

*Antigone, Medea, Elettra:
il tragico femminile*

Amore/violenza
nello spazio contemporaneo

A cura di Patrizia Landi

Le Forme del Sentire

DIREZIONE

Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali e Patrizia Landi

COMITATO SCIENTIFICO

Luis Puelles Romero (*Universidad de Málaga*)

Carole Talon-Hugon (*Université Paris-Sorbonne*)

Irene Zanini-Cordi (*Florida State University*)

ISBN 978-88-5513-112-4

Copyright © 2023

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM di Milano



In copertina

Matt Seymour, *Trois bustes de tête en béton*

<https://unsplash.com/it/foto/pzbbViakdX0>

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: E. Lui Tipografia - Reggio Emilia

Sommario

INTRODUZIONE	
La vivificante “vertigine” dei classici	7
<i>Patrizia Landi</i>	
OUVERTURE	
Irreligioso sublime	23
<i>Quirino Principe</i>	
UNA, MILLE ANTIGONI	
La <i>mimesis</i> aorgica: Hölderlin e Antigone	33
<i>Andrea Mecacci</i>	
L’ <i>Antigone</i> di Anouilh e la tomba dell’eroe. L’influenza su <i>Giocasta</i>	45
<i>Maddalena Mazzocut-Mis</i>	
Resti di un naufragio: María Zambrano nel labirinto di Antigone	63
<i>Renato Boccali</i>	
MEDEA, LE SUE “VOCI”	
Il corpo di Medea. Il film di Pasolini tra mito e montaggio	85
<i>Marco Antonio Bazzocchi</i>	
Per non essere Medea. Ri-leggere “ <i>Leonora, addio!</i> ” di Luigi Pirandello	95
<i>Patrizia Landi</i>	
<i>Filumena Marturano</i> : dalla commedia al dramma nel nome di Medea	115
<i>Antonella Del Gatto</i>	
Figlie di Medea. Christa Wolf, Elena Ferrante, voci	135
<i>Irene Zanini-Cordi</i>	
L’eterno Altro: il mito di Medea ad Haiti in <i>Ma’Déa</i>	149
di Eduardo Manet (1985)	
<i>Timothy Lomeli</i>	

Medea senza serpenti: un percorso warburghiano 167
Alice Barale

Quale il destino di Eros? “Tra” ossessione d’amore e amore vero 181
Massimiliano Marianelli

INTERLUDIO

Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea 195
Stefano Lombardi Vallauri

I confini dell’amore e della violenza: i sentimenti malati 213
Carmelo Dambone

LA FINE SI ADDICE AD ELETTRA

Implacabile Elettra: Figlia Sorella Guerriera 225
Martina Treu

Le Autrici e gli Autori 247

Indice dei nomi 253

Indice dei personaggi 261

Introduzione

La vivificante “vertigine” dei classici

Patrizia Landi

DOI: <https://doi.org/10.7359/1124-intr>

Classico è ciò che ancora ha da essere.

Osip Ėmil'evič Mandel'štam

“Perché una manciata di miti greci antichi”, si chiedeva George Steiner in un suo saggio memorabile, *Le Antigoni* (1984), “continua a dare la sua forma vitale alla nostra percezione di noi stessi e del mondo?”¹. Forse perché il mito non soltanto racconta una meravigliosa e incredibile storia (in verità, *μῦθος* significa ‘parola’ e ‘discorso’, una parola e un discorso ‘ordinati’ in un meccanismo espressivo e linguistico perfetto per quanto intrecciato di “racconti incastonati in altri racconti”²), una storia in grado di illustrare le origini del mondo, delle componenti organiche e inorganiche che lo animano e quindi dell’umanità, mettendo così in luce l’evidente rapporto di parentela tra tutto quanto esiste nell’universo, ma anche perché, creando quell’immaginario collettivo in cui si riconosce l’intera cultura occidentale, parla all’uomo della sua costante evoluzione corporea e psichica: il mito, per quanto fantastico e favoloso, è infatti l’“intelaiatura” entro cui costruire la conoscenza sia del mondo interiore sia del mondo fisico, è “il paesaggio all’interno del quale l’uomo è in grado di pensarsi”, è la “dimensione irrecusabile dell’esperienza umana”³.

Ma la forza del mito – e dei classici – non si esaurisce qui: il mito nel corso del tempo ha saputo arricchirsi e accrescersi grazie alla sua intrinseca natura narrativa, una natura che ha consentito riscritture, rielaborazioni, riletture, addirittura manipolazioni o confutazioni. Non è un caso che Italo Calvino, quasi a introduzione della lezione *Leggerezza*, la prima delle cinque che avrebbe dovuto leggere ad Harvard nel 1985, rimaste a noi

¹ Steiner 2022, p. 9.

² Calvino 1979, p. XI.

