

Maria Raffaella Cornacchia

La Medea di Franz Grillparzer o del “trionfo dell’estraneità”

“I classici sono libri che esercitano un’influenza particolare sia quando s’impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale” (Calvino [1]).

Se la *Medea* di Euripide appartiene senza dubbio alla categoria dei “classici indimenticabili”, non tutte le altre numerose versioni del mito hanno goduto di analogo successo, pur costituendo il fertile *humus* sul quale si è andata sviluppando e arricchendo la simbologia del personaggio. Tra esse in un percorso didattico è evidente che occorre operare delle selezioni: perché allora proprio la *Medea* di Grillparzer?

In primo luogo, bisogna ammettere che a incidere sul consenso di pubblico sono talora dei fattori di natura del tutto contingente: ad es. la *Medea* di Grillparzer, a lungo trascurata in Italia[2], è oggi “riscoperta” anche grazie alla felice traduzione dello scrittore e germanista Claudio Magris[3]. D’altro canto, questa tragedia si mostra, riletta dopo quasi due secoli, ancora attualissima, anzi vero crocevia tra antico e moderno, perché consegna alla letteratura successiva l’immagine di una Medea esule infelice, migrante isolata e discriminata per la sua diversità, diversità che non scaturisce dalle sue colpe, ma ne diviene la causa, come intuisce con chiarezza il personaggio stesso, parlando dei figli:

“Avranno dei fratellastri che li copriranno di scherno, che si faranno beffe di loro e della loro madre, quella selvaggia della Colchide. Si adatteranno a fare i servi, a essere schiavi, oppure la rabbia e il livore roderanno loro il cuore e li renderanno malvagi, facendoli provare orrore di se stessi”[4].

E’ appunto nel “trionfo dell’estraneità”, nella trasformazione dell’eroina in simbolo dell’alterità assoluta, in operatrice del male irricognoscibile perfino a se stessa, che sta l’intuizione più profonda del mito, dato che “nessuno è così vittima come chi viene straziato al punto di perdere la sua umanità”, come ha lucidamente sintetizzato Magris in pagine cui rimandiamo. L’esegesi di questo testo, dunque, sarà mirata a cogliere principalmente l’originalità e la profondità di alcuni spunti grillparzeriani rispetto alle suggestioni della tradizione, sia contestualizzando l’opera nella “rete” storico-culturale del suo tempo (e suggerendo in sede di analisi testuale alcuni parallelismi con la coeva letteratura italiana), sia segnalando attraverso un’opportuna selezione antologica gli elementi di attualità che riemergeranno nelle versioni novecentesche di Alvaro, Pasolini e Christa Wolf. Tre le “tappe” del percorso mirate a fornire i “materiali minimi” per un’immediata ma consapevole fruizione della tragedia di Grillparzer:

a) l’autore e il suo tempo;

b) la *Medea* nel contesto della trilogia *Il vello d’oro* e nelle sue peculiarità strutturali e narrativo-drammatiche, significative del “messaggio”;

c) l’esame di brani esemplificativi. E’ evidente che, trattandosi di un testo tradotto, l’analisi stilistica dovrà limitarsi a macrostrutture e campi semantici, sacrificando inevitabilmente lo studio del significante, che costituisce però – è ovvio – elemento poetico irrinunciabile nell’originale tedesco.

a) La prima opera teatrale del viennese Franz Grillparzer (1791-1872), *L’avola*, del 1817, si colloca in

pieno nel clima della Restaurazione: dal 1815 risultò chiaro che le potenze riunite nella “Santa Alleanza” intendevano soffocare ogni germe progressista diffuso in età napoleonica; in Austria, per giunta, dal 1790 all’“illuminato” Giuseppe II era succeduto l’ottuso e dispotico Francesco I, che impose al paese un rigido sistema poliziesco e censorio[5]. A Vienna, tuttavia, città della musica, il teatro era la sola manifestazione culturale tollerata e accessibile a un più vasto pubblico, e i drammaturghi erano talmente prolifici da considerarsi spesso più degli artigiani che degli artisti.

