione non ben ponderata, che lascia tutto il peso e tutti i ruoli alla sola Pozzi. Il romanzo così non trova adeguata trasposizione drammaturgica: i molti tagli tolgono forza espressiva all'adattamento, cui risultano poi del tutto estranei i movimenti di danza effettuati sullo sfondo da Margherita Parrilla. "Passando da un microfono all'altro, l'attrice si assume quindi al leggio tutti i ruoli, compresi quelli maschili, si lancia in affondi tonitruanti, alterna spunti di patetica drammaticità a toni ironicamente caricaturali, eccelle nella dizione con persuasiva autorità. Ma certi *exploit* non si improvvisano.. e del resto la vicenda, ricca di dettagli informativi e di personaggi secondari in conflitto, fatica a comunicare emozioni e a coinvolgere, aldilà del meccanico divenire delle azioni, nella polemica della scrittrice, ridotta all'episodica"<sup>44</sup>. La qui citata recensione di Franco Quadri salva esclusivamente la serie di soluzioni musicali, ricche di ritmi e di effetti variati, di Daniele D'Angelo.

La prima *Performance* del romanzo della Wolf con accompagnamento musicale era andata in scena allo Schauspielhaus di Lipsia nella primavera 1997, musiche di Lothar Fiedler e Tina Wrase; lo stesso allestimento partecipò l'anno seguente all'Iriternationales Musikfestival di Verbier.

*Medea. Voci*, a quanto scrive l'autrice nella premessa, dovrebbe essere "ascoltato" e non semplicemente letto ("Adesso udiamo le voci", p. 12). Certo, il romanzo è già strutturato come un copione teatrale. La serie di monologhi affidata a personaggi differenti acquista facilmente collocazione drammaturgica, sottolinea le difficoltà di dialogo tra interlocutori che hanno ognuno una propria versione di una storia.

Dal 22 al 26 ottobre 1997, ai Cantieri culturali alla Zisa di Palermo è andato in scena lo spettacolo forse migliore tra quelli ispirati all'opera della Wolf, premiato da cronache e recensioni unanimemente positive: *Medea*, sottotitolo *Voci*, drammaturgia e regia di Renato Carpentieri, protagonista Barbara Valmorin. L'ambito era quello del Festival Incontroazione '97, ma la Libera Scena Ensemble di Napoli lo ha subito dopo ospitato in previsione di più ampi circuiti.

Le fortune dello spettacolo sono dovute solo in parte al protagonismo acceso, ricco di fervori politici di una attrice avveza a ruoli "mediterranei" come Barbara Valmorin; ha vinto anche la commistione di tecniche differenti, la scelta di luoghi non convenzionali e non deputati al teatro, ed alla fine un cast composto per lo più da giovani siciliani, preparatisi per mesi e scritturati per concorso. "La tragedia mantiene tutti gli 11 monologhi; all'atto della rappresentazione, è stata data impronta cinematografica. Ho scelto campi lunghi e primi piani, come se si trattasse di un set cinematografico.., volevo che la sintesi di questo spettacolo fosse l'acronia; così avviene anche sulla scena, perché lo spazio del capannone sarà contemporaneamente

---

<sup>44</sup> Alla posizione stroncatoria di Franco Quadri, *Complotto contro Medea*, su "La Repubblica" del 30/5/2000, p. 40, si allineano giudizi non dissimili anche sugli altri quotidiani.

Corinto e la Colchide, l'atrio interno del palazzo e lo spazio interno di questo, tutto in unico momento"<sup>45</sup>. Renato Carpentieri è artista, oggi regista, dalla carriera anomala: architetto, militante extraparlamentare negli anni '70, attore e scenografo. La scelta e comprensione del testo della Wolf, cui si mantiene fedele come nessuno degli interpreti fin qui citati, nasce dalla attrazione verso la capacità wolfiana di far interagire spazi, tempi, voci differenti operando in maniera fluida ed unitaria. Carpentieri realizza una *pièce* priva di connotazioni epocali<sup>46</sup>: Medea porta una sorta di peplo, gli altri un doppio petto; il coro canta su musiche jazz, si muove ora con gestualità classicheggiante, ora con passi di valzer. Oggetti ed arredi sono simbolici (pilastri riflettenti, come specchi, come i rimandi delle sei voci, circoscrivono a mo' di un peristilio l'area interna; grande porta ad indicare il Palazzo e il suo strapotere), ma non mancano inserimenti iper-realistici: per esempio il fondale degli ex capannoni Ducrot, che si apre sulla città contemporanea, e collega così lo spazio urbano di oggi con la Corinto di ieri, suggerita da mura e pannelli di ferro giganteschi. Le eminenze di corte arrivano in scena dalla città (vera) in automobile (vera), abito gessato e portaborse al seguito.

