

File riservato ad esclusivo fine di studio

polis, eros, parrhesia

**tragedia greca, questioni contemporanee:
letture etico-politiche**

a cura di
Attilio Bragantini e Valentina Moro

COELOQUIA

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

File riservato ad esclusivo fine di studio

Prima edizione 2018, Padova University Press

Titolo originale: *polis, eros, parrhesia* tragedia greca, questioni contemporanee: letture etico-politiche

© 2018 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-121-8

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

File riservato ad esclusivo fine di studio

polis, eros, parrhesia
tragedia greca, questioni contemporanee:
letture etico-politiche

a cura di
Attilio Bragantini e Valentina Moro

PADOVA
UP

Indice

Prefazione	7
Introduzione	11
<i>Massimo Palma</i> Prometeo rigettato. Heiner Müller, l' <i>Anatomia Tito</i> e Bataille	17
<i>Paola Rudan</i> La barbara donna selvaggia e il segreto della città. <i>Medea</i> di Christa Wolf	33
<i>Valentina Moro</i> <i>Can the wife speak?</i> L'ambiguità del discorso e la costruzione del femminile nelle <i>Trachinie</i> di Sofocle	49
<i>Claudio Cavallari</i> Il sapere della volontà. L'Edipo Re di Michel Foucault	65
<i>Laura Boella</i> Antigoni e Anti-Antigoni del nostro tempo	81
<i>Girolamo De Michele</i> Che nessuno governi la mia anima. <i>Logos</i> , resistenza ed esodo nell' <i>Edipo a Colono</i>	93
Autori	101

Prefazione

L'intento di questa raccolta è promuovere un'interrogazione del nostro tempo a partire dalla rilettura della tragedia greca.

La convinzione che motiva questa proposta è che la tragedia greca rappresenti una drammaturgia di condotte, dilemmi morali, problemi politici che segnano l'esistenza individuale e la convivenza sociale. Il combinarsi di una messa in atto di storie, che investono la parola e i corpi dei personaggi, con la riflessione sulla vita umana – non di rado col contributo decisivo del coro – offrono concetti, suscitano emozioni, indicano piste di pensiero dalla valenza etico-politica.

Tale convinzione è suffragata dai numerosi riferimenti ai tragici greci presenti nel pensiero contemporaneo. Intensa è la rilettura di Eschilo, Sofocle e Euripide da parte di filosofi e studiosi di letteratura del secondo Novecento e dei primi anni Duemila anche al di là di un interesse prettamente storico-letterario e storico-filosofico. Che siano recuperate le sue figure, le vicende in essa agite, il carattere stesso di *performance* e di azione pubblica che la connota, la tragedia greca ha fornito molteplici strumenti per un'analisi di aspetti scottanti del presente. Ci accontentiamo qui d'indicare alcune riletture, a titolo d'esempio.

Nel pensiero francese, accanto alla riscrittura delle *Troiane* da parte di J.-P. Sartre, è certamente la figura di *Edipo Re* a segnare una parte fondamentale della rilettura della tragedia greca. A partire sia da una disamina critica dell'eredità della psicanalisi che dagli studi della «Scuola di Parigi» (J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet), si sono prodotti da un lato un decentramento critico del ruolo simbolico di Edipo (G. Deleuze e F. Guattari), dall'altro, una rilettura «senza complessi» della tragedia sofoclea stessa, vista ormai come «peripezia della verità» tramite la pratica della confessione (M. Foucault).

Decentrare Edipo ha condotto alcuni autori, prendendo variamente le mosse dall'interpretazione hegeliana, a concentrare la propria attenzione piuttosto su *Antigone* (G. Steiner). Si è così sottolineato il valore etico della sua condotta, mobilitandola sia per mostrare, per converso, l'accecamento della coscienza morale nei totalitarismi (K. Kosík), sia, focalizzandosi sulla sua confessione e sul carattere di sovversione delle norme (di parentela, di genere, politiche) dall'interno proprio al suo agire (J. Butler).

Fedelmente al suo assetto originario di rappresentazione di un'azione (*drama*), la *performance* teatrale stessa, in quanto momento caratteristico della vita della *polis* mostra bene la rilevanza politica di discorsi e atti compiuti pubblicamente. In una più generale indagine sulle fondamenta della politicità dell'esistenza (H. Arendt), la tragedia può dunque rappresentare parte della «soluzione dei Greci» che può essere ripercorsa davanti al crollo della tradizione.

La valenza politica della rappresentazione teatrale antica, intesa come produzione discorsiva, è data dal fatto che si tratta di testi che dipendono dalla loro *intelligibilità pubblica*. La ricezione filosofico-politica della tragedia classica è evidente, ad esempio, nella già menzionata tradizione strutturalista francese, ma anche negli studi tedeschi (C. Meier), anglosassoni ed americani più recenti, dove spiccato è l'interesse per temi quali la democrazia ateniese e la cittadinanza (J. Ober, D. S. Allen).

Rilevante è la tradizione degli studi di genere e degli studi marcatamente femministi sulla tragedia classica greca, con un taglio spesso fortemente storico-politico (E. Cantarella, N. Loraux, B. Cassin). Specialmente nel contesto statunitense e anglosassone, si è portato avanti un lungo e spinoso dibattito in merito all'oggetto di studio, in quanto alcune studiose e alcuni studiosi hanno cercato di ritrovare quanto più possibile la donna come soggetto storico dietro al personaggio letterario (S. Pomeroy), mentre altre e altri hanno perseguito piuttosto un tipo di interpretazione che guardasse al femminile come *prodotto* dal discorso maschile, problematizzando proprio questo aspetto (H. Foley, F. Zeitlin, B. Honig).

Il rapporto dell'uomo con una tecnologia sempre più incommensurabile rispetto alle sue capacità di valutarne gli effetti sul mondo e su se stesso conducono a rileggere, per contrasto, la figura dell'iniziatore della tecnica, *Prometeo* (G. Anders).

Un profilo essenziale della tragedia, già nella stessa definizione aristotelica della stessa, ovvero la capacità di suscitare / purificare le emozioni, è lo sfondo di un ricorso ai testi dei tragediografi classici per una risistemazione del campo concettuale di pietà, compassione, empatia, in cui un ruolo importante è giocato dal *Filottete* (M. Nussbaum).

Ma la tragedia greca è ripresa anche laddove si rifletta variamente sul tema urgente dei dissidi tra autoctonia, rapporto con lo straniero, *polis* e i suoi margini. Una riflessione che non può che confrontarsi con un altro Edipo, *l'Edipo a Colono* (M. Detienne, N. Loraux, J. Derrida), ma anche con tematiche relative alla razza e alla schiavitù (E. Hall, P. Dubois, M. Bernal, W. Soyinka).

Questa raccolta trae origine dall'esperienza della giornata di studi tenutasi il 9 novembre 2016 presso il Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata (FISPPA) dell'Università degli Studi di Padova. Per l'organizzazione di questo evento, del quale ci siamo occupati in prima persona, un ringraziamento speciale va a Francesca Menegoni (direttrice del Corso di Dottorato in Filosofia), Sandro Chignola (Professore Ordinario di Filosofia Politica presso il FISPPA) e Davide Susanetti (Professore Associato di Letteratura Greca presso il dipartimento Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova). Si ringraziano anche la Professoressa Milena Bontempi e la Professoressa Olivia Guaraldo (Professore Associato di Filosofia Politica presso l'Università degli Studi di Verona) per i loro contributi durante la giornata di studi.

L'idea era quella di collocarci all'interno della rete di riferimenti filosofici, filologici, antropologici e politici sopra sommariamente ripresi e dare prova di come la rilettura dei testi tragici antichi possa costituire per queste discipline uno strumento necessario per pensare urgenti problematiche del nostro tempo. Fra le autrici e gli autori di questa raccolta, sono intervenuti alla giornata di studi Laura Boella, Girolamo De Michele, Valentina Moro e Paola Rudan. Ringraziamo sentitamente il professor Gennaro Carillo (Professore Ordinario di Storia del pensiero politico nella Facoltà di Lettere dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli), autore della ricca introduzione a questo volume e presenza determinante in occasione della giornata di studi.

Poiché tali tematiche rientrano fra gli interessi di un ampio numero di studiosi e studiosi, alle voci di chi ha partecipato al convegno patavino si sono aggiunti i fondamentali contributi di Claudio Cavallari e Massimo Palma, che ringraziamo sentitamente.

La realizzazione di questo volume è stata possibile grazie al finanziamento PRIN 2015 del Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali (SPGI) dell'Università degli Studi di Padova. Siamo grati al prof. Giovanni Fiaschi, responsabile di Unità Locale del PRIN, per averne permesso questa destinazione.

I saggi che presentiamo offrono la dimostrazione delle molte, diverse vie per le quali la ricerca oggi si lascia volentieri stimolare dagli interrogativi della tragedia. Si tratta dunque non già di un mero utilizzo del materiale tragico a sostegno di un'argomentazione da esso indipendente. L'influenza è, piuttosto, reciproca, in quanto la riflessione etico-politica viene condizionata essa stessa, nel suo approccio metodologico e nelle sue domande fondamentali, nel confronto con un orizzonte tragico che ha un proprio lessico e i propri codici drammaturgici, il confronto con i quali dipende però interamente dalla capacità di adottare una prospettiva storica consapevole. Solo in questo modo è possibile

File riservato ad esclusivo fine di studio

adottare una lettura critica, consapevole della distanza dal testo e dal suo autore, ma anche appassionata, mostrandoci disposte e disposti anche a farci mettere in discussione.

Attilio Bragantini

Valentina Moro

Introduzione

La tragedia classica è – anche – una macchina di pensiero. Sì, perché la tragedia pensa. Coglie e imposta problemi con una radicalità che ancora sorprende, sollecita, provoca. Ma è un assunto, questo, che richiede qualche cautela: per fugare il rischio, sul quale ha richiamato l'attenzione Guido Avezzi, di risolvere la tragedia in 'dossologia', 'teologia', filosofia¹, dimenticando o mettendo in ombra la sua destinazione scenica, il suo rimanere sempre 'drammaturgia', anche quando è in gioco, appunto, un pensiero. Anche quando lo sguardo moderno crede di ravvisare, magari deprecandola, la prevaricazione 'anti-teatrale' dell'elemento logico su quello drammatico, dell'*idea* sul *dran*, la tragedia resta teatro, il *dire* tragico è azione, il 'testo' è un copione. L'argomentare – mortifero per la tragedia, a detta di Nietzsche, anche prima che sia contagiata dal socratismo – non implica una *pausa di riflessione*, un *a parte* che sospenda, e depotenzi o dissacri, il decorso del dramma. Non è affatto un caso che la convenzione tragica escluda quelle rotture dell'illusione drammatica che invece sono moneta corrente sulla scena comica.

La polarità *logos-dran* è solo moderna. Pensiamo al disagio di Goethe davanti al passaggio-chiave del quarto episodio di *Antigone*: dove lo 'scandalo' è suscitato non tanto dal merito dell'argomento (l'irrecuperabilità della condizione sororale, diversamente da quella di sposa o di madre), quanto dal fatto stesso che l'eroina eponima, pochi istanti prima di avviarsi verso il talamo infero, si 'abbassi' ad argomentare, a rendere ragione del proprio operato, esplicitando il *nomos* in forza del quale ha osato agire *bia(i) politon* (Sofocle, *Antigone*, vv. 907-908). Un eccesso ineroico di eloquenza, di 'calcolo dialettico', che a Goethe appare insopportabilmente affettato («sehr gesucht», «troppo ricercato»), artefatto, come se a parlare non fosse più Antigone ma ormai un'idea che prende corpo, una mera «inclinazione etica» («eine sittliche Tendenz»): un'interferenza 'comica' della filosofia, con un'*excusatio non petita* che ruba la scena al mito e al dramma, a

¹ G. AVEZZÙ, *Sofocle drammaturgo della situazione*, in *Il teatro e la città. Politica e poetica nel dramma attico del quinto secolo* [Quaderni di «Dioniso», 1], Atti del Convegno internazionale, Siracusa 19-22 settembre 2001, Palermo, Palumbo, 2003, pp. 42-61:58.

scapito dell'«effetto scenico» («theatralische Wirkung»²). C'è dunque il Goethe di Eckermann dissimulato dietro Nietzsche:

A poco a poco tutti i personaggi cominciarono a parlare con un tale sfoggio di acume (*Scharfsinn*), di chiarezza e di perspicuità (*Durchsichtigkeit*), che sorge realmente in noi un'impressione complessiva imbarazzante (*verwirrender*), quando leggiamo una tragedia di Sofocle. Sembra quasi che tutte queste figure periscano (*zu Grunde giengen*) non già per l'elemento tragico, bensì per una superfetazione dell'elemento logico³.

L'imbarazzo dipende – è evidente – dal 'modello' di tragedia sul cui metro valutare le deroghe eventuali, i regressi dalla *poesia* (e dal teatro) al *pensiero* (ancora Nietzsche). Eppure, nonostante la prossimità, i due giudizi non coincidono. Goethe sembra parlare soprattutto da uomo di teatro, da conoscitore delle regole dell'economia drammaturgica. Di quel «mestiere» (*Metier*) che trova in Sofocle l'espressione massima e che si sostanzia in un'arte di «tralasciare» (*lassen*⁴), di *levare* il superfluo. Ora, è da una prospettiva teatrale che il ragionamento di Antigone 'disturba' (Goethe usa proprio il verbo *stören*): sulla scena tragica la dialettica stona, è fuori luogo così come, in un romanzo, la politica suona importuna – è un paragone famoso di Stendhal – al pari di un colpo di pistola esploso nel bel mezzo di un concerto. Che gli eroi tragici siano determinati *sostanzialmente* ad agire⁵, che i loro moventi non possano essere ridotti a «concetti comunicabili universalmente»⁶, che la decisione di violare il *kerygma* di Creonte sia già stata presa prima del prologo per poi essere sottratta a ogni discussione (essendo la sepoltura di Polinice sia un crimine sia un atto dovuto, *santo* perché in ossequio ai *nomima* promananti dagli dei inferi), tutto questo renderebbe la giustificazione addotta da Antigone pleonastica e contraddittoria, se non addirittura «casuistica»⁷, prosaica, quotidiana, in termini nietzschiani.

² J.P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den jetzten Jahren seines Lebens, Dritter Theil* (1848), a cura di F. Bergemann, vol. 2, Francoforte sul Meno, Insel, 1981, p. 562 [tr. it. di A. Vigliani, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008, p. 472].

³ F. NIETZSCHE, *Sokrates und die Tragödie* (1870), in Id., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873 [= Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. 1], Berlino, de Gruyter, 1988, pp. 533-549: 546 [tr. it. di G. Colli, *Socrate e la tragedia*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti 1870-1873*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 25-45: 41].

⁴ J.P. ECKERMANN, *Gespräche*, cit., p. 563 [pp. 472-473].

⁵ Goethe «vedeva nel determinismo della coscienza etica, nell'imperativo della scelta morale (*das Sollen*) la radice della tragedia greca»: G. STEINER, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 48 [tr. it. di N. Marini, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990, p. 58].