³ Vernant 1978, p. 9, e Vernant 2021, pp. 8, 54.

come una sorta di ‘promemoria’ per il nuovo millennio e per le generazioni future, parta proprio da un mito classico, quello di Perseo e della Medusa, così come viene raccontato nelle *Metamorfosi* di Ovidio⁴, una delle opere mitopoietiche più innovative e strabilianti della classicità, un’opera senza tempo, si potrebbe dire persino postmoderna⁵, nella sua ininterrotta capacità di raffigurare, attraverso racconti e personaggi esemplari, il continuo divenire e la continua trasformazione degli elementi. Il mito, ripercorso nelle sue diverse fasi, racconta non solo dello sguardo pietrificante di Medusa e della vittoria di Perseo che riesce a tagliarle la testa sostenendosi “su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole” e spingendo “il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un’immagine catturata da uno specchio”, ma illustra l’intricato rapporto tra i due che non finisce affatto né con la “decapitazione del mostro” né con la potenza che sgorga da quella testa mozzata:

quando i nemici stanno per sopraffarlo, basta che egli la mostri sollevandola per la chioma di serpenti, e quella spoglia sanguinosa diventa un’arma invincibile nella mano dell’eroe: un’arma che egli usa solo in casi estremi e solo contro chi merita il castigo di diventare la statua di se stesso.⁶

La forza del mito deriva da un’ulteriore aggiunta, da un particolare sorprendente che dà invero il senso ultimo della metamorfosi illustrata: quando è costretto a posare la testa di Medusa, con un gesto di inusitata delicatezza per un eroe-guerriero, Perseo affinché

“la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinita (*anguiferumque caput dura ne laedat harena*), [...] rende soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott’acqua e vi depone la testa di Medusa a faccia in giù”. [...] Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue: i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa.⁷

Ecco, la risposta alla domanda di Steiner è tutta qui: da un mito se ne genera un altro, e poi un altro ancora; da un mito, che già racchiude in sé l’articolata vicenda di Perseo e di Medusa, deriva la spiegazione della na-

⁴ Il mito di Medusa, una delle Gorgoni, figlia di Forco e sedotta da Nettuno, è incastonata da Ovidio all’interno della più composita storia di Perseo, eroe di Argo. In Ovidio 1996, IV, 607-803, e V, 1-251 (per Medusa precisamente IV, 614-620 e 720-752).

⁵ La definizione non è mia, ma di Boitani 2017, p. 6.

⁶ Calvino 2005, I, pp. 632-633 (*Leggerezza*).

⁷ Calvino 2005, I, p. 634 (*Leggerezza*).

scita di un nuovo materiale, il corallo, e della sua durezza mista a fragilità; da un mito nascono più immagini e dal loro insieme è possibile dare un senso a una storia che ci parla dell'uomo, della sua natura, delle sue più intime verità e delle sue più nascoste contraddizioni e paure, nonché delle cose, animate e inanimate, che formano l'ambiente in cui vive e agisce.

È il miracolo della civiltà antica e dei suoi autori, quei classici che, come sottolineava l'appena citato Calvino, sono “indimenticabili” perché impressi nel nostro io più profondo e “nelle pieghe” della nostra “memoria”, e di cui “si sente dire di solito: ‘Sto rileggendo...’ e mai ‘Sto leggendo...’”. Un classico, in effetti, è un libro che non finisce mai di dirci qualcosa di nuovo e di sostanziale perché ci permette di “capire chi siamo e dove siamo arrivati”⁸ e perché, come acutamente rimarcava Giuseppe Pontiggia, provoca una sensazione di “familiarità”: “sta parlando per noi, dice cose che ci riguardano. E questo si accompagna a un senso di leggerezza, di piacere, e anche di emozione profonda. Di vivificante vertigine”⁹. È proprio questo senso di “familiarità” (a mio parere soprattutto quello di “vivificante vertigine”: è il motivo per cui l'ho scelto come titolo) che ha consentito nel corso dei secoli di rendere eterno il mito classico, di farlo diventare parte integrante della scrittura letteraria e filosofica (e non solo) di tutti i tempi:

Sovente un titolo nuovo non è che la maschera di un tema antico; *La macchina infernale* è una versione della tragedia di Edipo; *La riunione di famiglia* di Eliot e *Le mosche* di Sartre sono variazioni sull'*Oresteia*. Spesso il drammaturgo moderno è un traduttore del testo greco: Claudel ha tradotto *Le coefore* nel suo stile libero e sontuoso; Yeats ed Ezra Pound hanno tradotto Sofocle nel loro particolare idioma. La *Medea* di Robinson Jeffers e l'*Elettra* di Hofmannsthal stanno a metà strada tra la traduzione e la reinterpretazione. Gide, come Cocteau, adopera la favola classica in guisa di parodia o di critica (*Aiace*, *Filottete*). E l'elenco potrebbe continuare. [...] Questo tentativo di indossare l'antica maschera deriva dalla consapevolezza che nessuna mitologia creata nell'età del razionalismo empirico ha eguagliato la forza tragica o la forma drammatica dell'antichità.¹⁰

Antigone, Medea, Elettra, Oreste, Edipo e Giocasta, Orfeo, Ulisse e gli eroi della guerra di Troia, Enea e Didone, Ceice e Alcione, Arianna, Teseo, Minosse, solo per citare qualche personaggio tra i numerosissimi del-

⁸ Tutte le citazioni in Calvino 2005, II, pp. 1816 e 1824 (*Perché leggere i classici*, 1981).