Nei primi decenni dell’800, d’altronde, si andò gradualmente attenuando il contrasto tra l’elevatezza di una cultura idealistica e l’angustia della vita sociale borghese, sì che gli intellettuali cominciarono a prediligere la rappresentazione della realtà quotidiana all’evasione fantastica, anche se fino alla metà del secolo non si può parlare di vero e proprio realismo. Questa fase della letteratura tedesca e in particolare austriaca, tra romanticismo e realismo, nel ‘900 fu denominata *Biedermeier*: gli autori apprezzavano la semplice vita borghese e le piccole gioie quotidiane, forse anche perché poco altro era lasciato loro dalla censura. Il lato tragico del *Biedermeier* fu appunto rappresentato da Grillparzer, che non a caso scriveva con invidia nel 1823 sul taccuino dell’ormai sordo Beethoven: “Meno male che non sanno che cosa pensa quando compone la loro musica”.

E Grillparzer fu effettivamente piccolo borghese, costretto dall’indigenza familiare a svolgere mansioni di modesto burocrate di dogana, alternandovi l’attività letteraria, per la quale peraltro il riconoscimento, a lungo poco gratificante, arrivò tardi, esacerbando il carattere schivo e malinconico del poeta. Comune alle sue opere[6] è l’acuta indagine psicologica dei personaggi, che spesso si autoingannano e rivelano il loro vero sentire più attraverso la mimica o oggetti simbolici, che con le parole. Gli eroi di Grillparzer, quelli in cui ne avvertiamo più viva e drammatica la partecipazione, si sentono a disagio con le convenzioni e cercano piuttosto in se stessi il vero senso della vita: ma ciò inesorabilmente li rende perdenti e li manda incontro alla rovina.

b) Stando all’*Autobiografia* di Grillparzer[7], l’ispirazione della trilogia *Das goldene Vliess, Il vello d’oro*, gli nacque sfogliando per caso il dizionario mitologico di Hederich, anche se è verosimile che già conoscesse le tragedie di Euripide, Seneca e Corneille e forse le rielaborazioni di Klingler, del conte Soden e di Gotter, quest’ultima rappresentata a Vienna nel 1817. Sempre nel 1817, era messa in scena con successo nella capitale asburgica – a vent’anni esatti dalla sua anteprima – quella che Brahms definì “la vetta suprema della musica drammatica”, la *Medea* di Cherubini, che Grillparzer aveva già conosciuto di persona nel 1805.

L’idea originale di Grillparzer fu di ripercorrere tutto l’antefatto della tragedia euripidea, secondo le molteplici prospettive presentate dai classici (quindi anche Apollonio Rodio, Valerio Flacco, Ovidio), appunto nella sua trilogia, compiuta nel 1820 e rappresentata l’anno successivo con scarso successo. Nel primo dramma, *L’ospite*, un atto unico, Frisso ruba il vello dal tempio di Delfi e si rifugia in Colchide, ma per esso viene assassinato dall’avidore Aiete; in seguito, in Colchide sbarcano *Gli Argonauti* e il loro capo Giasone, con l’aiuto di Medea, figlia del re, si impadronisce del vello, ma a costo della vita di Absirto, fratello di Medea, e dello stesso Aiete; nella *Medea* il dramma si compie sulla falsariga di Euripide: giunto a Corinto, governata dal re Creonte, Giasone abbandona Medea e lei si vendica uccidendo i suoi stessi figli e la futura sposa dell’eroe, Creusa.

I personaggi della trilogia, dunque, sono sempre vittime di una concatenazione di eventi che l’autore chiosava con una frase di Schiller: “Questa è per l’appunto la maledizione delle cattive azioni, che esse possono sempre e solo generare il male”, mentre il vello appare oggetto-simbolo “concreto e pericoloso

del possesso ingiusto, un possesso materiale che sta però per un possesso ben più pericoloso: il potere sugli uomini. Di fatto ogni passaggio di mano del vello determina un nuovo delitto [...]. [Il vello] rappresenta il legame fatale, una specie di destino da cui muovono le azioni e le passioni umane, ma dal quale poi esse acquistano una propria autonomia” [8] (v. letture 1 e 3). Infatti, filo conduttore della *Medea* è il rapporto tra destino e responsabilità umana, la quale è ineludibile anche quando l’animo è trasformato dalle sventure (v. discorso di Giasone nella lettura 2). Elemento strutturale dominante, in coerenza col contrasto grecità/barbarie, integrazione/emarginazione, è la contrapposizione dei caratteri principali, Medea, Giasone e Creusa. Essi, spesso raffigurati da emblemi, sono presentati o nella prospettiva “straniante” di altri personaggi, o in rapporti di antitesi (v. lettura 2), tra i riflessi di un vero e proprio gioco di specchi (frequente infatti la metafora del “rispecchiare”).