⁶ G. VATTIMO, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1983², p. 52. Eroismo e impossibilità dell'universalizzazione sono sinonimi.

⁷ G. STEINER, *Antigones*, cit., p. 50 [p. 61].

Tuttavia non è solo questione di arte scenica: oltre al suo «pragmatismo sovrano»⁸, il disagio di Goethe presuppone un'idea normativa di classico. Una volta inteso il classico come perfezione, ogni difformità dalla norma, dalla misura, dal *nulla di troppo* delfico, non potrà che essere disdegnata dall'interprete alla stregua di una deformazione inaccettabile. Ma, non appena si rifletta sull'ambivalenza che Antigone personifica fin dal nome o sulla doppiezza del coro (tanto verso Antigone quanto verso Creonte⁹), i conti non tornano. Per quanto grandiosa e duratura, quest'idea del classico si rivelerà per quello che è: una costruzione, l'invenzione di una forma e di una norma. E la deformazione, il 'difetto' rimproverato a Sofocle, non sarà altro che il tradimento delle aspettative soverchie dei moderni, quando invece è proprio sulla contraddizione, l'eccedenza, il 'resto', che si fonda il gioco tragico¹⁰. Ma il disincanto che ne deriva, di cui Goethe è espressione, implica un che di salutare, di liberatorio, svincolando il classico dalla sua (dalla *nostra* pretesa di) fissità monumentale e restituendone le aporie interne, le irrequietezze. Aprendolo al pensiero, a una *discutibilità* da pari a pari. Quella discutibilità che negli antichi si manifestava anche sotto forma di violenza ermeneutica, di decifrazione e riscrittura infinita (si pensi alla disinvoltura con la quale Platone riusa i materiali mitologici¹¹) e che nei moderni può spingersi dall'allegoria, già medievale, fino alla trivializzazione, alla derisione, al rovesciamento ironico. Altrimenti come spiegarsi l'anti-Antigone del XX secolo, l'Antigone capovolta che Karel Kosík¹² identifica in Grete Samsa, la sorella dell'uomo-insetto Gregor, ne *La metamorfosi* del più anti-tragico degli scrittori, Franz Kafka? Come vedere Antigone in una sorella che ha solo fretta di liberarsi, buttandola nella pattumiera, della carcassa di suo fratello? Per non parlare della tragedia di Atteone ridotta a mera questione di corna, tra il Teofilo Folengo del *Baldus* e Shakespeare (non solo quello comico delle *Allegre comari di Windsor* ma anche quello tragico di *Tito Andronico*, a sua volta oggetto di 'commentario' e riscrittura da parte di Heiner Müller¹³).

⁸ *Ivi*, p. 43 [p. 54].

⁹ Goethe non rileva che nel coro l'ostilità è commista a un'acquiescenza 'tattica' verso Creonte o che la deferenza esibita dagli anziani di Tebe dissimula una presa di distanza o almeno un disagio.

¹⁰ In Creonte il tiranno si sovrappone al buon re; in Antigone la fierezza regale, la cogenza assoluta del vincolo di sangue convivono con il *logon didonai* finale. Su Edipo come *resto*, in Foucault, si veda quanto scrive Claudio Cavallari.

¹¹ Cfr. D. LANZA, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano, il Saggiatore, 1997, p. 84.

¹² K. Kosík, *Století Markéty Samsové*, Český spisovatel, Praha, 1993, pp. 11-21 [tr. it. di J. Křesálková, *Il secolo di Grete Samsa*, in K. Kosík, *Un filosofo in tempi di farsa e tragedia. Saggi di pensiero critico 1964-2000*, a cura di G. Fusi e F. Tava, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 201-211]. Rimando, su Kosík, al contributo di Laura Boella.

¹³ Ne scrive, in questo volume, Massimo Palma (di Müller ricorderei almeno un *Filottete*). Alla persistenza della tragedia sotto altre forme – comprensive anche dell'anti-tragedia – accenna

E Nietzsche? Nemmeno il suo proverbiale anticlassicismo può fare a meno di un modello, di una forma, sebbene questa forma sia la più prossima all'*informe* delle origini barbariche, a quella materialità e a quella ferinità incarnate da Dioniso, il dio di cui – fino a Euripide – tutti gli eroi tragici sarebbero mere controfigure¹⁴. Il dialogo, l'apollineo degli eroi sofoclei che si manifesta nella chiarezza abbacinante dei loro discorsi, in tanto potrà essere ritenuto indenne dalla decadenza della tragedia in quanto lo si intenda come la compensazione, la controparte luminosa dello sguardo rivolto all'informe, «offeso dall'orrenda notte (*von grausiger Nacht versehrten Blick*)»¹⁵ della natura primigenia. Solo a queste condizioni si può 'salvare' Antigone da quel «salto mortale (*Todessprünge*) nello spettacolo borghese (*in's bürgerliche Schauspiel*)»¹⁶ nel quale culmina il processo di autodistruzione, ottimistica e 'forense', della tragedia¹⁷. Ma quel suicidio prende avvio, per Nietzsche, ben prima di Sofocle. Comincia con il ridimensionamento eschileo del coro che perde così il primato originario rispetto all'azione. Ecco perché «la lettura nietzschiana della tragedia attica si traduce [...] nella presa d'atto del suo scarto da un'idea di tragico che doveva essersi espressa in una *Urtragödie* della quale, tuttavia, non abbiamo alcuna testimonianza diretta e a partire dalla quale l'intera storia del genere tragico è vista come storia di una decadenza»¹⁸.

La *Urtragödie* resta un'invenzione, una costruzione. Forse una cosa mai vista, almeno nella forma vagheggiata da Nietzsche. Ma è proprio a partire da

Girolamo De Michele.

¹⁴ Se tuttavia c'è un poeta della *theriotes* e dell'*agriotes*, fra i tragediografi, questi è paradossalmente proprio Euripide, il più *ostile* a Dioniso, a giudizio di Nietzsche: lo è, poeta del selvaggio, nelle *Baccanti* ma anche, anzi soprattutto, in *Medea*, dove l'eroina eponima personifica una barbarie e una ferinità introdotte nel cuore dello spazio civico, del quale saranno ombra, specchio e insieme principio di dissoluzione. Nel suo commento a *Medea* di Christa Wolf, romanzo e al tempo stesso saggio di interpretazione del mito euripideo, Paola Rudan si sofferma sulla barbarie sia come eccesso pulsionale e indocilità sia come esclusione dalla parola significante, regressione dal *logos*, costitutivo dell'umano, al balbettio della *phone* animale.

¹⁵ F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), § 9, in ID., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV*, cit., p. 65 [tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1986, p. 64].

¹⁶ *Ivi*, § 14, p. 94 [p. 96].

¹⁷ Su Deianira, che nelle *Trachinie* assume le vesti para-giudiziarie dell'interrogante, usurpando un ruolo solo maschile, si veda il saggio di Valentina Moro, che propone anche di invertire i termini già benjaminiani del rapporto tra teatro e processo attico («Die Tragödie geht ein in dies Bild des Prozeßverfahrens»: W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. I.1, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1980, p. 295 [tr. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 92]): con il secondo tributario del primo. Non sarebbero dunque gli eroi tragici «casuistici» ma, all'opposto, sarebbero gli oratori giudiziari ad attingere al dettato tragico, almeno finché la giurisprudenza non avrà acquistato un'«identità discorsiva separata».

¹⁸ C. GENTILI, *Nel segno di Nietzsche*, in ID., G. GARELLI, *Il tragico*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 17-36: 27.

questa forma, nonostante la sua *incertezza*, in senso vichiano, nonostante la scarsità delle prove filologiche in suo favore, che essa ci aiuta a comprendere filosoficamente la tragedia. Filosoficamente e politicamente. Che è poi il problema alla base di questo libro. La trasgressione del *principium individuationis* non contraddistingue solo l'origine remotissima e perduta della tragedia. L'informe continua a esercitare la sua attrazione, la sua seduzione (un esempio per tutti: il centauro Nesso nelle *Trachinie*¹⁹), anche a grande distanza da quell'origine. Anzi, ha scritto Gianni Vattimo in un libro memorabile, «le vicende tragiche dei personaggi-tipo della tragedia greca sono in sé stesse totalmente dionisiache». Lo sono perché la tragedia inscena «la rottura di ogni ordine rigido, di ogni confine, di tutte le regole, anche più “sacre”, come quelle della famiglia»²⁰. Se c'è un' *arte politica della tragedia*, è questa: l'*invenzione* – ma stavolta nel senso di una *heuresis*, di una *inventio*, non in quello, poetico, della *creatio ex nihilo* – del selvaggio, del ferino entro i confini della *polis*. Invenzione, non irruzione: ché l'informe è già nella forma, come la selva – vichianamente – non è la negazione della città ma uno dei suoi esiti, una delle sue 'catastrofi' possibili.

Gennaro Carillo

¹⁹ Sul quale rinvio ancora alle notazioni persuasive di Valentina Moro.

²⁰ G. VATTIMO, *Il soggetto e la maschera*, cit., p. 34.

Massimo Palma

**Prometeo rigettato.
Heiner Müller, l'Anatomia Tito e Bataille**

1. Conoscenza tragica, conoscenza anatomica

Ogni artista è un cannibale
Paul David Hewson, *The Fly*

Chi si avventuri a scorrere tutta d'un fiato la sconcertante versione commentata della prima tragedia che reca la firma di William Shakespeare – *Tito Andronico* –, operata da Heiner Müller (1929-1995) tra il 1984 e il 1985, troverà un'atmosfera persistente – un cielo basso e sempre più carico di presagi – e lemmi che tornano e ricorrono¹. *Anatomia Tito Fall of Rome*, tra tutte le riscritture di classici dell'autore di *Hamlet-Maschine*, colpisce per la complessità dell'intento esplicito di sezionare il dramma elisabettiano per ricavarne la nervatura del presente. Tra i litigi, le zuffe, gli omicidi, le amputazioni e ancora gli stupri, le rivendicazioni, i pasti umani di cui è costellato il *Tito Andronico* originario, Müller si muove inesausto, traducendo e commentando, analizzando il tema shakespeariano con il bisturi dell'anatomista – un intento dichiarato sin dall'esergo («Aprire le vene come un libro / all'umanità / sfogliare il flusso di sangue»²). Il testo è costellato di commenti in maiuscolo, continui, perturbanti, che ne approfondiscono l'ordito concettuale, rimandando a un'attualità del suo percorso

¹ Sul dramma di Müller non vi è una letteratura sterminata. Si veda innanzitutto H.-T. LEHMANN, P. PRIMAVESI (a cura di), *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stoccarda, Metzler, 2003, pp. 185-188 e la bibliografia indicata ivi, p. 480. In italiano, H.-T. LEHMANN, *Commento e assassinio* in F. FIORENTINO (a cura di), *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, Roma, Artemide, 2005, pp. 97-108.

² H. MÜLLER, *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, in ID., *Werke*, 12 voll., a cura di F. Hörnigk, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1998-2008. V, 2002, pp. 99-193: 99 [trad. it. *Anatomia Tito Fall of Rome. Un commento shakespeariano*, seguito da *Shakespeare una differenza*, a cura di F. Fiorentino, Roma, L'Orma, 2017, pp. 37-141: 37].

terribico, e proiettandolo in un avvenire tanto inquietante quanto – scopriamo oggi oltre trent'anni dopo – realistico. Ripudiando la traduzione, sovente Müller modifica il dettato shakespeariano anche laddove non commenta esplicitamente. Così, a mo' d'esempio, l'ultimo verso prima dell'ultimo commento, invece che consegnare tutta la trama alla *pity* con cui si chiude il dramma originario, recita – a parlare è Lucio, ultimo Andronico, sopravvissuto a omicidi e suicidi: «Se gli strappate la pelle di dosso lo conoscerete»³.

Modificando il finale senza parvenza di conciliazione alcuna, Müller chiude idealmente il dramma così come era cominciato. Perché il *Tito Andronico*, così come l'*Anatomia*, si apre con un supplizio. Chirone e Demetrio, i figli di Tamora, regina dei Goti e sposa, perché schiava, del nuovo imperatore Saturnino, vedono smembrato – come atto sacrificale dovuto alle usanze del trionfo militare – il fratello Alarbo. Per questo, incoraggiati da Tamora e ammaestrati da Aaron – il Moor amante della regina dei Goti, che fa la parte del *villain* ma insieme ordisce la trama orrificica del *Tito Andronico*, ripresa in toto da Müller – sugli elementi tattici del delitto, mirano a vendicare la madre stuprando Lavinia, figlia del generale Andronico e sposa di suo fratello Bassiano, cui, memori di un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio, mozzeranno la lingua e le mani perché non possa rivelare al padre i colpevoli. Comunque scoperti, verranno poi uccisi e dati in pasto alla madre e al regale coniuge di questa da un Tito Andronico vindice della figlia e cuoco di carne umana con un solo braccio, poiché già mutilato anch'egli di una mano per uno dei trucchi dello spietato Aronne (destinato anch'egli, naturalmente, a fine atroce). Un dramma della vendetta che è supplizio per tutti, protagonisti, spettatori e lettori e va compreso nella sua funzione scenica e concettuale.

Se, interpretando la lettera e lo spirito mülleriano, «si conosce solo portando un supplizio che uccide. Si assimila solo disintegrando dentro di sé l'oggetto della conoscenza»⁴, emerge una subitanea continuità dialettica tra l'analitica – intesa platonicamente come conoscenza che procede per divisioni dell'oggetto, sezionandolo ed estraendone gli elementi – e l'anatomia – che fa lo stesso sui corpi. In questa cornice ermeneutica, il supplizio – tema iniziale, centrale e finale del *Tito Andronico* e quindi dell'*Anatomia Tito*, che si apre con un sacrificio umano e ne usa ogni variante come filo conduttore – figura quindi come effetto implicito dell'analitica della tragedia shakespeariana e insieme come l'escrescenza di una tale “dietetica” della conoscenza. La restituzione del conosciuto smembrato pare pertanto una conseguenza *analiticamente* ovvia dell'assimila-

³ Questi versi appaiono solo in una delle due edizioni principali del dramma: H. MÜLLER, *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*, in *Shakespeare Factory 2*, Berlino, Rotbuch, 1994, pp. 125-225; 225; trad. it. cit., p. 139.

⁴ F. FIORENTINO, *Introduzione. Shakespeare sono io*, in H. MÜLLER, *Anatomia Tito Fall of Rome*, cit., pp. 7-35: 11.

zione via sezionamento. Ma Müller, parlando di supplizio di conoscenza *dentro* la tragedia, vuole suggerire un'ulteriorità alla cornice gnoseologica analitica, cerca «qualcosa che non si risolve nella semantica del noto»⁵.

E il primo, paradossale sintomo di un resto che «non si risolve» nelle operazioni analitiche è dato dalla presenza, in tutto il testo, di infiniti animali fastidiosi, seccanti – le mosche. Bestie ostili innanzitutto all'immedesimazione, alla deriva simpatetica che si pretende dal lettore e tanto più dallo spettatore. Sfuggendo alla serie sempre uguale delle gesta degli efferati protagonisti del dramma, l'uno più colpevole dell'altro nella spirale di delitti, capita che l'occhio stupefatto da tanto orrore si scopra a posarsi su pietre e mosche, roditori e statue, quasi a trovarvi rifugio, per capire l'istante successivo che ogni morfema bestiale o minerale è lì offerto a tessiture allegoriche, certo, ma va anche preso per se stesso, nella sua significatività immanente. Nella rete di allegorie del *Tito*, dunque, le mosche godono di una posizione privilegiata. Questo sin dall'incipit.