⁹ Pontiggia 2015, pos. 398.

¹⁰ Steiner 2014, pp. 133-134.

la mitologia greco-romana, hanno tutti contribuito a rendere unica non solo la civiltà che li ha prodotti, ma anche a dare forza a un genere letterario, la tragedia, che ha vissuto proprio nell'epoca antica la sua massima diffusione e il suo maggiore momento di gloria ("La tragedia greca appare come un momento storico ben precisamente circoscritto e datato. La si vede nascere ad Atene, fiorirvi e degenerare pressoché nello spazio di un secolo"¹¹). È nella tragedia classica, in effetti, che i miti trovano la loro espressione più matura e, al tempo stesso, la loro più libera rilettura: la potente commistione tra azioni e atti linguistici, tra azioni e caratteri, tra azioni e pensiero, per dirla con Aristotele¹², e la forza del verso – quasi sempre accompagnato dal canto – come unico e intenso mezzo di comunicazione hanno permesso di mettere in scena vicende immortali e commoventi (nel senso etimologico del termine) e di costruire una sorta di ponte tra passato e presente: se da un lato la tragedia antica sembra allontanarci dal mondo attuale immergendoci in un mondo ancestrale e misterioso, dall'altra, quasi come perfetto contraltare, crea un sottile per quanto naturale legame tra ciò che fu e ciò che è, perché ancora oggi offre al suo pubblico un'umanità per così dire multipla: non semplici uomini e donne, ma eroi ed eroine, a volte discendenti di divinità (il rapporto tra mito e religione è, del resto, strettissimo e in un certo modo inscindibile), a volte semplici mortali se pur sproporzionati rispetto alla gente comune, per via di un destino, un coraggio, una bellezza, un'arroganza, un'abnegazione, una follia... assolutamente fuori dall'ordinario. È come se la tragedia ritraesse uomini e donne, e la relazione con la realtà che li circonda, terrena o divina che sia, attraverso una particolare lente di ingrandimento che, senza però deformazioni o alterazioni evidenti, semplicemente amplifica quella stessa realtà arricchendola di sentimenti possenti e talora brutali (si pensi all'amore che spesso conduce alla violenza se non addirittura alla morte) e di insegnamenti etico-pratici e addirittura socio-politici, così da risultare assolutamente accattivante e coinvolgente per qualsiasi tipo di spettatore: "Persino una versione in prosa moderna dell'Antigone... tiene col fiato sospeso"¹³.

Questa forza espressiva della tragedia che sa tenere "col fiato sospeso", a mio modesto parere, dipende in modo particolare dalla risolutezza e dall'energia drammatiche sprigionate dai personaggi femminili – un vero ossimoro vista la scarsa considerazione dei diritti della donna nel mondo

¹¹ Vernant, Vidal Naquet 1976, p. 5.

¹² Aristotele 2019, 6, 1450a-b.

¹³ Steiner 1984, p. 24.

antico¹⁴. Nonostante la tragedia sia, almeno per tutta l'epoca classica e moderna, quasi ad esclusivo appannaggio di scrittori uomini, le figure di donne (madri, amanti, mogli, sorelle, figlie, nutrici, prigioniere di guerra, schiave, ...), persino quando non sono le protagoniste assolute della vicenda messa in scena, sono tutte memorabili per l'intensità con cui attraversano la propria vita, benché determinata il più delle volte dall'impossibilità o di scegliere da sole il proprio destino o di liberarsi dai doveri imposti dai membri maschili della loro famiglia e della società di provenienza.

È davvero interessante che un'opera come l'*Heroides – Lettere di eroine* di Ovidio, pur utilizzando un genere ben diverso da quello della tragedia – Ovidio le compose tra il 25 e il 16 a.C., molto dopo l'epoca aurea della tragedia attica –, tratteggi ancora una volta donne forti ma il più delle volte vinte dai loro stessi sentimenti e dagli uomini (mariti, compagni, fratelli, padri) con cui dividono la loro esistenza. Attraverso l'originale e innovativo espediente letterario dell'epistola monologica (c'è sempre soltanto una voce anche laddove esiste una risposta come nel caso di Elena/Paride, Ero/Leandro e Cidippe/Aconzio), un espediente che, peraltro, sembra l'anticamera del romanzo moderno (da Montesquieu a Richardson, da Rousseau a Goethe sino a Foscolo, solo per citare alcuni autori settecenteschi di romanzi epistolari), Ovidio racconta diciotto storie incentrate in netta prevalenza su amori infelici e sul dolore, non solo interiore, acceso da quegli stessi amori. Il punto di partenza è ancora il mito, il medesimo mito classico all'origine delle tragedie, riletto però nella prospettiva, dal punto di vista, esclusivamente femminili, una prospettiva e un punto di vista parziali – manca appunto la voce maschile che potrebbe confutare le parole delle nostre eroine – che tuttavia imprimono al racconto una teatralità e una movenza efficaci e intense, in grado di rappresentare come su un palcoscenico il senso di angoscia, sofferenza, paura, perdita, solitudine, abbandono, smarrimento, coercizione, rabbia, vendetta, di cui, se pur in modi diversi, sono vittime. Ognuna di loro denuncia la prepotenza e la violenza maschili, qualcuna di loro sopravvive, ma molte di loro soccombono alla morte (per mano altrui o per mano propria), il più delle volte per aver amato troppo o per aver amato la persona sbagliata. Ovidio, in sostanza, guardandoli da un'angolazione inedita se pur non lontana dalla lezione euripidea (così poi avrebbe fatto anche nelle *Metamorfosi*), rilegge e riscrive i miti dimostrando l'eclettismo e la versatilità dei miti stessi e dell'epoca classica che li ha generati (la “vertigine” di cui ho già parlato): del resto – sono nuovamente parole di Calvino – “i classici sono quei libri