La figura di Medea è “costruita” appunto attraverso un’abile rete di simboli e di tensioni psicologiche: ad es., dell’aver tradito il mondo avito sperando di farsi accettare in quello greco è simbolo nella prima scena il “funerale” - nello stile cupo e lugubre dell’epoca – del vello d’oro e delle suppellettili di barbara e di maga. Il tema è modulato attraverso il contrasto con l’originale personaggio della nutrice Gora, creazione di Grillparzer, la quale non si piega alla civiltà greca e rappresenta l’orgoglio delle proprie tradizioni, la nostalgia della patria lontana, l’attaccamento alle radici. Medea vi contrappone un’etica del “qui e ora” (“Was war, soll nicht mehr sein; was ist, soll bleiben”, “Ciò che è stato, è stato e non sarà mai più; adesso c’è questa vita, qui e ora, e deve continuare”, v. 138 [9]), ma è consapevole di subire in Grecia, rinunciando alla “terra dei padri”, la punizione di “un dio nella sua ira”. La percezione della sua alterità culturale la porta a uno sconsolato ma modernissimo relativismo etico-giuridico:

“ciò che da noi era giusto, qui lo si ritiene ingiusto, ciò ch’era lecito lo si punisce con rancore. Lasciaci dunque avere, anche noi, altri costumi, altre parole, se non possiamo essere come vogliamo, lasciaci almeno vivere come possiamo” [10].

Medea è ben diversa – nello stile del Biedermeier e di Grillparzer – dalla forte, quasi maschia, figura di Euripide: è fragile, bisognosa d’affetto e pienamente consapevole di esserlo:

“E ora, non più maga ma solo donna, debole e indifesa, ho bisogno di aiuto e mi getto nelle braccia di mio marito” [11].

Anche questa caratteristica è rappresentata da un emblema: la “milde, mütterliche Erde”, “dolce e materna terra” (v. 139) [12], il primordiale elemento femminile datore di vita, cui la maga ha affidato appunto le sue cose più care: eppure, secondo il mito, Medea è progenie del Sole, divinità per eccellenza maschile! Nella sua irresolutezza rientrano, quando si scopre tradita e abbandonata, sia le forme di masochismo autopunitivo (il suicidio o l’omicidio dei bambini), motivate dalla vana speranza – così comune negli innamorati delusi – di provocare rimpianto e senso di colpa in Giasone, sia l’incapacità di concepire, senza l’involontario suggerimento di Gora (atto IV), le modalità della vendetta su Creusa. Ma a questa donna amareggiata e rassegnata occorre che il poeta fornisca un potentissimo movente per indurla all’azione: la frustrazione di essere respinta dai suoi stessi figli, che le preferiscono la rivale, annullando tra Medea e il mondo anche l’ultimo legame d’amore. Tuttavia, il rifiuto dei bambini compie – coerentemente con l’ideologia del drammaturgo - la spietata nemesi sull’eroina: “ma loro ti abbandonano, come tu hai abbandonato i tuoi” [13]; e nemesi è la ripetizione generazionale del meccanismo di sradicamento iniziato da Medea.

Il dolore e la colpa, così, la trasformano e ne risvegliano il potenziale demonico: ne è simbolo il fuoco,

che brucia il palazzo di Corinto e causa la morte di Creusa[14], come un tempo aveva fatto ardere Medea d'amore per Giasone[15]. Mentre dunque Medea è figura in evoluzione, fino all'estremo proposito di sacrificio al dio delfico, che spezzerà la catena di violenza e orrore (v. lettura 3), Giasone non appare passibile di effettiva trasformazione, tutto chiuso com'è nel suo solipsismo, che lo porta a individuare negli altri soltanto il proprio specchio: per questo un tempo difese Medea (v. lettura 1: "lei era mia e dunque lo scherno verso di lei colpiva e oltraggiava me") e oggi che la vede diversa da sé la abbandona[16]; da questo dipendono i suoi alterni sentimenti verso i figli, di repulsione se li vede "barbari", o di affetto:

"Lui li ama, i figli, perché vede rispecchiato [!] nei loro lineamenti il suo stesso io, già, che per lui è un idolo, perché vede in loro se stesso" [17].