L'inizio di *Anatomia Tito* vede le voci mescolarsi. Nessuna indicazione – se non qualche maiuscola a spezzare il flusso non punteggiato dei versi – permette al lettore di distinguere i parlanti. Districarsi davvero nella polifonia annunciatrice di orrori è possibile solo sulla base dell'originale shakespeariano⁶. Da subito però, è facile notare, la simbologia mitica di Roma – la lupa, le aquile – risulta travolta dall'insetto intruso e da mille suoi sosia. In una confusione di piani temporali dove l'infinita caduta dell'impero romano precipita senza soluzioni nell'attuale – nel momento del trionfo del generale Tito Andronico sui Goti, col «popolo ai chioschi del würstel e nelle tende della birra», «negli stadi da calcio vuoti» –, il primo, disturbante fenomeno animale è senz'altro il palesarsi di «sciame di mosche / ogni tanto qualcuno ne ammazza due o tre / con la scure e i fasci littori aspettano»⁷.

Davvero, nell'inizio caotico e sguaiato dell'ennesimo corteo trionfale di un generale romano, seguito da nuovi popoli schiavi, Roma capitale dell'impero sembra sopraffatta, sin nei suoi simboli, dalla presenza invasiva degli insetti ronzanti. Roma capitale delle mosche è la città che si presta alla scure dell'anatomista – a quel di più dell'analitica di cui Müller è alla ricerca nel riproporre, nella sua DDR al tramonto, il primo Shakespeare quattro secoli dopo.

⁵ ID., *Heiner Müller: oltre le idee*, in ID. (a cura di), *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, cit., pp. 9-32: 23.

⁶ Né l'*Anatomie Titus* può considerarsi isolata sotto questa prospettiva nella poetica di Müller.

⁷ H. MÜLLER, *Anatomie Titus Fall of Rome*, cit., p. 102 [trad. it., cit., p. 40].

2. Bataille, Müller e le mosche

*Le mosche di oggi
non sono le stesse di una volta*
Raymond Queneau

Se nella storia del pensiero si è da subito registrata una corrente di opposizione al riduzionismo ‘analitico’ in gnoseologia, che ha teso a ravvisare piuttosto nel movimento stesso dell’analitica l’esibizione di una rivolta singolare, “idiota” e sovente tragica, dell’esperienza alla potenza logica dell’intelletto, una riproposizione esemplare di questa rivolta nel Novecento è stata offerta dall’accidentato percorso hegeliano di Georges Bataille⁸ – che è legittimo chiamare in causa, tra gli altri motivi, anche in virtù di una singolare coincidenza di temi e lemmi e usi ‘bestiali’ con Müller⁹.

È infatti riflettendo sulla potenza analitica dell’intelletto messa in luce da Hegel nella *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito* che Bataille chiama in causa gli animali che, primi ad apparire sullo sfondo dell’*Anatomia Tito*¹⁰, ne occupano sempre più la scena – le mosche. Nell’argomentazione batailleana di Hegel, *la morte e il sacrificio* – il saggio del 1955 dove egli prende di petto la sua fascinazione hegeliana –, la differenza specifica dell’uomo rispetto agli altri viventi è costituita appunto dall’elemento analitico in lui, dalla sua facoltà di discernere e separare, al contrario dell’animale che, incapace di distinguere, non

⁸ Si tratta di un tema messo a nudo più volte nella letteratura. Si pensi già al mirabile saggio di J. DERRIDA, *Un hégélianisme sans réserve*, in «L’Arc», *Georges Bataille*, 1967, XXXII, poi in *L’écriture et la différence*, Parigi, Seuil, 1967, ora in *Georges Bataille*, Parigi, Inculte, 2007, pp. 201-257; trad. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 325-358, e alla ricostruzione controversa del pensiero di Bataille nella chiave post-hegeliana in J. HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno, 1985 [trad. it. di E. Agazzi, *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 215-240]. Basta qui citare l’efficace sintesi di M. CANEVARI, *La religiosità feroce. Studio sulla filosofia eterologica di Georges Bataille, Prefazione* di S. Borutti, Firenze, Le Monnier, 2007, p. 18: «il compiuto sapere hegeliano si costituisce inizialmente per Bataille come tassello finale di un sistema di riduzione al concetto che si è mosso nel solco dell’esclusione e della messa ai margini del senso di tutto ciò che è inutile all’autoprodursi dell’identità del concetto».

⁹ Il parallelismo (e l’influenza, verosimilmente indiretta, via Baudrillard e Deleuze) tra Bataille e Müller è condotto acutamente da O. SCHMITT nel suo contributo *Verausgabung, Opfer, Tod*, a H.-T. Lehmann, P. Primavesi (a cura di), *Heiner Müller Handbuch*, cit., pp. 62-69, sulla base prevalentemente de *La notion de dépense* e de *L’érotisme*, tra il concetto di dispendio e di riso. Notevoli spunti per un’affinità sul tema del ‘grottesco’ anche nell’articolo di N. MÜLLER-SCHOLL, *Tragik, Komik, Grotteske, Ivi*, pp. 82-88. Al concetto di *dépense* rimanda pure G. BICCARI, *Heiner Müller critico della cultura: profezie per i nostri giorni*, in F. FIORENTINO (a cura di), *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, cit., pp. 147-158: 156. Qui tenteremo il confronto su altri possibili fili conduttori.

¹⁰ H. MÜLLER, *Anatomie Titus Fall of Rome*, cit., p. 102 [trad. it., cit., p. 40: «... e negli stadi da calcio vuoti / giocando a dadi avvolti da sciami di mosche [...]»].

si distanzia mai dai suoi simili, non si isola né dagli altri, né da sé (non riflette), né dalla natura.

È la posizione come tale dell'esser separato dell'uomo, è il suo isolamento dalla Natura e, di conseguenza, il suo isolamento tra i suoi simili, a condannarlo a sparire in modo definitivo. Dato che l'animale non nega nulla, perduto senza opporsi nell'animalità globale, così come l'animalità stessa è perduta nella Natura (e nella totalità di ciò che è), non sparisce mai veramente... Senza dubbio la singola mosca muore, ma queste mosche qui sono le stesse dell'anno passato. Quelle dell'anno passato sono forse morte?... Può essere, ma *nulla* è scomparso. Le mosche restano, uguali a se stesse come le onde del mare. [...] Per separarsi dalle altre, alla «mosca» servirebbe la forza mostruosa dell'intelletto: allora si nominerebbe, facendo ciò che fa generalmente l'intelletto con il linguaggio, che fonda solo la separazione degli elementi, e fondandola si fonda su di essa, all'interno di un mondo formato di entità separate e nominate¹¹.

Oltre il fattore separante e discriminante di un pensiero intellettuale che è già linguistico, che Bataille ricava da Hegel senza torsione alcuna del ragionamento iniziale della *Fenomenologia*, egli inserisce la metafora animale: il tema semipiterno delle mosche, già biblico e poi filosofico¹², subisce qui una variazione significativa, tutta interna alla storia del Novecento in cui Müller si iscrive (del secondo Novecento, ancor più del primo¹³).

Uguali a sé stesse perché prive di quello straordinario strumento che è l'intelletto – che è potenza negatrice e foriera di discontinuità, e quindi per Bataille anche condanna dell'uomo alla separazione –, nella narrazione di Müller le mosche rappresentano innanzitutto quello stesso basso di fondo rilevato da

¹¹ G. BATAILLE, *Hegel, la mort e le sacrifice*, in «Deucalion», 1955, ora in *Œuvres complètes*, 12 voll., Parigi, Gallimard, 1970-1987, XII, pp. 326-345: 332 [trad. it. a cura di M. Palma, in G. BATAILLE, *Piccole ricapitolazioni comiche. Scritti su Hegel 1929-1956*, Torino, Aragno, 2015, pp. 157-180: 164-165]. Il passo della *Vorrede* hegeliana è in G. W. F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, in *Gesammelte Werke*, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft, hrsg. v. der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, vol. 9, a cura di W. Bonsiepen, R. Heede, Amburgo, F. Meiner, 1980, p. 27 [trad. it. di E. De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze, 1996 (1960), p. 19].

¹² Basti pensare a *La mosca* di L. B. ALBERTI, a sua volta ispirata – così l'incipit dell'epistola a Cristoforo Landino – all'*Elogio della mosca* di Luciano (*Opuscoli morali di Leon Batista Alberti gentil'huomo firentino [!] ne' quali si contengono molti ammaestramenti, necessarij al viuer de' l'huomo, così posto in dignità, come priuato. Tradotti, & parte corretti da m. Cosimo Bartoli*, Venezia, Francesco Franceschi, sanese, 1568, pp. 358-369, di cui si noti l'accentazione sul "sempre-uguale", il "continuo", in termini batailleiani, della mosca: «Dimostrasi la mosca, & in casa priuatamente, & fuori in publico, sempre in medesimo modo» (*Ivi*, p. 364).

¹³ Una significativa variazione letteraria e autobiografica sul tema mosche-morte (immobilismo-escapismo) è contenuta nei racconti e nei diari di Robert Musil a valle della sua partecipazione alla Grande guerra, fino a *L'uomo senza qualità*. Si legga al riguardo M. LATINI, *Morire come mosche. Robert Musil e la Prima Guerra mondiale*, in G. GUERRA, M. LATINI (a cura di), *Gli intellettuali e la guerra*, B@abelonline/print, 2015, XVIII-XIX, pp. 29-38.

Bataille. Appaiono numerose, a sciame, nel cielo basso della Roma in via di caduta, finché, nella scena in cui Tito Andronico finge d'esser folle (mirando in realtà a costruire la sua vendetta per le sevizie e le amputazioni che ha subito la figlia Lavinia), non accade un'identificazione che, come avviene in Shakespeare, così Müller riporta, traducendo il lettore nel regno di un significante vessatorio.

Marco: «Fratello, ho ammazzato soltanto una mosca».

Tito: «Soltanto. E se quella mosca ha un padre e una madre [...] se ne viene col suo piccolo ronzio a rallegrarci, e tu la ammazzi».

Marco: «Perdonami, era nera, come il negro dell'imperatrice. Perciò l'ho ammazzata».

Tito: «Perdona me se ti ho ingiuriato. Tu hai compiuto un atto di carità. Dammi il tuo coltello. Voglio farla a pezzi. Soltanto una mosca, questo è soltanto un negro. Perché è nera, come un negro. Trucidiamo ancora più mosche, fratello, di più, di più, di più. Mozziamogli le mani e tagliamogli la lingua»¹⁴.

Nera come il *Neger* che sta turbando la veglia dell'impero al suo tramonto complottando con la regina gota per piegare l'imperatore e il suo generale, la mosca per Müller si fa il significante del razzismo implicito della cultura occidentale. Da mero essere vivente con «un padre e una madre», essere innocente «dal piccolo ronzio» – nella fittizia umanità di Tito –, si tramuta, grazie all'identificazione che permette l'imputazione («perché è nera, come un negro»), in *oggetto amputabile, uccidibile*. È la parte da escludere, e quindi da uccidere. Oggetto simbolico, degno di un'operazione che è semiotica e insieme omicida.

Ed è ancora un passo e una sostituzione significativa in Müller ad avvertire del rilievo dell'animale-ovunque, della bestia impersonale, nell'economia del discorso. Dove in Shakespeare appaiono i versi di un'ode di Orazio (nella scena seconda del Quarto Atto: «integer vitae scelerisque purus / non eget Mauri iaculis nec arcu»¹⁵), Müller, reduce da quell'identificazione simbolica che riportava fedelmente Shakespeare, esasperando solo il finale per avvicinare la mosca a Lavinia («mozziamo le mani e tagliamo la lingua» alle bestie ronzanti), colloca al posto di Orazio dei meri corpi morti di insetti. Le mosche, i cadaveri delle mosche, sostituiscono i versi della massima letteratura latina, che nella loro lettera scabra paiono invitare a un'autosufficienza bianca. Adesso sono le mosche a significare da sole – sono dei punti di fuga, delle cesure rispetto alla logica discriminante.

Oggetti di violenza, oggetti di esclusione, la donna, il nero e la mosca precipitano in un'identificazione folle, dove la follia è però del tutto agita da un regista in scena, Aronne, quando riceve da Tito amputato un messaggio di sfida,

¹⁴ H. MÜLLER, *Anatomie Titus*, cit., p. 143 [trad. it., p. 89].

¹⁵ ORAZIO, *Odi*, XXII, 1-2 («l'uomo integro e puro non ha bisogno dei giavellotti né dell'arco del Moro»).

fatto di mosche morte e del brano delle *Metamorfosi* di Ovidio che ispira Shakespeare per dar veste letteraria allo stupro e alla violenza.

Demetrio: «sul pacco c'è scritto qualcosa. / Fammi vedere. Ehi, che cosa sono questi».

Chirone: «Cadaveri di mosca. Aronne ha ragione, il vecchio è pazzo».

Demetrio: «Insieme alla sua mano ha perso anche la testa».

Aronne: «Perdonate, signori miei, il messaggio è rivolto a me. Le mosche nere per l'uomo nero. Sappiamo noi cosa possiamo aspettarci l'uno dall'altro. Il più grande generale di Roma e il signore delle mosche (*Herr der Fliegen*)»¹⁶.

Nella schermaglia proclamata tra Roma e il barbaro *villain* estraneo a ogni patto di civiltà, la cultura si rivela in figura di bestia morta¹⁷. Non solo, qui Aronne si identifica con la figura veterotestamentaria del «signore delle mosche», il dio della frode e della menzogna, che, filtrata attraverso il Vangelo di Giovanni, Dante e il *Faust*, aveva visto una sua ripresa romanzesca nel *Lord of the Flies* di William Golding, del 1954¹⁸.

È dunque in uno sciame di menzogne che Tamora chiede a suo marito, l'imperatore Saturnino, di esser coerente col suo nome: «Pensa come il tuo nome pretende, da imperatore / Si offusca il sole quando volano le mosche (*Mücken*)»¹⁹. Quel che sembra un invito alla ragione è, nel cortocircuito tra il

¹⁶ H. MÜLLER, *Anatomie Titus*, cit., p. 148 [trad. it., p. 95].