¹⁴ Cfr. tra i tanti volumi sull'argomento Cantarella 2013.

che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato”¹⁵.

Un’ultima questione da affrontare. Ma oggi, visto che il mito sembra aver perso, almeno in parte, la sua forza narrativa e icastica, la tragedia esiste ancora? Ci sono ancora opere che potrebbero essere definite tali? E la cultura classica può ancora insegnarci qualcosa? È quasi banale sostenere che la tragedia così come si formò ad Atene grazie all’estro di Eschilo, Sofocle ed Euripide non esista più dal momento che non esistono più i presupposti storici, sociali, politici, economici, culturali che ne permisero la nascita e lo sviluppo. Se si pensa alla definizione offerta da Aristotele nella sua *Poetica* in effetti la tragedia classica costruita e strutturata secondo un modello alquanto rigido (suddivisione in prologo, atti e scene, catastrofe finale, alternanza tra la voce dei personaggi e del coro, composizione in verso con accompagnamento in musica¹⁶), se pur lentamente modificato soprattutto ad opera di Euripide, ha trovato la sua naturale conclusione in epoca moderna, forse con la grande stagione drammaturgica cinque-seicentesca, una conclusione in parte causata, secondo la stimolante analisi della filosofa Agnes Heller, dall’avvento della filosofia di Socrate, Platone e dello stesso Aristotele. La Heller, infatti, parte dal presupposto che esiste un’intima relazione tra tragedia e filosofia tanto che quest’ultima apparirebbe quando la prima scompare, come se la filosofia trasmettesse un messaggio simile a quello della tragedia, quasi prendendone, in un certo senso, il posto. Lo sviluppo della filosofia da Socrate ad Aristotele, e oltre, coinciderebbe quindi con la progressiva ma inesorabile sparizione della tragedia, così come nel XVI secolo subito dopo Shakespeare il declino del genere tragico deriverebbe da una nuova prolifica stagione filosofica:

¹⁵ Calvino 1995, II, pp. 1818-1819 (*Perché leggere i classici*, 1981).

¹⁶ “Siccome la tragedia è mimèsi di un’azione, e un’azione implica un certo numero di persone che agiscono, le quali non possono non avere o questa o quella qualità sia riguardo al loro carattere sia riguardo al loro pensiero; – per questo infatti noi usiamo dire che anche le azioni hanno certe loro qualità; e due sono naturalmente le cause determinanti delle azioni, pensiero e carattere. [...] Dico poi carattere quell’elemento per cui alle persone che agiscono attribuiamo o questa o quella qualità; e dico pensiero tutto ciò per cui i personaggi di un dramma dimostrano, parlando, qualche cosa di particolare o anche enunciano una verità generale. Sono sei dunque gli elementi costitutivi di ogni tragedia, onde risulta quel carattere speciale che distingue la tragedia [da altre composizioni letterarie]: e sono, la favola, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e la composizione musicale” (Aristotele 2019, 6, 1449b-1450a; cfr. anche i paragrafi 6-19).

Quando un periodo storico fiorisce e matura, la poesia, e in particolare la tragedia, domina la scena. Così fu ad Atene, e così è stato nell'Europa moderna. E proprio quando la tragedia giunse alla sua fine nelle opere di Euripide, la filosofia nacque con Socrate e continuò a fiorire sino a concludersi con Aristotele. Lo stesso accadde, come c'era da aspettarsi, nella storia europea. Quasi nel momento in cui la tragedia moderna, da Shakespeare a Racine, abbandonò la scena, la filosofia, come la nottola di Minerva, iniziò il suo volo con Cartesio, per arrivare poi alla sua fine con Hegel. Nuovamente, la fine della tragedia segnò il preludio della storia della filosofia – dal suo inizio sino alla sua fine.¹⁷