Perfino in Creusa egli non sa amare che l'immagine idealizzata della giovinezza rimpianta (v. lettura 2), tanto da non saper dire, davanti alle rovine fumanti in cui è morta, altro che parole fatue ed egocentriche fino al grottesco:

"Ho anche una ferita al capo, che mi son fatta quando il palazzo crollava nell'incendio.[...] Nessuno è disposto a guidarmi, ad accompagnarli?" [18].

Tuttavia, Giasone non è un malvagio, ma un opportunista che, svanita la rassegnazione iniziale per le nozze "barbare" (v. lettura 1), è pronto ad autoingannarsi con l'avallo di Creonte, che ne giustifica come "ragazzate" gli errori giovanili[19] e attribuisce ogni responsabilità a Medea: l'eroe si barrica allora in un castello di sofismi dagli accenti straordinariamente moderni, tanto da far pensare a quelli di certi personaggi di "inetto" novecentesco:

MEDEA: Così non hai mai pregato perché tuo zio morisse?

GIASONE: Non l'ho fatto morire!

MEDEA: Non hai mai neanche provato a istigarmi, per vedere se ero disposta a farlo io?

GIASONE: Nel primo scoppio d'ira si dicono, senza potersi contenere, cose che, dopo più matura riflessione, non si pongono mai in atto. [...] Si puniscono le azioni, non i pensieri.[20]

Anche Creusa è rimasta, nella rievocazione nostalgica di Giasone, "quella di sempre, raggianti di dolcezza luminosa"[21], che il tempo non ha potuto cambiare, e dunque, come s'è detto, simbolo di giovinezza. Tutti i personaggi, Giasone Creonte[22] e perfino Medea[23], ne ammirano la dolcezza, l'armonia, la sensibilità: per questo, essa appare a Medea modello della virtù greca con cui vorrebbe identificarsi (v. lettura 1):

"sono nata figlia di re, come te, e come te un tempo... Sì, ero figlia di re, come te..."[24],

anche se capisce lucidamente che altra dalle sue è la dote che fa di Creusa una vincente nel mondo ellenico:

"La mia forza, di cui da giovane ero così fiera, si è rivelata così debole nella lotta della vita, oh, insegnami, ti prego, cos'è che rende invece così forte la debolezza"[25].

E Grillparzer la vuol dipingere inoffensiva anche sul piano erotico, se essa è innovativamente presentata come un'antica fidanzata abbandonata di Giasone, dunque né più giovane né più attraente di Medea, che infatti – a differenza che in Euripide - non si accanisce nella sua vendetta sulla bellezza della rivale[26].

Eppure, Creusa è figura qua e là ambigua e sfuggente: poco delicata quando, incurante della presenza di Medea, ne dichiara i bambini “orfani” e propone di essere per loro “una madre, una sorella” [27]; poco opportuna quando accetta di cantare al posto di Medea (v. lettura 2); più volte accusata – a torto? - da Medea e Gora[28] di aver ipocritamente insidiato il matrimonio altrui.

c) Lettura 1, Lettura 2, Lettura 3 Le tre letture proposte, oltre ad essere, come si è via via segnalato, esemplificative delle peculiarità della *Medea*, sono legate da un ideale filo conduttore di tematiche e di immagini ricorrenti, di cui ci limitiamo a fornire uno scarso catalogo. L'avventura degli Argonauti (lettura 1) è presentata da Giasone quale tensione verso l'infinito, concepito romanticamente come superamento del limite. Questo comportò la perdita di “ogni misura delle cose” e impose agli eroi di vivere unicamente nell' “attimo” della vittoria. A differenza però degli scrittori romantici, il poeta non valuta positivamente questo atteggiamento titanico, che si identifica poco sopra col “passo” che fa cadere e che è definito nella lettura 3, riecheggiando Calderón[29], “un'ombra”, “un sogno”. Del resto, “sogno” è parola chiave in tutti tre i brani, e per lo più connessa con l'idealizzazione della giovinezza nel ricordo del passato: ma la giovinezza è, nel lessico ricorrente nel primo testo, “lotta”, “guerra”, “sfida”, o, per dirla con Klinger, *Tempesta e Assalto, Sturm und Drang*, e implica in Giasone un prepotente senso dell'onore. In nome di questo e della “sfida”, come un don Rodrigo *ante litteram*, egli non esita a sedurre Medea, reificandola e facendola sentire mero oggetto di conquista.