¹⁷ «Shakespeare delinea questa figura a poco a poco, e in modo sempre più complesso: a partire da *Tito Andronico*, dove il nero Aaron è un *villain* ancora abbastanza rozzo e convenzionale, per passare a *Riccardo III*, dove la figura ha assunto il suo pieno spessore di segreto artefice di tutte le svolte dell'azione, e finire con *Otello*, dove il *villain* viene vertiginosamente approfondito» (A. SERPIERI, *Otello: l'eros negato*, Napoli, Liguori, 2000, p. 88). Del tutto esaustiva la definizione di poco successiva (*Ivi*, p. 89): «Tragico il *villain* non è perché non viene giocato dal destino o dal caso, ma è anzi distrutto dal suo proprio gioco, e dunque dallo stesso destino che ha imposto agli altri. Pertanto la figura del *villain*, in Shakespeare, è anche metafora dell'individuo laico che si colloca al di fuori del patto sociale ed epistemico collettivo e vuole forzarlo ai suoi fini in nome esclusivamente della propria volontà, del proprio piacere, nonché del risarcimento della propria diversità». Figura centrale della crisi della referenza, per Serpieri – qui sulla scia del Foucault di *Les mots et le choses* (cfr. *Ivi*, p. 211, nota 6) –, il *villain* è interno e giocatore della rappresentazione: «La referenzialità simbolica, all'interno di un sistema di codici compartecipati, viene violentemente smagliata e distrutta; e la superficie sociale apre voragini fantasmatiche» (*Ivi*, p. 89). Infine, sul ruolo registico del *villain*, accolto nel commento in Müller, si veda *Ivi*, pp. 199-201: 199: «la sua rappresentazione è la messinscena di simulacri, di fantasmi, della sua mente e della sua cultura che impone come ruoli inconsapevoli ai personaggi nella cui storia si trova immerso. Il suo gusto primario è quello di far muovere e scontrare gli altri. Il suo mondo immaginario si sovrappone al mondo reale e lo invade e lo infetta».

¹⁸ Si veda *Il Re I*, 2 per l'allusione a Baal-Zabul/Belzebù; poi il *Vangelo di Giovanni*, 8, 44; *Divina Commedia, Inferno*, XXIII, vv. 142-44; *Faust*, parte I, *Studio*, trad. di F. Fortini, Milano, Meridiani Mondadori, 1999¹¹ (1970), p. 103 (la resa goethiana è «*Fliegengott*»).

¹⁹ H. MÜLLER, *Anatomie Titus*, p. 165; trad. it. cit., p. 116. Si noti come anche l'originale di Shakespeare sia *gnats* (moscerini). Cfr. W. SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, trad. e cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2011² (1999), p. 155 (atto IV, scena 4).

sole e le mosche della menzogna (o anche, verrebbe quasi da arguirne, nella mutua menzogna tra la Mosca/Moskau in declino in quel 1984-85 tra Andropov, Černenko e Gorbaciov e l'affogato sol dell'avvenire della noiosa DDR al crepuscolo), l'inizio del delirio cannibalico, mentre il supplizio di Lavinia è già avvenuto.

3. La scena del supplizio

*Il mio corpo tagliato e distrutto,
squarciato e sofferente. [...]
Ma ci sono quasi.
The Cure, Torture*

Di nuovo, per affrontare la congerie di motivi enucleati da Müller nel leggere il primo Shakespeare piegandolo al suo tardo Novecento, nel “conoscerlo” attraverso un supplizio, conviene chiamare in causa Georges Bataille, che al supplizio ha dedicato, vent'anni prima di Müller, la pagina finale del suo ultimo libro, *Les Larmes d'Eros*.

È noto come la gestazione di questo testo sia stata difficoltosa e aspra. Le condizioni di salute sempre peggiori che accompagnarono Bataille durante la redazione lo indussero sovente a ripetizioni che spezzano un ragionamento di per sé tormentato, segnalando la ripresa di antiche ossessioni. A quella erotico-tanatologica, sempre nuovamente scandita nei suoi ultimi anni attorno al tema e al libro dell'*Erotismo* (1957), si affianca nelle *Lacrime di Eros* la declinazione di un antico spettro che non smetteva di attanagliarlo da quando nei tumultuosi anni Trenta aveva frequentato il celebre seminario di Alexandre Kojève sulla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, e che riguardava, nello sguardo opaco di Bataille in quegli ultimi mesi, proprio un'esperienza estrema dell'eros, della follia, dell'estasi, condivisa e negata da Hegel, e che stava a lui rimettere in circolo.

È proprio all'antico sodale hegeliano – Kojève, emigrato russo dal profilo ideologicamente ambiguo, ma ormai dall'avviata carriera di funzionario al Ministero dell'Economia²⁰ – che Bataille progetta d'inviare un'ultima lettera il 2 giugno del 1961, proprio mentre esce *Les Larmes d'Eros*.

Voglio almeno tentare una sorta di parallelo alla vostra *Introduzione alla lettura di Hegel*, ma una cosa del genere dev'essere infinitamente più arbitraria e fondata, principalmente se [sarà] uno sforzo per interpretare quel che Hegel ha ignorato o negletto (ovvero la preistoria, il tempo presente, l'avvenire, etc.). Non

²⁰ Sul duplice profilo, filosofico e burocratico, di quest'ambiguo protagonista del Novecento francese si veda il ritratto tramite le testimonianze degli amici contenuto in M. FILONI, *Kojève mon ami*, Torino, Arago, 2013.

si tratta di prendermi gioco del principio della nottola, poiché potrebbe esser più giustificato che mai (possibilità e forse fatalità della catastrofe finale), ma di collocare alla base stessa (o alla fine) della riflessione hegeliana un'equivalenza della follia: a dire il vero, non saprei precisare di cosa si tratti – meglio, di cosa si tratterà – se non dopo averla scritta. Ma questa sorta di approdo mi sembra implicato nel principio – non dell'hegelismo – del suo oggetto²¹.

La lettera, a quanto pare, non fu spedita. Ma il sentiero che Bataille dichiarava di volere intraprendere – collocare alla base/fine della riflessione hegeliana «un'equivalenza della follia» – era da decenni *il* problema filosofico di Bataille. E il filo rosso che governa anche la sua produzione estrema. In *Les Larmes d'Eros*, nell'ultima pagina troviamo una descrizione quanto mai densa di questo principio di ulteriorità rispetto all'analitica della conoscenza che Bataille cercava di indicare all'amico Kojève come un esito dell'hegelismo stesso. In un'anticipazione della scrittura e del commento tragico di Müller, Bataille perviene alla tematizzazione esplicita del supplizio come atto di passività, che esibisce in sé un sapere che ha a che fare con la conoscenza e in qualche modo la *sintetizza*, prima e dopo ogni analitica. Quando Bataille ne parla, lo fa in termini non strettamente filosofici come un'unione *iconica* di estasi e orrore, «un'identità di perfetti contrari». Una sintesi in immagine.

Il mondo legato all'immagine aperta del supplizio fotografato, nel tempo del supplizio, a più riprese, a Pechino, è, a quel che so, il più angosciante tra quelli che ci sono accessibili attraverso immagini fissate dalla luce. Il supplizio figurato è quello dei *Cento pezzi*, riservato ai crimini più gravi. [...] Mi hanno riferito che, per prolungare il supplizio, il condannato riceveva una dose di oppio. [...] Non ho mai smesso di essere ossessionato da quest'immagine del dolore, insieme estatica (?) e intollerabile. [...] Ho potuto discernere, nella violenza di questa immagine, un valore infinito di rovesciamento (*renversement*). A partire da questa violenza – ancora oggi non riesco a pensare un'altra più folle, più orrenda – venni talmente rivoltato (*renversé*) che ebbi accesso all'estasi. Il mio proposito qui è d'illustrare un legame fondamentale: quello dell'estasi religiosa e dell'erotismo – in particolare del sadismo. Dal più inconfessabile al più elevato. [...] Ciò che improvvisamente vedevo e che mi rinchiudeva nell'angoscia – ma che allo stesso tempo me ne liberava – era l'identità di questi perfetti contrari, che opponeva all'estasi divina un orrore estremo²².

²¹ Georges Bataille à Alexandre Kojève, *brouillon de lettre*, Orléans, 2 juin 1961, in G. BATAILLE, *Œuvres complètes*, cit., X, p. 725, ora in Id., *Choix de lettres 1917-1962*, éd. par M. Surya, Parigi, Gallimard, 1997, p. 573. Il rilievo di questa lettera viene sottolineato da F. RELLA, *La ferita metafisica*, in Id., S. MATI, *Georges Bataille, filosofo*, Milano-Udine, Mimesis, 2007, p. 26: «è una lettera drammatica, perché Bataille è malato, ha turbe della memoria, dell'orientamento spaziale e temporale, perdite temporanee di coscienza. Tuttavia egli si propone un'opera che sia un libro speculare, ma opposto a quello di Kojève».

²² G. BATAILLE, *Les Larmes d'Eros* (1961), in *Œuvres complètes*, cit., X, pp. 563-627: 626-27 [trad. it. di A. Salsano, *Le lacrime di Eros*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995]. Sul tema dell'identità dei

L'identità di contrari fornisce quella sintesi che sfugge a qualsiasi operazione analitica, diairetica, sezionatrice. Si noti però come la sintesi, in Bataille, sia ravvisata non tanto nel supplizio stesso, ma più propriamente nell'*immagine del supplizio* – alla *scena*, della quale soltanto si può parlare, non dell'atto sadico in sé. È quanto Bataille ha sempre cercato di profilare nella sua perpetua riscrittura di un'ulteriorità rispetto al passaggio razionale che vuole l'identità tra il reale e il logico, costruita attraverso un'analisi degli oggetti, come "scoperta", come "data". Alla data di una costruzione sistematica si contrapponeva in Bataille innanzitutto l'esperienza della sua persona – privata e artistica, *idiota* o esposta – che egli sentiva sfuggire alla presa hegeliana e sancirne una discontinuità, alla ricerca di una nuova, riflessa, "continuità" con l'essere tutto.

4. Van Gogh, Prometeo, Tito: analogie di un rigetto

Rimase l'inspiegabile montagna rocciosa
Franz Kafka, *Prometeo*

Trovare un piano discontinuo, o una diversa continuità, rispetto al discontinuo razionale, un eterogeneo rispetto all'omogeneo del sistema. Si trattava in realtà di un tema di antica fascinazione per Bataille, letterato ex-surrealista, «uomo di riviste» (*Documents, Contre-Attaque, La critique sociale, Acéphale, Critique*) che già in un antico saggio pubblicato su una delle sue prime creature, *Documents*, individuava nell'esperienza del supplizio e nell'intreccio letteratura-esperienza un margine interrogabile come 'eterogeneo' rispetto all'economia ristretta dei profili utilitari di cui il sistema socio-politico contemporaneo sembrava contentarsi così come Hegel, cantore filosofico di quel sistema, pareva essersi contentato della scoperta della potenza infinita dell'intelletto.

Nel 1930, da un articolo di cronaca nera Bataille aveva tratto un'indicazione significativa sull'esistenza di un margine ulteriore rispetto al piano dell'economia sociale delle condotte uniformi, amministrabili in base al criterio del mu-

contrari in relazione all'enigma-Eros si leggano le pertinenti considerazioni di S. COLAFRANCESCHI, *L'erotismo e il sacro. La scrittura di Emily Brontë nella visione batailleana*, in F. BASSAN, S. COLAFRANCESCHI (a cura di), *Georges Bataille. Figure dell'eros*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 29-69: 36, nota 12: «mostrare l'identità dei contrari diventa qui l'unica *chance* possibile per creare un varco, energetico ed esplosivo, uscendo fuori dal gioco, questo sì realmente mortifero, del sadomasochismo che attanaglia il nostro mondo psichico e relazionale». Acuti spunti nella direzione di un'intersezione non troppo nota – anche sulla scorta degli studi di Georges Didi-Huberman riguardo al montaggio e alla dialettica emotiva delle immagini come fenomeno del «ruolo conoscitivo dell'estasi» –, sono reperibili in F. BASSAN, *Bataille e Eizenštejn. Un incontro sui temi dell'estasi e della crudeltà*, Ivi, pp. 9-25: 20 (ma si veda, in relazione al nostro tema, anche il disegno *Cruauté* del cineasta russo del 1938, Ivi, p. 29),

tuo interesse. Nella notizia di un atto di autolesionismo estremo, Bataille aveva individuato un gesto esemplare di un'economia sacrificale: vi aveva visto quel significativo apparentemente autodistruttivo che aveva fatto sì che l'esperienza del folle Van Gogh (la mutilazione auto-perpetrata dell'orecchio, donato poi a una prostituta) e la sua espressione artistica si configurassero come replicati nella vita di un uomo che era stato lettore della sua biografia, tale Gaston F.

Un giorno della metà degli anni Venti, passeggiando dalle parti del Père Lachaise, Gaston F. «si mise a fissare il sole e, ricevendo dai suoi raggi l'ordine imperativo di strapparsi un dito», si mozzò le dita della mano. Mutilo e bloccato dalle forze dell'ordine, l'uomo finì per consegnarsi senz'altro, un lustro dopo, alla cura ermeneutica di Bataille, che, attento a non cogliere in quell'eco una segnatura e un'imputabilità del letterario rispetto al reale («nessuna biografia di Van Gogh avrebbe potuto spingere l'automutilatore del Père-Lachaise» a fare ciò che fece²³), ravvisò piuttosto nel folle gesto un'eco sacrificale da intendersi nel quadro teorico complesso su cui stava lavorando in quegli anni, teso alla valorizzazione del consumo sociale e del dispendio a dispetto di un'ontologia della produzione e del reinserimento del prodotto in un circuito utilitario.

Ma com'è possibile che dei gesti incontestabilmente legati all'alienazione [...] possano essere spontaneamente designati come l'espressione adeguata di una vera funzione sociale, d'un'istituzione tanto definita, tanto generalmente umana, come il sacrificio?²⁴

Nella particolare messinscena fondativa di istituzioni cui alluderebbe pure l'atto mutilatorio, occorre comprendere come avvenga, nel caso estremo del Gaston F. memore della pazzia di Van Gogh, la rappresentazione dell'«intenzione di somigliare perfettamente a un termine ideale caratterizzato abbastanza generalmente, nella mitologia, come dio solare, lacerandosi e strappandosi le proprie parti»²⁵. Si tratta, sottolinea Bataille, di una versione «demente dell'ambito sacrificale, la sola che ci resti immediatamente accessibile in quanto appartiene alla nostra psicologia patologica», portando a esempio inaccessibile alla replica le narrazioni di orge di fanatici che hanno come esito, tramite automutilazioni, mutilazioni e omofagie, la morte: ma ciò che viene a rappresentazione, nei

²³ G. BATAILLE, *La mutilation sacrificielle e l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, in «Documents», 1930, VIII, pp. 10-20, poi in *Œuvres complètes*, cit., I, pp. 258-270: 259 [trad. it. di S. Finzi, *La mutilazione sacrificale e l'orecchio reciso di Vincent Van Gogh*, in G. BATAILLE, *Documents*, Bari, Dedalo, 1974, pp. 133-154]. Su questo saggio, cfr. gli intelligenti rilievi sull'enfasi posta da Bataille sul sacrificio come «rottura della stabilità individuale, un'auto-mutilazione» che rievoca lo scatenamento di forze originarie di consumo distruttivo «senza mediazione», in C. M. GEMERCHAK, *The Sunday of the Negative. Reading Bataille Reading Hegel*, New York, State of New York University Press, 2003, pp. 95-96.

²⁴ G. BATAILLE, *La mutilation sacrificielle e l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, cit., p. 264.