Accanto alla vittoria della filosofia, per spiegare la ‘morte della tragedia’ si potrebbe poi aggiungere, seguendo i ragionamenti del già nominato Steiner, il mutamento di gusto avvenuto nella cultura occidentale legato alla perdita di centralità del verso. Se “per oltre duemila anni, verso e tragedia” sono stati “concetti quasi inseparabili” e il verso ha rappresentato lo strumento metrico-stilistico-retorico della collettività e quindi delle scritture letterarie dominanti, in epoca moderna e contemporanea il verso ha finito per perdere questa sua valenza pubblica diventando il mezzo dell'espressione personale, privata, segreta:

La poesia è divenuta essenzialmente lirica, vale a dire è poesia di individui anziché di nazioni. L'epopea della coscienza nazionale russa è *Guerra e pace*, non un poema eroico. La storia della discesa all'inferno dell'anima moderna non è una *Divina Commedia*, ma la prosa di Dostoevskij e Kafka. Il linguaggio naturale dell'esposizione, dell'apologia e della testimonianza è ora la prosa. Ciò non significa affatto che la poesia moderna sia meno necessaria e importante per la sopravvivenza della cultura e della esperienza sensoriale. Significa però che il divario tra il verso e la realtà quotidiana che il dramma deve trattare è più ampio che mai. E questo allontanamento ha avuto un effetto decisivo sulla storia del teatro. In ciascuna delle principali lingue moderne, in un preciso momento storico il verso si distanzia dal palcoscenico.¹⁸

Insomma, il verso, continua Steiner, ha rappresentato l'unico reale confine tra “il mondo della tragedia” e “quello della esistenza comune. Re, profeti ed eroi parlano in versi, dimostrando così che i personaggi rappresentativi di una comunità usano un linguaggio più nobile e più antico di quello riservato ai comuni mortali”. La prosa, al contrario, ha una sua regolare linearità perché “procede per constatazioni di causa ed effetto: a seconda delle conseguenze, afferma o nega” e comprova perciò la sua

¹⁷ Heller 2020, p. 18.

¹⁸ Steiner 2014, p. 144.

profonda differenza con la poesia capace di “proporre simultaneamente convinzioni contrastanti”:

Alle metafore, alle allegorie e ai tropi della retorica poetica si possono affidare simultaneamente disparati significati, così come la musica può esprimere allo stesso momento tensioni contrastanti. Nella prosa, la sintassi indica il ruolo determinante assunto nel normale processo intellettuale dai rapporti di causalità e dalla logica temporale. La sintassi del verso è, almeno in parte, libera dalle leggi della causalità e del tempo. Il verso può far precedere la causa all'effetto e permettere al ragionamento uno svolgimento più avventuroso di quello dettato dall'ordine di marcia della logica tradizionale.¹⁹

Eppure, al di là delle convincenti tesi della Heller e di Steiner, a me sembra che sia ancora possibile trovare opere capaci di mettere in scena le “complessità morali, intellettuali ed emotive”²⁰ della tragedia classica. Penso, per fare un unico ma davvero emblematico esempio – molti altri se ne potrebbero comunque fare –, a *La giornata d'uno scrutatore* (1963) di Calvino, romanzo in prosa, ovviamente, e per giunta del cosiddetto periodo “realista”, che racconta durante le elezioni politiche del 1953, come dichiara il titolo, la prima giornata – precisamente dall'alba al tramonto, come nel normale sviluppo temporale delle tragedie antiche – di uno scrutatore, Amerigo Ormea, il quale esce di casa con tutta una serie di convinzioni intorno all'essere umano e alla società in cui vive, convinzioni che, alla fine di quella giornata, con molta probabilità non saranno più le stesse. Se è vero, come sostiene la Heller, che la tragedia presenta un “duplice carattere” ossia “occupare un posto nel passato e riflettere allo stesso tempo sul presente”²¹, allora sin dall'inizio il romanzo di Calvino può essere definito una tragedia moderna per quanto in prosa (anche la Heller, come Steiner, ritiene che una delle proprietà sostanziali della tragedia sia l'essere composta in versi): la vicenda esistenziale del protagonista, la sua educazione, le convinzioni acquisite, il suo essere comunista (però razionalista-illuminista) e persino un uomo qualunque, come ce ne sono tanti, rappresentano l'indispensabile punto di partenza, il sostrato si potrebbe dire, per riflettere da un lato sulla contingenza del momento (le elezioni, l'impegno civile, la bellezza dello “squallore” delle “spoglie dimesse, grige, disadorne” della democrazia rispetto al dispotismo che al contrario “è pompa, fasto, esteriorità, ornamento”²²) e dall'altro su una

¹⁹ Steiner 2014, pp. 145-146.

²⁰ Steiner 2014, p. 149.

²¹ Heller 2020, p. 43.