Percorsi paralleli: il concetto di infinito nella filosofia idealistica tedesca (Fichte, Schelling, Hegel); lo Sturm und Drang; il tema dell'infinito e della rimembranza negli scritti leopardiani; il rapporto illusione / delusione e il tema della fama nella grande poesia italiana d'inizio '800: Foscolo, Manzoni (5 Maggio) e Leopardi; i “rapporti di forza” tra i personaggi di Manzoni.

L'aver agito per sventatezza giovanile, lo riconosce lo stesso Giasone nella lettura 2, né è giustificazione sufficiente, né sottrae dalle conseguenze dell'azione. Il problema centrale della responsabilità è sciolto dalla “morale” suggerita da Medea nel terzo brano: azione e omissione si equivalgono in termini di colpevolezza e l'unico rimedio è saper accettare virilmente l'espiazione. Davanti a Giasone, che ha vissuto finora o nell'attimo o nella nostalgia del passato, si apre una nuova infinità: quella del futuro e del pentimento. Le tre letture ci presentano una vicenda che potremmo modernamente intitolare “eutanasia di un amore”: dalla sfida alla conquista, all'assuefazione e alla noia (lettura 1), all'incomunicabilità e al fastidio (lettura 2), alla separazione (lettura 3).

Ogni tappa è segnalata da un'anafora significativa: “lei era mia” nella fase della sfida e dell'orgoglio; l'inascoltato “ho imparato una canzone” in quella dell'indifferenza, il malinconico “addio, mio sposo” in quella del distacco. Le tematiche sono emblematicamente suggerite anche da alcune immagini ricorrenti, come quella del fiume vorticoso della vita che può condurre a un mare in tempesta (letture 1, 2, 3), “grigia lontananza” come la “nebbia” della Colchide (lettura 1), che rappresenta il dolore. Nel periglioso viaggio per mare brilla la stella inquietante del vello, sogno e pericolo mortale al tempo stesso (si noti la bella paronomasia “sorte/morte” della traduzione italiana nel terzo brano), così come nelle tenebre della Colchide splendeva la luce di Medea, che era come un raggio di sole in una prigione (lettura 1). Il simbolo di Medea, però, è il drago dagli occhi fiammeggianti, cui ella cantò arcane melodie (letture 1 e 2), ben diverse da quelle arpeggiate sull'oggetto-simbolo di Creusa, la domestica e rassicurante lira

che Medea distrugge, rivendicando di esser viva e di esistere a chi l'aveva ignorata e umiliata (lettura 2). Al tema della gloria e dell'onore, dell'illusione e della delusione, corrisponde una potente immagine ripetuta nei primi due brani: quella della folla che prima acclama l'eroe e poi, nelle strade fattesi vuote e silenziose, lo dimentica. Per quanto riguarda infine lo stile, già in Grillparzer si comincia ad avvertire il disagio – comune nel teatro tardo-ottocentesco e novecentesco - di adattare il registro tragico a personaggi di animo sostanzialmente borghese: di qui la grottesca alternanza tra toni ispirati (di Giasone) e quotidiani, nel secondo brano; di qui la conclusione in anticlimax con l'invenzione grillparzeriana di un ultimo incontro tra i protagonisti (lettura 3). Del resto, le storie di “tristi amori”[30] col fascino discreto della borghesia diventeranno tema tipico nella drammaturgia italiana di fine secolo.

Percorsi paralleli: il teatro drammatico italiano del primo '800; la lettera di Manzoni allo Chauvet e gli scritti sulla tragedia; strutture e tematiche del teatro verista-realista.

Note:

[1] I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, p.7.

[2] Fu tradotta precedentemente solo da A. Maffei nel 1879, mentre la trilogia di cui la tragedia fa parte, *Il vello d'oro*, nel 1919 (V. Errante) e nel 1983 (M.G. Amoretti).

[3] F. Grillparzer, *Medea*, trad. di C. Magris, Marsilio, Venezia 1994, con testo a fronte in tedesco.

[4] P. 131: cito da Euripide, Grillparzer, Alvaro, *Medea*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, Venezia 1999 (la traduzione di Grillparzer è sempre quella di Magris), per la maggiore praticità didattica dell'edizione, che raccoglie assieme tre importanti versioni del dramma, rispetto a quella del 1994 (n. 3).

[5] Ad es. con l'esclusione dalle università dell'insegnamento della filosofia kantiana (1798) e la proibizione di importare riviste straniere di argomento letterario (1808).