²⁵ *Ivi*, p. 265.

molteplici esempi etno-antropologici chiamati in causa, è «la rottura dell'omogeneità personale, la proiezione *fuori di sé* di una parte di sé»²⁶. A differenza del sacrificio, però, l'automutilazione spezza la finzione che vuole la presenza di intermediari e il «sacrificante al riparo»²⁷. La follia mutilatoria, anti-ierocratica, è *disintermediazione* dell'individuo rispetto al sociale, nel rapporto con i propri incubi.

È proprio a rinforzare questa tesi del crollo – nell'automutilazione – di barriere e mediazioni “analitiche”, che Bataille sta per chiamare in causa qui il mito di Prometeo. È un cenno – ci torneremo a breve – che rivela una possibile e feconda direttrice d'indagine anche nella rilettura mülleriana di Shakespeare. Il mito di Prometeo fa infatti una rapida apparizione nel *Tito Andronico* originale, nell'atto primo, scena II²⁸. Ne parla proprio il più terribile e significativo dei personaggi, Aaron, il *Moor* dal nome ebraico – come Müller non manca di far notare²⁹. Ne parla, Aronne, parlando di se stesso: sacrificante e sacrificato.

E dunque, Aronne, arma / il tuo cuore e appronta i tuoi pensieri / per salire in alto con la tua amante imperiale / e unirti al volo di colei che da tempo / tu tieni prigioniera nel tuo trionfo / stretta da catene d'amore e agli occhi / ammalianti di Aronne legata più strettamente / di quanto Prometeo sia legato al Caucaso³⁰.

Aronne è Prometeo. Si *rappresenta* come tale – o meglio, è il poeta a dipingerlo così. A chiosare questa pagina può valere l'osservazione di Bataille nell'articolo su Van Gogh: «Il dio che è allo stesso tempo il sacrificante fa tutt'uno con la vittima e a volte anche col sacrificatore»³¹, e questo dio attore, mandante e vittima del simbolismo sacrificale corrisponde perfettamente al mito di Prometeo, la cui ermeneutica si confonde coi simbolismi solari. Aderente al sole, aderente alla roccia – Prometeo-Aronne è adesione a un disordine naturale che non ha vittime e ufficiali del rito religioso, ma solo confusione di piani tra divino e umano e animale. È, di nuovo, una linea di volo, e una linea di fuga rispetto

²⁶ *Ivi*, pp. 265 e 266.

²⁷ *Ivi*, p. 268.

²⁸ Si ricordi naturalmente che Müller ha dedicato un intero testo al *Prometeo* alla fine degli anni Sessanta (uscito nel 1968 per i tipi Suhrkamp), che presenta una rielaborazione della traduzione di Peter Witzmann del dramma eschileo. Anche da parte di Müller vi è un rifiuto della visione goethiana dell'atto di Prometeo (cfr. il contributo di P. PRIMAVESI, *Prometheus*, in H.-T. LEHMANN, P. PRIMAVESI (a cura di), *Heiner Müller Handbuch*, cit., pp. 268-271: 268) e un'attenzione alla *Versteinerung* di Prometeo – derivata anche dal breve commento kafkiano (F. KAFKA, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1970, p. 430), che si riscontra, come vedremo, anche nell'*Anatomie Titus*.

²⁹ Basti come esempio il lancinante epilogo svolto per equazioni, per bocca di Lucio: «Il Goto è un negro è un ebreo / non ha capelli crespi pelle nera labbra tumide / e se non lo è fuori allora lo è dentro» (*Anatomia Titus*, cit., p. 139 – questi versi – ricorda Fiorentino, *ivi*, p. 151, nota 43, sono presenti solo nell'edizione Rotbuch del testo).

³⁰ W. SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, cit., pp. 44-45.

³¹ G. BATAILLE, *La mutilation sacrificielle e l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, cit., p. 268.

all'identificazione auto-denigratoria (il "cane nero" "signore delle mosche") cui Aronne sembra schiacciato nel testo.

L'aquila-dio che si confonde nell'immaginazione antica con il sole, l'aquila, l'unica che può contemplarlo fissando lo sguardo nel "sole in tutta la sua gloria", l'essere icariano che va a cercare il fuoco nel cielo non è tuttavia altro che un automutilatore, un Vincent Van Gogh, un Gaston F. Tutto l'eccesso di ricchezza che presta al delirio mitico si limita all'incredibile vomito del fegato, senza fine divorato e senza fine vomitato dal ventre aperto del dio³².

E se negli stessi decenni in Unione Sovietica Prometeo era visto e mitologizzato come eroe faustiano, ben diversa è la lettura altrettanto mitologica cui lo piega la chiusa dell'articolo di Bataille.

Se si accetta l'interpretazione che identifica l'aquila fornitrice, l'*aetos prometheus* dei Greci, al dio che ha rubato il fuoco alla ruota del sole, il supplizio del fegato presenta un tema conforme alle diverse leggende del «sacrificio del dio». I ruoli vengono normalmente suddivisi tra la persona umana del dio e la sua incarnazione animale [...]; ma si tratta ogni volta di automutilazione, perché la bestia e l'uomo non formano che un solo essere³³.

L'automutilazione sacrificale si presenta qui, come visto, come luogo di indistinzione tra divino, umano e animale: l'animale, che nel sacrificio ierocratico 'ordinario' viene giocato in funzione simbolica come vittima, qui si rivela come aggressore per conto del dio stesso su se stesso. L'indeterminazione nel triangolo significato dall'emblema-Prometeo è sfruttata da Bataille per enucleare il precipitato 'eterogeneo' del mancato gioco semiotico: un'autoaggressione a somma zero, se non gli stessi resti sputati via.

È un testo più tardo di Bataille, nel 1937, significativamente intitolato *Van Gogh Prométhée*, a ritornare sullo stesso tema per insistere stavolta sulla sfera di indeterminazione tra "stato selvaggio" e "stato "civile" rivelata nell'episodio mitico. Dove l'esemplarità dell'autosacrificio – un tema che attraversa il turbolento sperimentalismo comunitario di Bataille nell'anteguerra, perfettamente aderente nella cronologia alla scoperta di un altro Hegel nelle lezioni di Kojève – culmina in una celebrazione dell'universalismo simbolico del gesto che sottolinea il «punto d'ebollizione» raggiunto nella configurazione del girasole dipinto, nella «danza solare»: «Le tele di Van Gogh non costituiscono inizialmente altro che il volo di Prometeo, un omaggio al sovrano allontanato dal cielo, e il sole non ne è il dominatore perché è catturato (*capté*)»³⁴. È nella raffigurazione artistica che appare distintamente il perno discorsivo che permette a Bataille di

³² *Ivi*, p. 269.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Id.*, *Van Gogh Prométhée*, in «Verve», dicembre 1937, I, p. 20, poi in *Œuvres complètes*, cit., I, pp. 497-500.

delineare un nesso tra l'autosacrificio e un'indeterminazione esplosiva che dona nuova potenza a chi lo attua e a chi lo vede.

[Van Gogh] fa parte di quel novero di esseri rari che in un mondo soggiogato dalla stabilità, dal sonno, hanno improvvisamente raggiunto il terribile «punto di ebollizione», senza il quale quel che pretende di durare diviene opaco, intollerabile e declina. Perché un simile «punto di ebollizione» non ha senso soltanto per colui che lo raggiunge, ma per *tutti*, anche se *tutti* non percepiscono ancora quel che lega il destino umano selvaggio all'irradiazione, all'esplosione, alla *fiamma* e di qui soltanto alla potenza³⁵.

Uno spettro teorico nitidamente nietzscheano, questo, su cui non può non distendersi tuttavia il ricordo della conclusione del meno enfatico articolo prometeico del '30. Lì la confusione dei ruoli, l'eliminazione della mediazione simbolica in gioco nel mito di Prometeo, che fa dell'aggressore simbolico (l'aquila divina) la stessa cosa dell'aggredito che espia (Prometeo), produce un rifiuto, un rigetto. Una conferma materiale è la trasformazione della sensazione in oggetto inerte – l'indigerito – che un tempo faceva parte dell'anatomia personale, e che si palesa alla fine del supplizio. Oggetto che non viene riconosciuto come proprio da chi, sacrificando, si è sacrificato.

Quest'azione sarebbe caratterizzata dal fatto che avrebbe il potere di liberare gli elementi eterogenei e di rompere l'omogeneità abituale della persona: si oppone al suo contrario, all'ingestione comune di alimenti allo stesso modo di un rigetto. Il sacrificio nella sua fase essenziale non sarebbe che un rigetto di ciò che era appropriato a una persona o a un gruppo³⁶.

Il fegato lacerato e poi rimesso di Prometeo gioca lo stesso ruolo che ha nella drammaturgia dell'*Anatomia Tito* la mano mutilata di Lavinia prima e di Tito poi. È sul piano simbolico che l'analogia chiamata in causa da Bataille «a causa del carattere particolarmente incisivo dell'accostamento con Van Gogh e Gaston F.»³⁷ può giovare a una comprensione della posta in gioco in *Anatomia Tito*. In Shakespeare l'espulsione dell'oppresso come *caput mortuum*, pigmento e scoria, viene riattivata solo in funzione letteraria e ideologica: l'elemento mutilato riappare come *villain*. In Müller il gioco di letterarizzazione e neutralizzazione viene squadrato al lettore, attraverso il teatro di crudeltà e i suoi

³⁵ *Ivi*, p. 500.

³⁶ *Id.*, *La mutilation sacrificielle e l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, cit., p. 269. Al riguardo si leggano i rilievi di Gasché: «l'auto-sacrificio fuoriesce dal cerchio magico come primo passo verso il livello superiore del sacro [...]: l'entrata nel dominio dell'eterogeneo (come quello dei bordelli nel caso di Van Gogh)» (R. GASCHÉ, *Georges Bataille. Phenomenology and Phantasmatology*, (ed. or. 1978), trans. by R. Végső, Foreword by D. F. Krell, Stanford, Stanford University Press, 2012, p. 189). Si noti come Gasché reputi lo spazio della libertà creato da questo movimento come dotato «solo di una struttura testuale», «fantasmatica» (*Ibid.*).

³⁷ G. BATAILLE, *La mutilation sacrificielle e l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, cit., p. 269, nota *.

significanti – le mani, le mosche – buttati in scena. In questa chiave può giovare alla comprensione di una vera e propria strategia-Aronne la nozione batailleana di “oggetto eterogeneo”.

Per iterare l’analogia inversa tra Müller e Bataille, se l’articolo batailleano del ’30 finisce con esempi di lingue tagliate (Anassarco di Abdera, Zenone di Elea), dei fenomeni di rigetto non è certo parco il testo di *Anatomia*. È Tito a parlare: «Le mie viscere non possono accogliere il mio dolore / come un ubriaco lo debbo vomitare / Permettimi di farlo. Ai perdenti deve essere permesso / di rivoltare lo stomaco con la lingua amara»³⁸. Il sadico protagonista di mutilazioni e torture mostra così di non potersi identificare con la caratterizzazione batailleana dell’eterogeneità *politica* del padrone e della sua *sovranità imperativa* («il semplice fatto di dominare dei simili implica l’eterogeneità del padrone [...]. Contrapposta all’esistenza miserabile degli oppressi, la sovranità politica appare in primo luogo come un’attività sadica nettamente differenziata»³⁹), ma, nel rigetto, riflette il tratto auto-sacrificante proprio del suo alter-ego di colore.

Ed è proprio in questo tratto batailleano – lo scambio tra boia e vittima, tra servo e signore – del dramma luttuoso dell’*Anatomia* che, secondo Müller, nella vicenda di Tito si esprime l’implicita perdita di potere del medium-cultura. La civiltà sadica (dove Müller integra Shakespeare che copia Ovidio) si toglie da sé la mediazione – le mani, la lingua. Omicida, machista, razzista, in Müller il Primo Mondo si automutila per rendere infine conto del suo concetto di politica, che la scena stessa rigetta, per aprire forse a una differenza.

³⁸ H. MÜLLER, *Anatomie Titus*, cit., p. 136; trad. it. cit., p. 82. Il testo è una traduzione letterale di SHAKESPEARE, *Tito Andronico*, pp. 102-103 («*But like a drunkard must I vomit them*»), dove «*losers*» («*Verlierer*» nella resa di Müller) viene tradotto da Lombardo con «chi parte».

³⁹ G. BATAILLE, *La structure psychologique du fascisme*, in *Œuvres complètes*, cit., I, pp. 339-371: 351-352 [trad. it. di G. Bianco, *La struttura psicologica del fascismo*, in *Scritti sul fascismo 1933-34. Contro Heidegger, La struttura psicologica del fascismo*, a cura di G. Bianco, S. Geroulanos, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 65-95: 78]. Sull’opposizione di Bataille, tramite il progetto della rivista e del gruppo *Acéphale* nella seconda metà degli anni Trenta, «all’intera tradizione di una fondazione onto-teologica del politico da Platone a Carl Schmitt», «agli antipodi della dottrina della sovranità tradizionale» ha insistito R. BISCHOF, *Tragisches Lachen. Die Geschichte von Acéphale*, Berlino, Matthes & Seitz, 2010, p. 106.

Paola Rudan

**La barbara donna selvaggia e il segreto della città.
Medea di Christa Wolf**

1. Una passeggiata al di là del mito

Riscrivendo *Medea*, Christa Wolf compie un viaggio verso un passato «preistorico», che è tale perché precede la scrittura della storia e che possiamo conoscere soltanto attraverso le stratificazioni dei racconti che danno forma alla «tradizione maschile». Questa tradizione non è innocente: al prezzo di esclusioni, rinunce, silenzi, essa ha costruito sulla pelle delle donne, degli schiavi e dei «barbari» l'ideale democratico che alimenta il mito dell'Occidente. Riscrivere *Medea* significa perciò pensare il presente nella consapevolezza che «ciò che abbiamo appreso tramite la tradizione maschile non necessariamente deve essere la “verità”»¹.

Questa consapevolezza suscita un dubbio, la domanda posta a capo del romanzo – «infanticida?»² – che permette a Medea di emergere dal «sistema chiuso» generato dal suo «misconoscimento» e dal silenzio al quale quel sistema l'ha obbligata. Il dubbio, a sua volta, innesca un cortocircuito temporale: quando «entriamo nel tempo di lei» i nostri tempi «si incontrano» e «crollano» le pareti del presente; solo allora «udiamo le voci»³. La via d'accesso al tempo di Medea, però, non è battuta e, negli anni che precedono la pubblicazione del romanzo, Wolf compie un lavoro di esplorazione che la porta di fronte a due possibilità contraddittorie, la cui comprensione è centrale tanto per afferrare il senso della sua riscrittura della tragedia, quanto per chiarire i termini della nostra lettura. La prima è offerta dall'indagine antropologica, orientata a ritrovare la 'vera'

¹ C. WOLF, *Da Cassandra a Medea. Sollecitazioni e motivi per la rielaborazione di due figure mitologiche* (1997), in EAD., *L'altra Medea. Premesse a un romanzo*, a cura di M. Hochgeschurz, Roma, Edizioni e/o, 1999, pp. 15-26: 18 e 19.