²² Calvino 2004, II, p. 13.

serie di questioni etiche che percorrono l'intera giornata e quindi l'intera *fabula* (l'unità di azione): quale tipo di uomo ha il diritto di essere definito tale? ci sono esseri umani di serie A (i sani) e di serie B (i malati, soprattutto quelli psichiatrici)? i malati fisici e mentali possono/devono godere degli stessi diritti dei cosiddetti sani? Se poi, stando ancora alle parole della Heller, una delle peculiarità intrinseche della tragedia è “l’inserimento di riflessioni filosofico-esistenziali nella trama”²³, allora non ci sono più dubbi e *La giornata d'uno scrutatore* può essere assolutamente letta come una tragedia. Del resto, persino a livello strutturale il romanzo calviniano potrebbe far pensare a una tragedia: un prologo (la camminata all'alba di Amerigo Ormea verso la sede del seggio, il Cottolengo, e i primi pensieri dello stesso Amerigo che sembra quasi presentarsi al pubblico / allo spettatore); l'azione vera e propria divisa in dodici episodi-scene; un esodo con la conclusione della vicenda al tramonto della giornata, e con l'insegnamento etico-politico (nel significato più ampio e più ricco possibile che si possa attribuire sia a 'etico' sia a 'politico'). Accanto a questo: un protagonista, Amerigo, accompagnato da una serie di personaggi secondari, ognuno con un ruolo ben delineato; una sorta di *deus ex machina* che entra in scena verso la parte conclusiva della vicenda narrata (XII capitolo) e che spinge Amerigo a riflettere in maniera decisiva sul concetto d'amore, tema sostanziale del romanzo; e una sorta di coro rintracciabile in quelle parentesi rotonde che racchiudono i pensieri più intimi di Amerigo, come una sorta di *alter ego* o di personaggio 'altro' o di voce della coscienza che piano piano spinge il nostro protagonista verso un'inaspettata rivelazione, e non è un caso che una volta avuta questa rivelazione, la parentesi rotonda racchiuda non più i pensieri di Amerigo ma quelli dell'autore – si potrebbe persino dire che ci sia un duplice coro fatto dai malati ospitati nel Cottolengo: le loro voci, talora articolate solo in grugniti o lamenti, sono le voci della diversità, una diversità così prepotentemente espressiva da costringere sia Amerigo sia noi lettori/spettatori ad ascoltare.

Oltre a ciò, appunto, l'“inserimento di riflessioni filosofico-esistenziali”: attraverso il racconto di un'unica giornata racchiusa in uno spazio circoscritto compreso tra la casa di Amerigo e la sede del seggio elettorale posta all'interno del Cottolengo, “la Piccola Casa della Divina Provvidenza”, una sorta di città dentro la più vasta città di Torino (la famosa unità di luogo), le poche ma nodali azioni si svolgono interamente nello scontro verbale-speculativo tra i diversi pensieri del protagonista che, per mezzo dell'inconsueto ma incisivo uso delle parentesi rotonde, discu-

²³ Heller 2020, p. 45.

te della “complessità delle cose” che “alle volte pareva un sovrapporsi di strati nettamente separabili, come le foglie d’un carciofo, alle volte invece un agglutinamento di significati, una pasta collosa”²⁴; e nello scontro, altrettanto verbale-speculativo, tra le certezze, apparentemente inflessibili, di Amerigo e il punto di vista di quanti abitano nel Cottolengo (malati, infermieri, inservienti, suore e preti) e, soprattutto, di chi, come la Madre Superiora, si prende quotidianamente cura dei più bisognosi. È proprio da questo scontro che nasce l’“azione”, o meglio la “mimèsi di un’azione perfettamente compiuta in se stessa, tale cioè da costituire un tutto di una certa grandezza”, un tutto che “ha principio e mezzo e fine”²⁵: la lenta e progressiva presa di coscienza di Amerigo che è l’amore a regolare le cose del mondo, qualunque cosa nessuna esclusa – di nuovo l’amore come nella tragedia antica – dal momento che “l’umano arriva dove arriva l’amore; non ha confini se non quelli che gli diamo”²⁶. Presa di coscienza che giunge, peraltro, dopo l’ingresso in scena di una specie di ‘evento risolutore’ (*deus ex machina*), ossia la vista di un padre contadino che ogni domenica lascia i propri campi per andare a trovare il figlio, “un giovanotto deficiente”, per passargli qualche mandorla sgusciata senza in verità ottenere da lui qualcosa in cambio, né una parola né un gesto né un sorriso, ma a suo modo contento di essere lì e non altrove:

il vecchio contadino non aveva scelto nulla, il legame che lo teneva stretto alla corsia non l’aveva voluto lui, la sua vita era altrove, sulle sue terre, ma faceva alla domenica il viaggio per veder masticare suo figlio.

Ora che il giovane idiota aveva terminato la sua lenta merenda, padre e figlio, seduti sempre ai lati del letto, tenevano tutti e due appoggiate sulle ginocchia le mani pesanti d’ossa e di vene, e le teste chinate per storto – sotto il cappello calato il padre, e il figlio a testa rapata come un coscritto – in modo di continuare a guardarsi con l’angolo dell’occhio.

Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari.

E pensò: ecco, questo modo d’essere è l’amore.²⁷

E se, dando nuovamente ragione alle parole della Heller che erano state anche di Aristotele, è “il carattere” che “decide il destino”, imprimendo il necessario movimento alla tragedia per condurla “al risultato finale”²⁸,

²⁴ Calvino 2004, II, p. 9.