[6] Oltre all'*Avola* e alla trilogia *Il vello d'oro* (1821), le tragedie *Saffo* (1818), *Fortuna e rovina del re Ottocaro di Boemia* (1826), *Un fedele servitore del suo signore* (1828), *Le onde del mare e dell'amore* (1831), *Il sogno, una vita* (1834), scopertamente ispirata a Calderón de la Barca, i tre drammi rappresentati postumi *Un dissidio tra fratelli d'Asburgo*, *Libussa* e *L'ebrea di Toledo*; la commedia *Guai a chi mente* (1838), le novelle *Il convento di Sendomir* (1829) e *Il povero suonatore* (1847), e la sua *Autobiografia*.

[7] F. Grillparzer, *Autobiografia*, a cura di E. Pocar, Guanda, Milano 1979, pp. 96-120.

[8] Maddalena Longo, postfazione a Grillparzer, *Medea*, cit., pp. 199 s.

[9] Euripide, Grillparzer, Alvaro, cit., p. 70.

[10] *ibid.*, p. 70; v. anche la lettura 1, con prospettiva sia di Medea che di Giasone.

[11] *ibid.*, p. 70.

[12] *ibid.*, p. 70. Il verso non può non suggerire al lettore italiano una reminiscenza del foscoliano tema dell'esilio (cf. *A Zacinto*, v. 13).

[13] *ibid.*, p. 130.

[14] Anche la *Medea* di Cherubini si conclude con la scomparsa della maga tra le fiamme da lei stessa appiccate al tempio.

[15] Euripide, Grillparzer, Alvaro, *cit.*, p. 89: "La fiamma a lungo nascosta e soffocata divampava e devastava rovinosamente in un rogo che tutto schiantava incendiava e annebbiava, ogni pace ogni felicità e ogni armonia".

[16] *ibid.*, p. 106: "Donna orribile! [...] Vuoi trasformare in realtà le ombre dei miei sogni, tenermi davanti il tuo io come fosse il mio specchio [!] e chiamare i miei pensieri a raccolta contro di me?".

[17] *ibid.*, p. 131.

[18] *ibid.*, p. 149.

[19] *ibid.*, p. 115. "L'errore di un uomo maturo è un delitto, quello di un giovane è solo un passo falso, che lui corregge e che lo rende addirittura migliore. Quello che hai fatto nella Colchide quand'eri un ragazzo impetuoso, sarà dimenticato, se ora mostrerai di essere un uomo". Ma Creonte dovrà presto ricredersi: "Ora mi accorgo quanto è pericoloso star vicino a chi è macchiato da colpa" (*ibid.*, p. 149).

[20] *ibid.*, pp. 118 s.: si pensi ad es. all'affermazione dello sveviano Emilio Brentani in *Senilità*: "Il male avveniva, non veniva commesso" (cap. XII), e anche "sembrebbene che metà dell'umanità esista per vivere e l'altra per essere vissuta" (cap. XIV). Del resto, non pochi parallelismi si potrebbero trovare tra le debolezze degli eroi grillparzeriani e i caratteri Italo Svevo.

[21] *ibid.*, p. 76.

[22] *ibid.*, p. 77: „Attento, sta venendo Creusa, non parlare di queste cose davanti a lei. Non voglio turbarla con questi orrori!”.

[23] *ibid.*, p. 80: „Che dolce parola, tenera, mite! Chi mi parla così? Sono stata offesa tante volte, ferita nel profondo, e nessuno mai si è chiesto se mi aveva fatto male”, e p. 91: “Come una bianca colomba tu ti liberi al di sopra di questa vita, aprendo le tue ali, senza sporcarti col fango dal quale noi così faticosamente cerchiamo di uscire”.

[24] *ibid.*, p. 80.

[25] *ibid.*, p. 91.

[26] Euripide non attribuisce un nome a questo personaggio, né le assegna una sola battuta, ma la descrive fatua e capricciosa, intenta a specchiarsi coi suoi nuovi gioielli: nulla di tutto ciò in Grillparzer.

[27] *ibid.*, p. 79.

[28] *ibid.*, pp. 106 s., 111, 126 s., 146, 149.

[29] Imitato da Grillparzer in *Il sogno, una vita* (v. n. 6).

[30] Si pensi appunto all'omonima commedia di Giuseppe Giacosa, accanto al quale, per il teatro verista – realista italiano tra '800 e '900 ricordiamo Achille Torelli, Girolamo Rovetta, Marco Praga, Vittorio Bersezio, Eduardo Scarpetta, Giacinto Gallina.