² C. WOLF, *Medea. Voci* (1996), trad. it di A. Raja, *Postfazione* di A. Chiarloni, Roma, Edizioni e/o, 2005, p. 11.

³ *Ivi*, p. 12.

Medea al di là della mistificazione realizzata da Euripide, il primo a farne un'infanticida⁴. In questa prospettiva, che Wolf illustra alla pioniera degli studi sulle culture matriarcali Heide Göttner-Abendroth in una lettera del 1992, Medea finisce per incarnare tutte le caratteristiche delle «antiche dee matriarcali», di una tradizione nata nella Colchide, ai confini orientali del mondo, che sarebbe stata schiacciata dalla conquista greca e dalla sua opera di civilizzazione. Il mito, perciò, testimonierebbe per Wolf «l'addomesticamento e lo "sfatamento" della donna in seguito alla conquista di territori che un tempo avevano struttura matriarcale», facendo di Medea l'archetipo dell'avversione per ciò che è straniero, «la barbara che viene dall'est»⁵. L'enfasi su una presunta origine matriarcale soggiogata e cancellata indica però il vicolo cieco in cui si perde Wolf che, per seguire la propria intuizione, lavora sul mito attraverso un altro mito. Questo si regge – non diversamente da quello matriarcalista tratteggiato da Bachofen, a cui si ispira – su «una scientificità più o meno ritualizzata» per assicurarsi la «fondazione oggettiva» necessaria a conferirgli quella che Blumenberg ha definito la sua «significatività»⁶. Una simile procedura, tuttavia, stabilisce tra il presente e il passato una distanza incolmabile, dal momento che il lavoro del mito consiste precisamente nel «localizza[re] la posizione dell'ascoltatore nel tempo» in modo tale da garantire la sua distanza dal passato spaventoso di cui il mito rende conto per neutralizzarlo⁷. A queste condizioni, Medea non può parlare.

L'archeologa Margot Schmidt, con cui Wolf entra in contatto alla fine nel 1991⁸, le mostra questo limite. Messa al corrente della sua ricerca, Schmidt domanda a Wolf se davvero esista «una "forma originaria" del mito di Medea alla quale poter risalire» o se, invece, non sia necessario prendere le mosse dalla «realtà culturale come totalità» poiché soltanto questa, ovvero il lavoro *sul* mito nelle sue specifiche determinazioni storiche, può permetterci di rintracciare il lavoro *del* mito⁹. In questo modo, sarà possibile incontrare «la "Medea

⁴ L'idea che sia stato Euripide il primo a fare di Medea un'infanticida è ampiamente dibattuta in sede storiografica. Si veda a riguardo D. SUSANETTI, *Nota al testo*, in EURIPIDE, *Medea*, Introduzione e trad. it. di M.G. CIANI, commento di D. SUSANETTI, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 47-55: 53.

⁵ Lettera di C. Wolf a H. Göttner-Abendroth, 13 ottobre 1992, in *L'altra Medea*, cit., pp. 34-39.

⁶ H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 97, che discute proprio del mito matriarcalista di Bachofen. Sulla selezione delle fonti da parte di Wolf cfr. A.A. ZANON, *Giustizia e critica dell'ordine in Medea*. Voci di Christa Wolf, in *Dike Polyposinos. Archetipi di giustizia fra tragedia greca e dramma moderno*, a cura di G. Bombelli, A. Mazzei, Padova, Cleup, 2004, pp. 163-176.

⁷ H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, cit., p. 153.

⁸ Schmidt aveva redatto la voce *Medea* per il *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* – LIMC (Zurigo, Artemis, 1981). Estratti del testo si trovano in *L'altra Medea*, cit., pp. 55-59: 57.

⁹ Lettera di M. Schmidt a C. Wolf, 8 novembre 1992, in *L'altra Medea*, cit., pp. 41-46. Schmidt si serve qui di uno stralcio della recensione di *L'Elaborazione del mito* di Hans Blumenberg scritta da Ada Neschke e pubblicata in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 1983, vol. 37, p. 452.

originaria”», oppure «una Medea completamente nuova, rinnovata». Entrambe «andranno bene», conclude Schmidt, che infine augura a Wolf «una buona passeggiata»¹⁰. Si tratta di indicazioni preziose, perché liberano «l’immaginazione e la fantasia» dalle «modalità della scienza». Ciò non significa che la letteratura ignori la storia, ma che la conoscenza delle «tradizioni di vita» di figure come Medea o Cassandra permette di rivelare «la molteplicità delle possibili varianti di una vicenda», di praticare quella che potremmo definire un’«immaginazione plausibile». Quando il lavoro del mito viene storicizzato e quindi compreso come espressione di un processo di consolidamento del patriarcato, la voce di Medea può finalmente emergere dal silenzio cui l’ha condannata la «tradizione maschile», che ha monopolizzato la scrittura della sua storia rendendo le possibili variabili della vicenda ugualmente impossibili¹¹. È vero che Wolf mantiene – benché senza nostalgia¹² – l’idea di un’epoca arcaica caratterizzata da una condizione di relativa parità delle donne che il patriarcato ha dovuto cancellare, ma la «preistoria» acquista senso non in virtù di ciò che è stato perduto, ma come teatro di un gesto di potere i cui effetti giungono fino a noi. La «significatività» del mito non sta in ciò che il mito racconta, ma in ciò che ha taciuto¹³, il segreto che soltanto la voce di Medea può svelare. La «donna di Colchide in mezzo ai greci» è la barbara donna selvaggia che ci cammina accanto.

2. Oltre lo specchio

Barbara e selvaggia: nei suoi appunti preliminari Wolf privilegia il primo aggettivo per definire la donna Medea, ma nel romanzo è il secondo che viene in primo piano. Bisogna dare ragione di questa variazione, chiarendo però che non si tratta di una sostituzione. La sua Medea viene dall’est, dai «margini del mondo»¹⁴: l’essere straniera dice qual è o, almeno, quale dovrebbe essere la sua posizione, ma non è sufficiente. Altrettanto rilevante è il suo rifiuto di quella posizione che, come vedremo, radicalizza la sua estraneità e fa di lei un’apolide. Wolf ritrova entrambi gli aggettivi, barbara e selvaggia, nella tragedia di Euripide. Qui l’origine di Medea è la condizione che rende impossibile tra lei e Giasone qualsiasi reciprocità. Solo lui, come uomo e come greco, può stabilire la misura

¹⁰ Lettera di M. Schmidt a C. Wolf, 8 novembre 1992, in *L’altra Medea*, cit., pp. 45-46.

¹¹ C. WOLF, *Da Cassandra a Medea*, cit., pp. 16-19.

¹² Cfr. C. WOLF, *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto* (1983), trad. it. e note di A. Raja, Roma, Edizioni e/o, 1983, p. 137 e *Dibattito con Christa Wolf* (1997), in *L’altra Medea*, cit., pp. 83-91: 86-87, dove l’autrice contesta contrapposizioni come quella tra razionalismo/irrazionalismo, illuminismo/visceralità.

¹³ Ciò è vero anche in relazione al mito di Cassandra. Cfr. C. WOLF, *Premesse a Cassandra*, cit., p. 24.

¹⁴ C. WOLF, *Medea*, cit., p. 45.

e dunque il valore delle azioni. Gli è perciò facile cancellare il debito contratto nei confronti della donna, senza il cui aiuto non avrebbe mai recuperato il Vello d'oro né sarebbe riuscito a fuggire dalla Colchide: «in cambio della mia salvezza – le ricorda – hai ricevuto più di quanto tu mi abbia dato. [...] Per prima cosa abiti in Grecia anziché in un paese barbaro [Ελλάδ' ἄντι βαρβάρου χθονὸς γαίαν κατοικεῖς], conosci la giustizia e sai servirti delle leggi senza indulgere nella forza». Medea si serve di una strategia simile per privare di valore l'azione di Giasone: quando lui rivendica il tradimento del suo giuramento nuziale come un gesto compiuto per proteggere lei e i loro figli, Medea osserva che solo lui ne avrebbe tratto vantaggio: «in vecchiaia un letto barbaro sarebbe risultato per te disonorevole» [βάρβαρον λέχος προς γήρας οὐκ ευδοξον ἐξέβαινέ σοι]¹⁵. Il rovesciamento è però inefficace, perché tra le parti non vi è simmetria: per dimostrare di essere vittima di un'ingiustizia, Medea deve riconoscere l'implicita degradazione del proprio essere straniera, lasciando peraltro intendere che neppure la sottomissione alle leggi greche avrebbe potuto elevarla e liberare Giasone dal disonore di averla come sposa¹⁶. L'aggettivo «barbara» – che fa tutt'uno con il silenzio di Medea, con la sua impossibilità di accedere al *logos* che tramanda il mito – designa quindi l'asimmetria di un rapporto di dominio. Questo è ciò che Wolf intende illuminare riferendosi a Medea come «barbara». Barbara è la Colchide, «la più straniera» fra tutte le coste, da cui gli argonauti non a caso si aspettano «costumi barbarici» e inevitabilmente li trovano, negli «orribili» riti funebri dei colchi o nella grande considerazione accordata da questi ultimi alle donne e alle loro opinioni¹⁷. Eppure, mentre disprezzano la terra ai confini del mondo, i greci hanno bisogno della sua barbarie per trovare conferma della propria civiltà¹⁸. Esponendo questo apparente paradosso, Wolf rivela la funzione fondativa della coppia antitetica «elleno/barbaro»: simmetria senza reciprocità, differenziazione ed esclusione sono essenziali ai greci per costituirsi come «unità di azione politicamente efficace»¹⁹. La «barbara venuta dall'est» è così parte del gioco di specchi istituito dall'Occidente per legittimare la propria pretesa di dominio attraverso la costruzione del suo Altro²⁰.

¹⁵ EURIPIDE, *Medea*, *Introduzione* di V. Di Benedetto, trad. it. di E. Cerbo, Milano, Rizzoli, 2016, p. 153, vv. 536-537 e 592-593.

¹⁶ Ciani scorge in questo «duello verbale» uno scontro fra valori opposti e concetti di giustizia inconciliabili (M.G. CIANI, *Introduzione*, in Euripide, *Medea*, cit., pp. 11-46: 20-21). Questo scontro è d'altra parte presente già nella tragedia euripidea: cfr. D. SUSANETTI, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, Carocci, 2007, p. 47 e M. FARNESI CAMELLONE, *L'annientamento di Themis. Note alla Medea di Euripide*, in *Dike Polypoinos*, cit., pp. 149-162.

¹⁷ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 45-46. Cfr. M. VEGETTI, *Il coltello e lo stilo. Animali, schiavi, barbari, donne alle origini della razionalità scientifica*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 135.

¹⁸ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 57 e 55.

¹⁹ R. KOSELLECK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986, p. 181; M. VEGETTI, *Il coltello e lo stilo*, cit., p. 141.

²⁰ E. SAID, *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991; cfr. anche I. CONSOLATI, *La splendida*

Anche l'aggettivo «selvaggia» compare nella tragedia di Euripide per indicare l'«indole» propria di Medea [ἀγριον ήθος]²¹. Il significato del termine si può scoprire attraverso Aristotele, per il quale è selvaggio [αγριος] colui che non esercita la propria προαίρεσις, la capacità di agire secondo un proponimento razionale. Privo di virtù, il selvaggio è «volgarmente proclive ai piaceri d'amore e del mangiare» e si avvicina perciò ai bambini e alle bestie²². È però significativo che, secondo i canoni della misoginia greca, questa inclinazione sia soprattutto propria della donna, sintomo di una sfrenatezza e visceralità che sono sue caratteristiche naturali, che possono essere domate soltanto attraverso l'istituzione civilizzatrice del matrimonio e che giustificano la sua esclusione dallo spazio politico della polis²³. Anche l'aggettivo «selvaggia», perciò, costringe Medea nel gioco degli specchi in virtù del quale l'uomo sancisce la propria superiorità facendo di lei l'Altro che sistematicamente lo conferma negandolo: lei è la pulsionalità contrapposta alla sua razionalità, la passività che sta di fronte alla sua attività, il disordine che reclama il suo ordine²⁴. C'è però un elemento che interrompe questa «speculazione»: l'essere selvaggio è per Euripide proprio di un «animo altero», dove il termine αυθάδης indica «colui che si compiace di se stesso», quindi un essere indipendente. Si tratta di una caratteristica che contraddistingue altri eroi tragici, come Prometeo, dai quali tuttavia la Medea di Euripide si distanzia perché riconosce in questa inclinazione la causa della sventura che l'ha colpita, quando infine esclama «oh me infelicissima per il mio orgoglio!» [ω δυστάλαινα της εμης αυθαδία]²⁵.

Christa Wolf parte da questo orgoglio, lo libera dall'idea di eccesso, di una superbia e tracotanza meritevoli di punizione²⁶, e lo trasforma nell'attivo rifiuto che Medea oppone alla subordinazione che da lei si pretende. Questa Medea irrompe con il proprio disordine nello spazio pubblico che, come donna, il mito le preclude. Lei non è resa furente dal tradimento, ma è invece «molto lucida»²⁷ e neppure quando la sua intera vicenda precipita si abbandona alla paura, ri-

miseria. Kant e la civiltà coloniale, in «Filosofia politica», 2013, n. 3, pp. 479-498.

²¹ EURIPIDE, *Medea*, cit., p. 113, v. 103.

²² ARISTOTELE, *Politica*, in *Opere*, vol. 9, Roma-Bari, Laterza, 1983, 1253 A 35 ss, p. 7; cfr. M. VEGETTI, *Il coltello e lo stilo*, cit., pp. 117-119.

²³ *Ivi*, p. 123. Cfr. N. LORAUX, *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 250.

²⁴ L. IRIGARAY, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 129 ss.

²⁵ EURIPIDE, *Medea*, nota del curatore n. 28, p. 113 e p. 195, v. 1028. Con una maggiore enfasi sul carattere eccessivo dell'αυθαδία, Susanetti rende il termine con «caparbietà esasperata, cieco orgoglio» che si traduce in comportamenti arroganti e superbi (D. SUSANETTI, *Nota al testo*, in EURIPIDE, *Medea*, cit., p. 157).

²⁶ «Non è l'orgoglio quello che adesso mi minaccia», afferma Medea la prima volta che udiamo la sua voce (C. WOLF, *Medea*, cit., p. 17).