²⁵ Aristotele 2019, 7, 1450b.

²⁶ Calvino 2004, II, p. 69.

²⁷ Calvino 2004, II, pp. 68-69.

²⁸ Heller 2020, p. 47.

non si può certo negare che Amerigo, con i suoi dubbi e le sue domande, con la sua capacità di osservare oltre alle apparenze, con la sua duttilità mentale che lo spinge a mettersi in gioco nonostante i suoi convincimenti iniziali, finisce per diventare l’eroe di quella giornata, certo un eroe semplice e del tutto umano, in grado però di interpretare con uno sguardo nuovo e più penetrante la realtà che lo circonda, a cominciare dalla sua attuale compagna finalmente osservata attraverso la lente dell’amore e non più soltanto del desiderio e della sensualità:

Ma adesso questo sogno a occhi aperti di Lia, questo genere d’amore come una reciproca e continua sfida o corrida o safari, non gli pareva più in contrasto con la presenza di quelle ombre ospedaliere: erano lacci dello stesso nodo o garbuglio in cui sono legate tra loro – dolorosamente, spesso (o sempre) – le persone. Anzi, per lo spazio d’un secondo (cioè per sempre) gli sembrò d’aver capito come nello stesso significato della parola amore potessero stare insieme una cosa del genere di quella sua con Lia e la muta visita domenicale al “Cottolengo” del contadino al figlio.²⁹

Certo, nella *Giornata d’uno scrutatore* sembra mancare il finale tipico della tragedia che quasi sempre si concludeva con la “morte del personaggio principale, di più personaggi, la morte di una intera città, o la morte di un mondo. E, a volte, o meglio spesso, la nascita di un nuovo mondo”³⁰. In verità quella meravigliosa e poeticissima immagine finale (certo non è in versi, ma ha la medesima efficacia espressiva del verso), al tramonto di una giornata tanto densa di incontri e pensieri, ci introduce proprio in un “nuovo mondo”, quello che Amerigo ha sorprendentemente scoperto in una città dentro un’altra città (il Cottolengo), e in mezzo alla malattia e alla violenza, anche visiva, delle deformazioni corporee e mentali:

Donne nane passavano in cortile spingendo una carriola di fascine. Il carico pesava. Venne un’altra, grande come una gigantessa, e lo spinse, quasi di corsa, e rise, e tutte risero. Un’altra, pure grande, venne spazzando, con una scopa di saggina. Una grassa grassa spingeva per le stanghe alte un recipiente-carretto, su ruote di bicicletta, forse per trasportare la minestra. Anche l’ultima città dell’imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l’ora, l’attimo, in cui in ogni città c’è la Città.³¹

Ecco, questa tragedia, moderna e in prosa, che sa “incantare” il lettore ad ogni lettura perché gli parla “di cose affatto essenziali, relative alle più pro-

²⁹ Calvino 2004, II, pp. 71-72.

³⁰ Heller 2020, p. 47.

³¹ Calvino 2004, II, p. 78.

fonde verità dell'esistenza umana"³², dà ulteriore forza alla mia personale certezza dell'"indispensabilità" dei classici – e di quel modo unico e inimitabile di raccontare attraverso il mito la loro origine e la loro storia – pure in questa nostra società del digitale e dell'intelligenza artificiale: come sottolineava Pontiggia "il problema non è se i classici sono attuali, il problema è se lo siamo noi rispetto a loro. Loro lo sono sempre, basta leggerli, noi non sempre, basta sottoporci alla stessa prova"³³. Infine, per chiudere di nuovo con le parole di Calvino, "leggere i classici è meglio che non leggere i classici":

E se qualcuno obietta che non val la pena di far tanta fatica, citerò Cioran (non un classico, almeno per ora, ma un pensatore contemporaneo che solo ora si comincia a tradurre in Italia): "Mentre veniva preparata la cicuta, Socrate stava imparando un'aria sul flauto. 'A cosa ti servirà?' gli fu chiesto. 'A sapere quest'aria prima di morire'".³⁴

Questo volume è il risultato di quattro incontri internazionali realizzati all'interno del progetto *Antigone, Medea, Elettra. Amore/violenza tra contronarrazioni e istituzioni di nuovi ordini simbolici*, finanziato nel 2022 dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM, e realizzato grazie alla preziosa collaborazione di alcuni colleghi della stessa università – Martina Treu, Renato Boccali e Stefano Lombardi Vallauri – e di altri atenei partner (Florida State University, Università degli Studi di Milano, Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara), e grazie all'aiuto, per le questioni tecniche e organizzative, del dott. Florjer Gjepali.