I sovrani invece compaiono issati e trasportati solennemente su portantine dagli addobbi mediterranei, al ritmo di tamburi suonati come per una "tammurriata". Ogni "voce" compare e narra la storia secondo il proprio punto di vista: alla serie di monologhi vengono alternati gli interventi del coro, voluto da Carpentieri ad evocare, tramite 16 coreuti, le "voci" dei Corinzi, le reazioni della massa, presenti nel testo originale. Si tratta dell'unica sovrapposizione, peraltro non gratuita, al romanzo-copione della Wolf: la cui fortuna teatrale sembra destinata a durare.

## BIBLIOGRAFIA

- BERTINI, F. 1994 (a cura di). *Tragedie latine del XII e XIII secolo*. Genova.
- BOEDEKER, D. 1997. *Becoming Medea: Assimilation in Euripides* in Clauss and Johnston: 127-148.
- CALABRESE, R. 1998. *Dal silenzio alla parola. Il lungo viaggio di Medea nella cultura (soprattutto tedesca)*. In Schiavoni: 103-130.
- CHIARLONI, A. 1998. *Christa Wolf*. Torino.
- CLAUSS AND ILES JOHNSTON (a cura di) 1997. *Medea. Essays on Medea in*

---

<sup>45</sup> Dall'intervista a Renato Carpentieri pubblicata da L. Biondo su "Oggi Sicilia", 22/10/1997, p. 21.

<sup>46</sup> Recensioni sulle pagine dello spettacolo dei quotidiani del 24/10/1997: P. Longo, *Ecco Medea eroina svuotata e disperata, scandalo della società* su "Il Mediterraneo"; G. Drago, *Ecco Medea, la guaritrice*, su "Oggi Sicilia"; 5. Rizzo, *Medea maga ed assassina? Macché, è piuttosto un alfiere della giustizia*, sul "Giornale di Sicilia"; R.S., *Medea, un'eroina riletta controcorrente*, su "La Sicilia"; R.S., *Medea? È solo vittima del potere*, su "Il Mediterraneo Magazine". Prossima all'entusiasmo la recensione di Titti Danese apparsa su "Sipario", gennaio-febbraio 1997.

*myth, literature, philosophy and art.* Princeton.

DE MARTINO, F. (a cura di) 1997. *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico.* Bari.

DIRLE, A. 1976. *Euripides' Medea und ihre Schwestern im europaischen Drama*, in "Antike und Abendland", 22: 175-183.

FEICHTINGER, B. 1992. *Medea. Rehabilitation einer Kindsmorderin? Zur Medea Rezeption moderner deutschsprachlicher Autorinnen*, in "Grazer Beitrage" 18: 205-234.

FORNARO, P. 1995. *Medea di Euripide ed archetipo letterario.* In Uglione: 167-200.

HORNIGK, T. 1996. *Christa Wolf.* Berlin.

IERANÒ, G. 2000. *Tre Medee del novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf.* In Aa.Vv. *Medea nella letteratura e nell'arte.* In corso di stampa. Padova.

KOLMAR, G. 1981. *Eine jadische Mutter.* Frankfurt.

NOVAK, H. 1983. *Grunheide, Griinheide, Gedichte 1955-1980.* Darmstadt.

NUSSBAUM M.C. 1997. *Serpents in the soul: a reading of Seneca's Medea* in Clauss and Johnston: 219-248.

O'HIGGINS, D.M. 1997. *Medea as Muse Pindar's Pythian 4*, in Clauss and Johnston: 103-126.

SCHIAVONI, G. (a cura di) 1998. *Prospettive su Christa Wolf.* Milano.

SHAFI, M. 1995. *Gertrud Kolmar. Eine Einfllhrung in das Werk.* Munchen.

UGLIONE, R. (a cura di) 1995. *Atti delle giornate di studio su Medea.* Torino.

WINKE, H. (a cura di) 1993. *Akteneinsicht Christa Wolf Eine Dokumentation,* Darmstadt

WOLF, C. 1984. *Cassandra.* Roma.

WOLF, C. 1984. *Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto.* Roma

WOLF, C. 1994. *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994.* Koln

WOLF, C. 1995. *Congedo dai fantasmi.* Roma

WOLF, C. 1996. *Medea. Voci.* Roma

WOLF, C. 1999. *L'altra Medea. Premesse a un romanzo.* Roma