²⁷ *Ibid.*, *contra* la descrizione del furore di Medea offerta dalla nutrice nella versione di Seneca (SENECA, *Medea*, in *Id.*, *Medea – Fedra, Introduzione e note* di G.G. Biondi, trad. it. di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1999, vv. 382-391, p. 119).

nunciando al pensiero. Questa Medea non ha lasciato la Colchide «scossa nel cuore dall'amore per Giasone»²⁸, non è in preda alla «furia di un amore infelice»²⁹, non soggiace al «muto stupore» che la coglie quando Eros scaglia su di lei la freccia che la fa innamorare³⁰. Questa Medea non ha tradito suo padre per amore, ma perché ha scoperto che egli, allo scopo di mantenere il potere e sconfiggere il partito delle donne guidato dalla regina Idia, aveva fatto uccidere il figlio Apsirto³¹. Della colpa del fratricidio, dunque, questa Medea è innocente, mentre alle spalle delle sue scelte si intravede una ragione politica che la spinge fuori dallo spazio domestico nel quale la confina Euripide, il talamo dove «consuma la vita»³² e dove la tragedia si svolge. Questa Medea «corre per le strade come un temporale e grida quando è arrabbiata e ride forte quando è allegra», non nasconde i propri sentimenti, non accetta di legare i suoi capelli «selvaggi» come fanno le donne di Corinto, che non comprendono «perché mai delle straniere, delle profughe, dovrebbero camminare nella loro città con un orgoglio maggiore del loro»³³. Agli occhi di Medea, le donne di Corinto paiono «animali addomesticati», mentre lei per loro è selvaggia «perché fa di testa sua». Forte dell'autorizzazione di sua madre³⁴, lei non abbassa il capo nemmeno di fronte a Creonte, davanti al quale esibisce invece «un comportamento da figlia di re», o meglio, «di una regina». La genealogia materna conferisce a Medea un'autorevolezza cui lei non rinuncia nemmeno quando Giasone le intima di chinarsi di fronte all'astrologo Acamante e ai medici di corte, perché le sono superiori: «è da vedersi», gli risponde. E quando infine è ormai chiaro che Corinto è pronta a sacrificarla, nemmeno allora lei rinuncia a se stessa: «io sono Medea, la maga, se è questo che volete. La selvaggia, la straniera, non mi vedrete umiliata»³⁵.

Questa Medea non vuole stare al posto dell'Altro, non vuole essere «la superficie speculare che sostiene il discorso»³⁶. Semmai la donna selvaggia è uno

²⁸ EURIPIDE, *Medea*, cit., p. 105, v. 9.

²⁹ SENECA, *Medea*, cit., p. 101, v. 136.

³⁰ APOLLONIO RODIO, *Le argonautiche*, introduzione e commento di G. Paduano, M. Fusillo, trad. it. di G. Paduano Milano, Rizzoli, 1998, p. 417, v. 284.

³¹ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 94-98 e p. 61, dove Medea chiede a Giasone di portarla con sé in cambio del suo aiuto, e lui è pronto ad abbracciarla convinto che lei lo ami, ma lei fa un cenno di saluto e va via.

³² EURIPIDE, *Medea*, cit., p. 119, v. 141.

³³ C. WOLF, *Medea*, cit., p. 65 e p. 49.

³⁴ *Ivi*, pp. 20, 47 e 57. L'autorizzazione materna non è priva di contraddizioni: Idia aveva insegnato a Medea bambina a «muoversi senza rumore» nel palazzo paterno (*Ivi*, p. 24), luogo pubblico per eccellenza nel quale la donna è 'fuori luogo'. L'invito di Idia a «non diventare come [lei]» (*Ivi*, p. 37) può essere allora considerato un'autorizzazione a 'fare rumore', rifiutando la legge del padre che vige nel palazzo.

³⁵ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 18, 66, 183.

³⁶ *Ivi*, p. 139.

speculum, uno specchio concavo in cui si accendono luci inaspettate³⁷ e che rimanda a chi l'osserva un'immagine sempre inattesa, non sempre desiderata. Medea deforma e rivela l'immagine del colco Presbo, mettendo a nudo le umiliazioni che egli è disposto a subire dai corinzi pur di promuovere la propria posizione. Medea deforma e rivela l'immagine di Acamante, rifiutando di riconoscerne l'autorità e scatenando la rabbia che lui con fatica cerca di disciplinare. Medea deforma e rivela l'immagine di Creonte, il cui potere è svilito dall'«imperturbabilità» con cui lei prende atto della sua espulsione dal palazzo di Corinto e che si ritrova perciò esposto alla sua abissale paura dell'impotenza³⁸. Medea deforma e rivela l'immagine di Agamedea – la guaritrice che era stata la sua più promettente allieva –, che più di ogni altra cosa aveva desiderato di essere amata da lei, ma che non è capace di sostenere un amore senza dipendenza, senza potere³⁹. Agamedea, un prodotto dell'immaginazione di Christa Wolf, è figura cruciale, perché lei *vuole* essere la superficie liscia che riflette ciò che gli altri si aspettano di vedere. Ai corinzi lei racconta la vita selvaggia della terra ai confini del mondo, perché ciò serve a far loro apprezzare maggiormente il loro modo di vivere. Ad Acamante offre il complotto che gli permetterà di liberarsi di Medea e lo conquista con lusinghe spudorate, perché attraverso lui vuole riuscire «a influenzare il destino altrui». È questa l'unica immagine di se stessa che Agamedea considera «utilizzabile e sopportabile» ed è precisamente quest'immagine che Medea infrange mettendo costantemente Agamedea di fronte alla fragilità del suo desiderio d'amore⁴⁰.

La distanza tra Agamedea e Medea, tra lo specchio e lo *speculum*, è data dalla posizione rispetto al potere e ai suoi simboli. Neppure la donna selvaggia è estranea alle sue lusinghe: lei sa bene quanto «un posto al seguito del re» possa offuscare «la nitidezza della percezione» e riconosce che «anche chi schernisce il grande ingranaggio ha in esso la sua parte», che lei stessa è stata spinta alla corte del re da un «desiderio di piacere»⁴¹. Medea non è pura, ma non ha paura di «pensare i desideri più devianti», di dirsi la verità su se stessa, di prendere parte. Da questo sapere di sé discende la sua regalità, la sua autorevolezza, ciò che risulta da subito insopportabile a chi non vuole guardare oltre lo specchio: Giasone ritiene Medea «sgradevolmente lucida», Creonte la trova «inquietante», «troppo femmina», mentre Agamedea considera «una forma di presunzione» il modo in cui lei rifiuta di rispondere all'odio con l'odio, ponendosi al di sopra degli altri⁴². Medea è il disturbo costante che si para dinanzi agli occhi

³⁷ L. IRIGARAY, *Speculum*, cit., p. 139.

³⁸ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 34, 43, 52, 75, 118.

³⁹ Su Agamedea, cfr. *Ivi*, pp. 72, 80, 86.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 73, 74, 79, 83, 88.

⁴¹ *Ivi*, pp. 22 e 24.

⁴² *Ivi*, pp. 51, 117, 141, 187.

degli uomini e delle donne della città rifiutando il suo ordine e le sue gerarchie. La donna è selvaggia perché non vuole essere domata.

3. Il segreto della città

Proprio perché rifiuta di stare al proprio posto, Medea scopre il segreto della città. La scena centrale del romanzo si svolge al palazzo reale. Merope, la regina, «sedeva muta accanto al re Creonte, [...] pareva odiarlo e lui temerla, chiunque avesse occhi poteva vederlo», ma Medea non guarda con gli occhi. È piuttosto una profonda empatia, la sua «Seconda Vista», che le fa scorgere la «pena inestinguibile» che oscura la regina e la spinge a seguirla quando questa si alza senza una parola di spiegazione, costringendo il re a nascondere la sua sconvenienza con discorsi frettolosi. Merope scompare in un «pertugio» nel quale Medea deve chinarsi e dove indugia finché non sente un suono: «un guaito appena udibile ma penetrante, poteva essere anche una bestia, ma una bestia non era. Era la donna. Era Merope». Rimasta sola nel buio più completo, Medea avanza, porta le sue mani là dove la regina aveva fissato il suo sguardo, tocca qualcosa che le fa levare «un urlo che riecheggiò per tutte le caverne»:

[...] quello stretto cranio infantile, [...] quelle scapole sottili, [...] quella friabile colonna vertebrale, ah.

La città ha fondamenta sopra un misfatto.

Chi rivela questo segreto è perduto⁴³.

Il segreto – l'omicidio di Ifinoe, la figlia di Creonte – infrange l'immagine di una Corinto trasparente in cui nulla può essere nascosto. Il luminoso palazzo del re è costruito «specularmente sopra l'abisso, sull'oscurità». A rivelarlo è Medea, è la donna. La sua conoscenza non è mediata dalla vista, il senso principale di un sapere maschile che pretende di rendere il mondo trasparente, ma dal tatto. Medea scopre il misfatto attraverso le mani, di cui aveva imparato a leggere le linee dalla madre Idia il giorno delle sue prime mestruazioni, quando aveva riconosciuto e compreso la differenza del proprio corpo senza considerarla «una malattia». Sono le mani che ha posato sul capo di sua madre morta, mani che «hanno memoria», mani che raccontano una genealogia femminile e ora non le permettono di dimenticare⁴⁴. Il corpo della donna è quindi il tramite

⁴³ *Ivi*, pp. 21-25.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 15-16, 22. Troviamo qui un altro rovesciamento della versione di Euripide, dove si lascia intendere un possibile paragone tra l'essere donna e la malattia (Euripide, *Medea*, vv. 889-890, p. 183). Anche nel caso di Cassandra, per la quale la visione appare centrale, questa non può prescindere dal corpo (cfr. C. WOLF, *Cassandra*, trad. it. e *Postfazione* di A. Raja, Roma, Edizioni e/o, 2004, p. 74).

per il segreto della città in due sensi: attraverso il tatto esso rivela quel segreto, ma allo stesso tempo lo contiene. Seguendo la via tracciata da Luce Irigaray, Wolf fa della caverna il simbolo del ventre materno, il luogo in cui s'infrange «un antico sogno di simmetria»⁴⁵ perché rivela, con la sua differenza, l'asimmetria di un rapporto di dominio.

Il segreto della città non è dunque l'infanticidio, ma il gesto che a un tempo subordina il potere femminile di procreare alla norma patriarcale e nasconde quella subordinazione. Alle spalle dell'assassinio di Ifinoe c'è un dissidio che minaccia il potere di Creonte: per via di «un costume antico», Merope disponeva di un voto essenziale a stabilire la successione e intendeva usarlo per evitare la guerra, concedendo sua figlia in sposa al re di una città vicina. Per salvare la città, Ifinoe avrebbe dovuto prendere il posto di Creonte, che aveva ordinato il suo sacrificio per la paura di perdere il potere e nella convinzione che una Corinto guidata dalle donne non sarebbe stata all'altezza di un'epoca di grandi Stati belligeranti⁴⁶. La posta in gioco, tuttavia, non è data soltanto dalla contingenza storica: la lotta per la successione è una lotta per disporre della capacità di generare e governare il futuro. Il corpo della donna è l'oggetto della contesa, ciò che la città deve assoggettare e relegare nel buio delle sue fondamenta, nell'isolamento del talamo nuziale, in un silenzio necessario a celare il segreto. Ora l'aggettivo «selvaggia» conflagra sul nome che accompagna. Non è l'assenza del dovuto dominio della ragione sul corpo e le sue pulsioni a rendere la donna incapace di essere parte della *polis*, ma la sua pretesa di disporre del proprio corpo e del suo potere contro le norme patriarcali che la organizzano. Lei è, come riconosce Hegel, il «nemico interno», è l'«eterna ironia della comunità»⁴⁷, tanto necessaria per la sua capacità procreativa, quanto minacciosa per il disordine che inevitabilmente porta con sé nel momento in cui avanza una pretesa di parola. «Bisognerebbe che gli uomini generassero figli in qualche altro modo e che non esistesse razza femminile; così per loro non ci sarebbe alcun male», sostiene il Giasone di Euripide di fronte alla sfacciata alterigia di Medea, che Creonte condanna all'esilio considerandola «ostile»⁴⁸. Della donna, però, non è possibile liberarsi. È allora necessario dominarla, a meno di non voler ricadere alla prima occasione «in quel nido forse caldo, ma soprattutto opprimente» dal quale ci si è affrancati con tanti sforzi⁴⁹.

Il cortocircuito temporale si innesca a questo punto: per Wolf siamo di fronte al «momento del costituirsi della nostra civiltà», a un «sovertimento dei

⁴⁵ L. IRIGARAY, *Speculum*, cit., pp. 139 e 229. Anche in *Cassandra* l'ingresso alla caverna della dea è concepito come un «pube» (C. WOLF, *Cassandra*, cit., p. 26).

⁴⁶ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 119-120.

⁴⁷ G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, Torino, Einaudi, 2008, p. 316.

⁴⁸ EURIPIDE, *Medea*, cit., p. 157, vv. 573-575 e p. 135, v. 323.

⁴⁹ C. WOLF, *Medea*, cit., p. 114.

valori» che, in nome del sogno «di procreare senza dover passare per il corpo materno», pone al centro della civiltà non la vita, «ovvero il dispiegarsi di possibilità umane», ma «la seduzione della morte»⁵⁰. Questo momento non riguarda la contingente sconfitta delle donne e di un originario ordine matriarcale tanto ipotetico quanto mitico, ma è il segno della civiltà occidentale nel suo complesso e acquisisce perciò un significato universale. In questo mondo, che è il mondo presente, «è la paura della morte a regnare», come regna a Corinto⁵¹. Non si tratta però di una semplice metafora della Guerra fredda e del sistema globale di paura di cui Wolf aveva fatto esperienza⁵². Il mito riscritto permette di parlare del segreto dell'ordine occidentale e della costituzione delle sue figure, di un soggetto politico che può considerarsi autonomo perché ha cancellato la sua discendenza materna, relegando la donna allo spazio spolicizzato prima dell'οἶκος, poi del privato. Il lavoro di Wolf sul mito permette allora di demistificare uno dei miti fondativi della sovranità moderna, quel patto tra individui liberi che tali sono soltanto perché con un atto di guerra – come avviene nel racconto hobbesiano delle origini – hanno assoggettato le donne per appropriarsi della loro capacità di mettere al mondo dei figli e del loro esclusivo potere di indicare chi ne sia il padre, un potere che, se fosse esercitato liberamente, metterebbe in discussione la trasmissione paterna della proprietà e del nome⁵³. Si comprende allora per quale ragione la paura diventa la passione politica per eccellenza: essa è la paura del potere nel doppio senso del genitivo⁵⁴, perché coloro che lo detengono temono continuamente di perderlo e perché, per mantenerlo, sono obbligati a incutere paura dando la morte. È questo il caso di Eete, che ha indotto l'uccisione del figlio Apsirto «per mantenersi al potere e così mantenersi in vita». È questo il caso di Creonte, che per difendere il suo potere ha sacrificato Ifinoe ed è pronto a immolare Medea – attribuendo a lei, maga, la responsabilità del terremoto che ha

⁵⁰ EAD., *Da Cassandra a Medea*, cit., p. 24. Wolf fa qui riferimento a A. CAVARERO, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 69.

⁵¹ C. WOLF, *Medea*, cit., p. 100.

⁵² Cfr. M. RUBINO, *Medea. Voci di Christa Wolf*, in *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, a cura di M. Rubino, Genova, Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET., 2000, pp. 85-118 e A. CHIARLONI, *Conversazioni con Christa Wolf*, in *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito* a cura di G. Schiavoni, Milano, FrancoAngeli, 1998, pp. 33-79.