Attraverso la lente di ingrandimento di due sentimenti ancestrali, amore e violenza, e grazie alla rilettura di tre tra le numerose e meravigliose figure tramandate dal mito e dalla tragedia greca antica, Antigone Medea ed Elettra, l'intento è stato quello di analizzare alcune delle riscritture/riletture, moderne e contemporanee, che hanno consentito di attribuire un significato nuovo e originale a questi tre personaggi femminili, alle relazioni familiari entro cui agiscono e persino al concetto di "genere". L'obiettivo è stato, e soprattutto è, quello di mettere in luce la centralità della parola femminile in opposizione a quella maschile troppo spesso esclusiva e dominante: del resto, Antigone Medea ed Elettra sono più volte diventate non solo il simbolo del discorso intorno al Sé e all'Alterità, ma anche l'in-

³² Vernant 2021, p. 34.

³³ Pontiggia 2015, pos. 254.

³⁴ Calvino 2005, II, p. 1824 (*Perché leggere i classici*, 1981).

carnazione della disubbidienza civile e delle libertà da conquistare. In effetti, la potenza espressiva, linguistica e caratteriale delle nostre tre ‘eroine’ permette sia di leggere in filigrana la possibilità di costruzione di un altro ordine rispetto a quello maschile (non di rado basato su *logos*, fallo, potenza, violenza, dominio) sia di ripensare in maniera più innovativa all’ordine simbolico della differenza. Tutto questo grazie a una prospettiva inter- e multi-disciplinare che, partendo dalla centralità della letteratura (Antonella Del Gatto, Irene Zanini-Cordi, Timothy Lomeli e la sottoscritta), e delle arti visive (Alice Barale), musicali (Quirino Principe, che qui mette in campo non solo le sue competenze musicali, ma anche di traduttore e di critico letterario; e Stefano Lombardi Vallauri) e cinematografiche (Marco Antonio Bazzocchi, il cui intervento è collocabile pure nella parte letteraria a dimostrazione della stretta consanguineità tra le varie materie), si appoggia sull’apporto sostanziale della filosofia, in modo particolare dell’estetica (Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali, Massimiliano Marianelli, Andrea Mecacci), e della psicologia (Carmelo Dambone).

Del resto, per fare mie le osservazioni della più volte citata Ágnes Heller, la tragedia, nella sua evoluzione storica – io potrei affiancare al termine ‘tragedia’ quello di ‘letteratura’ nel suo significato più esteso e complesso possibile – e la filosofia, fornendo argomenti l’una all’altra, condividono la stessa attualità, se pur in modo differente: la tragedia, e quindi la letteratura, rappresentano la vitalità, le tensioni, i conflitti del presente; la filosofia medita su quello stesso presente per mostrarne in un certo senso l’avanzamento e persino il superamento.

Molto altro ovviamente si potrebbe dire sulla persistenza della classicità nel mondo odierno e sul legame tra i numerosi insegnamenti che si intersecano nello studio e nell’analisi critica di quella stessa classicità in rapporto alla modernità e alla contemporaneità, ma questo mi sembra un buon inizio in grado di aprire la strada verso nuove prospettive e nuove interpretazioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aristotele 2019

Aristotele, *Poetica*, traduzione e note di M. Valgimigli, Bari - Roma, Laterza (Economica Laterza - I classici della filosofia), 2019.

Boitani 2017

Boitani P., *Dieci lezioni sui classici*, Bologna, il Mulino, 2017.

Calvino 1979

Calvino I., *Gli indistinti confini* [1979]. In Ovidio 2006, pp. VII-XVI.

Calvino 2004

Calvino I., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 2005, 2 voll.

Calvino 2005

Calvino I., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2005, 2 voll.

Cantarella 2013

Cantarella E., *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Milano, Feltrinelli (Universale economica - Saggi), 2013.

Heller 2020

Heller Á., *Tragedia e filosofia. Una storia parallela [Tragedy and Philosophy: A Parallel History*, 2019], a cura di A. Vestrucci, Roma, Castelvecchi, 2020.

Ovidio 1992

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, con un saggio di E. Piazzola, Milano, Garzanti (I libri della Spiga), 1992.

Ovidio 2006

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, testo latino a fronte, Torino, Einaudi, 2006.

Ovidio 2022

Publio Ovidio Nasone, *Lettere di eroine*, Introduzione, traduzione e note di G. Rosati, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli (BUR - Classici greci e latini), 2022¹⁷.

Pontiggia 2015

Pontiggia G., *I classici in prima persona*, a cura e con un saggio di I. Dionigi, Milano, Mondadori 2015, prima edizione digitale.

Steiner 2014

Steiner G., *La morte della tragedia [The Death of Tragedy*, 1961], trad. it. di G. Scudder, Milano, Garzanti, 2014, prima edizione digitale.

Steiner 2022

Steiner G., *Le Antigoni [Antigones*, 1984], Milano, Garzanti, 2022, seconda edizione digitale.

Vernant 1978

Vernant J.-P., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica [Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, 1965, 1971], Torino, Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi), 1978.

Vernant 2021

Vernant J.-P., *Mito* [1979], Prefazione di A. Marcolongo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2021.

Vernant, Vidal Naquet 1976

Vernant J.-P., Vidal Naquet P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it. di M. Rettori, Torino, Einaudi, 1976.