⁵³ Sulla rimozione del ruolo delle donne nella generazione come fondamento mitico e istituzionale dell'autoctonia ateniese, cfr. N. LOREAU, *Les enfants d'Athéna: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Maspero, 1981. Sulla modernità politica, cfr. C. PATEMAN, *Il contratto sessuale*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 66; P. RUDAN, *Il centro eccentrico. Le donne, il femminismo e il soggetto a sesso unico*, in «Filosofia politica», 2011, n. 3, pp. 365-383; E. CAPPUCILLI, R. FERRARI, *Il discorso femminista. Storia e critica del canone politico moderno*, in «Scienza&Politica», 2016, vol. 28, n. 54, pp. 5-20. Sul mito politico, cfr. il numero monografico di «Filosofia politica», 2014, n. 3.

⁵⁴ Si trova un analogo riferimento al doppio senso del genitivo nella riflessione 'teologica' di Blumenberg (cfr. H. BLUMENBERG, *Passione secondo Matteo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 61-66; A. BORSARI, *Hans Blumenberg*, in *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, a cura di A. Borsari, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 9-28).

sosso Corinto – per esorcizzare la paura della morte che lo ha colto di fronte alla catastrofe⁵⁵. Il sovrano non è l'impersonale Leviatano «fatto in modo tale da non avere paura». Egli è uomo, è maschio, ed è perciò continuamente posto di fronte alla contingenza e alla fragilità del suo potere⁵⁶. Il sacrificio che fonda l'ordine patriarcale deve quindi essere nascosto, dimenticato: chi conosce la verità senza esservi autorizzato è destinato a morire. Questa dimenticanza è la condizione di sopravvivenza dell'ordine politico: per godere del benessere e delle ricchezze offerte dalla città, i corinzi hanno presto dimenticato la disgraziata storia di Ifinoe, sono stati pronti a convincersi che sia stata rapita e data in sposa a un sovrano vicino, hanno smesso di farsi domande sull'isolamento e il silenzio di Merope. Il godimento dei corinzi è possibile soltanto se «riescono a considerarsi gli uomini più innocenti di questa terra». Come osserva Acamante, «non c'è menzogna troppo grossolana a cui la gente non creda, se essa viene incontro al suo desiderio di crederci». La menzogna si regge sulla dimenticanza che sostiene il potere: «se si dicesse loro la verità su loro stessi», gli uomini diventerebbero «ingovernabili»⁵⁷.

Ingovernabili come è ingovernabile Medea, che non teme per la sua vita: quando le sue mani hanno toccato i poveri resti di Apsirto lei ha perduto la fede negli dei, una fede nata anch'essa dalla paura della morte, e ne ha provato disgusto. Per questo nella città di Corinto, dove è la paura della morte a regnare, solo Medea è libera dalla presa del potere. Manca in lei ciò che «i corinzi succhiano col latte», quel sesto senso, quella sorta di «spavento perenne» che fa loro percepire ogni cambiamento attorno ai potenti da cui la loro vita dipende. Medea è «il centro del pericolo»⁵⁸ perché lei ha portato alla luce «la verità sepolta che determina la convivenza» degli uomini ed è questo che i corinzi non sono disposti a tollerare. Poiché conosce il segreto della città, poiché lo incarna, Medea con la sua stessa presenza, come uno *speculum*, continuamente infrange l'immagine, la menzogna, alla quale i corinzi hanno bisogno di credere. A questo punto, perciò, non ha importanza che Medea non abbia intenzione di rivelare ciò che ha scoperto, che voglia veder chiaro soltanto per se stessa. La paura si rivolta contro chi non ha paura. Per sopravvivere, la città deve dimenticare Medea.

4. Senza posto, in ogni luogo

Per introdurre le voci di Leuco e Medea, che raccontano l'epilogo della tragedia, Christa Wolf si serve di due brevi citazioni tratte da *La violenza e il sacro* di

⁵⁵ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 167-194.

⁵⁶ T. HOBBS, *Il Leviatano*, Milano, Rizzoli, 2011, cap. XVIII, p. 339; cfr. C. GALLI, *La produttività politica della paura. Da Machiavelli a Nietzsche*, in «Filosofia politica», 2010, n. 1, pp. 9-28; cfr. *Dibattito con Christa Wolf* (1997), in *L'altra Medea*, cit., pp. 83-91: 86.

⁵⁷ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 122, 125, 186, 199.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 99, 158.

René Girard. La prima riguarda la necessità di un capro espiatorio, la ricerca di un unico «responsabile» della cattiva sorte della comunità di cui sia possibile sbarazzarsi facilmente. La seconda descrive la trasformazione della festa rituale – che dovrebbe arginare la violenza – in un nuovo atto di violenza che riattiva le origini brutali del rito stesso⁵⁹. La riflessione di Girard definisce la cornice entro cui l'epilogo si svolge anche se, come vedremo, l'identificazione del capro espiatorio e il sacrificio umano che nel romanzo istituisce un nuovo rito ordinativo e salvifico per la comunità non sono in grado di espellere il disordine che la barbara donna selvaggia ha introdotto nella città.

Il destino di Medea e dei suoi figli si compie in una successione precipitosa di eventi. Poiché non è possibile condannare Medea per la sua vera colpa senza rivelare il segreto della città, che va preservato, Agamedea, Acamante e Presbo decidono di diffondere la voce che sia stata lei a uccidere il fratello Apsirto⁶⁰. Affinché si sparga per le vie e tra gli abitanti di Corinto, la notizia viene affidata a Giasone. Egli sa, come tutti, che Medea è innocente, ma desidera dubitare di lei per rimuovere il principale ostacolo che sta tra di lui e la sua ambizione di potere⁶¹. Anche per Creonte l'accusa di Medea è un'opportunità: egli ha bisogno di un pretesto per allontanare dal centro del potere la rabbia popolare scatenata dal terremoto e dall'epidemia di peste. La donna selvaggia è il «capro espiatorio» perfetto e Acamante non deve sforzarsi per aizzare contro di lei il sospetto e l'exasperazione dei corinzi⁶². La vicenda raggiunge il suo culmine nel corso delle celebrazioni di Artemide. Il sacrificio rituale dei buoi non è in grado di placare l'ira della dea verso gli uomini, colpevoli di avere introdotto degli stranieri nella città, e con fatica Medea riesce a evitare che la folla faccia strage dei prigionieri evasi dalle segrete, ottenendo che solo uno di loro sia immolato. Un'eclissi lunare – che Acamante aveva previsto, ma non rivelato – innesca infine il delirio. La rappresaglia popolare si scatena sulle donne della Colchide che avevano evirato il galoppino di Acamante, Turone, dopo che questi aveva abbattuto gli alberi sacri interrompendo il loro rito sui monti. Medea, che aveva cercato di salvarlo, è accusata del gesto oltraggioso. A questo punto il suo destino è segnato, l'esilio è deciso. Ma l'esilio non basta, né è sufficiente che lei porti i suoi figli nel tempio di Era affinché vi trovino protezione. La folla si scaglia su di loro e dopo averli lapidati «come meritavano», finalmente paga, si convince della giustizia della propria azione: «i suoi maledetti figli. Abbiamo liberato Corinto da quel flagello»⁶³.

⁵⁹ Cfr. R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 112 e 169.

⁶⁰ C. WOLF, *Medea*, cit., p. 85. Sulle diverse versioni del mito in relazione all'omicidio di Apsirto cfr. M.G. CIANI, *Introduzione*, in EURIPIDE, *Medea*, cit., p. 14.

⁶¹ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 40, 56, 65, 90.

⁶² *Ivi*, pp. 49, 163, 215.

⁶³ *Ivi*, pp. 189-196, 214-215, 220.

Risalendo alle fonti pre-euripidee che attribuivano l'infanticidio ai corinzi⁶⁴, Wolf scioglie finalmente il dubbio posto a capo del romanzo: Medea è innocente. Diversamente da Jean Anouilh e Corrado Alvaro, che la assolvono considerando l'omicidio dei figli come un gesto necessario a salvarli dalla vendetta dei corinzi o dalla persecuzione razziale – in un atto estremo d'amore materno che richiama quello compiuto dalla protagonista del più celebre romanzo di Toni Morrison, *Amatissima*⁶⁵ – questa Medea non ha mai macchiato le sue mani di sangue⁶⁶. Il mito tramandato da Euripide si rivela così «una versione [dei fatti] a cui ciascuno fu costretto a conformarsi, pena la morte», come la narrazione che ricostituisce l'ordine sconvolto dalla donna selvaggia facendo di lei – direttamente e per il tramite dei suoi figli – il «capro espiatorio» di cui è stato necessario sbarazzarsi per ricostituire la comunità spezzata. La cornice definita da Girard trova nel romanzo una puntuale corrispondenza: a Corinto si stanno liberando «forze funeste che normalmente una comunità ordinata [è] in grado di tenere a bada». La liberazione di queste forze (la festa «uscita dai cardini»)⁶⁷ evoca quindi il momento della «crisi sacrificale» illustrato da Girard, quando il rito (l'uccisione dei buoi) non è più in grado di mantenere l'ordine nella comunità, quando l'incapacità di risolvere un disastro (il terremoto, la peste) getta la comunità stessa nella folle ricerca di un capro espiatorio e quando un gesto di «violenza unanime» (l'omicidio dei bambini) ricostituisce la comunità incanalando la sua violenza disgregatrice e neutralizzandola attraverso un nuovo rito che la organizza⁶⁸. Il rito, in questo caso, è quello che i corinzi istituiscono per celebrare, ogni sette anni, l'omicidio dei figli di Medea, affinché lei sia chiamata infanticida anche tra i posteri⁶⁹.

Per Girard nel momento della crisi sacrificale vengono meno le differenze su cui si costituisce l'identità degli uomini e della comunità, cosicché la violenza unanime scagliata contro il capro espiatorio è necessaria per ristabilire quelle

⁶⁴ Oltre a essere elencate nella già citata voce *Medea* redatta da Schmidt per il *LIMC*, queste sono puntualmente trattate in D. SUSANETTI, *Nota al testo*, cit., pp. 51-52. Cfr. anche C. MCCALLUM BERRY, *Medea Before and (a Little) After Euripides*, in *Looking at Medea. Essays and a Translation of Euripides' Tragedy*, ed. by D. STUTTARD, Londra-New Delhi-New York-Sidney, Bloomsbury, 2014, pp. 29-34.

⁶⁵ Cfr. J. ANOUILH, *Medea*, in ID., *Teatro di Anouilh: La selvaggia, Euridice, Antigone, Medea*, Milano, Bompiani, 1949; C. ALVARO, *Lunga notte di Medea*, Milano, Bompiani, 1966; T. MORRISON, *Amatissima*, trad. it. di G. Natale, *Postfazione* e cura di F. Cavagnoli, con un saggio di A. PORTELLI, Milano, Frassinelli, 2003.

⁶⁶ Neppure nel caso di Glauce, la figlia di Creonte, che qui commette suicidio. È possibile che la 'soluzione' della vicenda di Glauce tragga ispirazione dalla *Medea* di Pasolini. Cfr. G. IERANÒ, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. GENTILI, F. PERUSINO, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 177-197: 194.

⁶⁷ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 137, 150, 168, 187, 216.

⁶⁸ R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, cit., pp. 60-96.

⁶⁹ C. WOLF, *Medea*, cit., p. 221.

differenze e costituire attorno alla comunità un perimetro al di fuori del quale sta ciò che le è estraneo, secondo una logica che richiama quella schmittiana dell'amico e del nemico⁷⁰. Certamente, Medea ha scatenato una simile crisi. Al suo passaggio crolla la differenza tra la Colchide barbara e la civilizzata Corinto, perché entrambe le città sono fondate su un medesimo misfatto. Il gesto patriarcale di soggezione delle donne lega la Grecia e il suo estremo oriente, cancella la costitutiva differenza tra gli elleni e i barbari mentre al contempo riduce la distanza tra le donne che hanno subito e rifiutato quel gesto. Merope, «la regina infelice di un paese che [a Medea] [...] rimarrà straniero sempre», le è ora improvvisamente vicina: non solo perché entrambe sono state costrette – l'una da Giasone, l'altra da Creonte – a recitare una parte in pubblico, ma anche e soprattutto perché entrambe, mosse da orgoglio, l'hanno rifiutata. Solo di fronte a Medea, con cui si riconosce in quel rifiuto, la «regina muta» riconquista la parola per raccontare la verità sull'omicidio di Ifnoe⁷¹. Il disordine provocato da Medea non è il caos indistinto della violenza disgregatrice, ma fa valere la differenza sessuale di cui lei è orgogliosa come differenza politica, come momento di polarizzazione, come una linea che non circonda la comunità definendo un dentro e un fuori distinti e omogenei, ma piuttosto la attraversa e la taglia. Medea è da entrambe le parti ed è al contempo il nemico interno che non può essere espulso. Lei ha lasciato il segno del suo passaggio, per aver infranto le immagini note e rassicuranti e per avere suscitato un dubbio nelle donne «addomesticate» di Corinto che, anche oltre il loro sospetto e la loro avversione per Medea, avevano cominciato ad agire «come se fosse caduta un'inibizione», guardando i loro mariti «con sguardi pensosamente distaccati»⁷². Per questo l'evirazione di Turone è vissuta come un oltraggio da tutti gli uomini di Corinto, e tutti gli uomini avevano picchiato e punito le donne come se ne fossero tutte ugualmente responsabili⁷³. Per questo i figli di Medea – che nella tragedia euripidea sono prima di tutto figli del padre e proprio per questo strumento della vendetta contro di lui⁷⁴ – hanno «meritato» la morte. L'uno così simile a Giasone, l'altro bruno e passionale come la madre, i due gemelli avrebbero costantemente ricordato ciò che deve rimanere celato affinché si propaghi l'ordine della comunità e l'illusione della perfetta autosussistenza del potere: che non è possibile liberarsi della «razza femminile» e neppure ridurla docilmente al silenzio. Come infine riconosce Giasone, la posta in gioco è una sola: «dobbiamo riprenderci le donne. Dobbiamo spezzare la loro resistenza»⁷⁵.

⁷⁰ R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, cit., p. 73; cfr. C. SCHMITT, *Il concetto di 'politico'*, in ID., *Le categorie del 'politico'*, a cura di G. Miglio, P. Schiera, Bologna, Il Mulino, 1972, su cui si veda C. GALLI, *Genealogia della politica*, Bologna, Il Mulino, 2010².

⁷¹ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 20-21, 108.

⁷² *Ivi*, p. 114.

⁷³ *Ivi*, p. 202.

⁷⁴ Cfr. M.G. CIANI, *Introduzione*, in EURIPIDE, *Medea*, cit., p. 24.

⁷⁵ C. WOLF, *Medea*, cit., p. 208.

Medea non ha commesso i crimini che le sono imputati dal mito, ma per Wolf l'assoluzione non è tanto importante per restituire la sua 'vera' storia contro la mistificazione che l'ha ridotta al silenzio, quanto per mostrare che è lo stesso processo di imputazione a creare il soggetto subalterno. Al di là di questa comprensione non c'è però una giustizia che possa essere finalmente ristabilita. Anche se non vive il lacerante conflitto con se stessa di cui fa esperienza la Cassandra di Wolf – che si misura con il rifiuto della propria genealogia materna in nome e del padre e per amor suo –, anche se è innocente, nemmeno Medea ha soluzioni da offrire. La sua assoluzione è necessaria per denunciare il mito come momento del dominio maschile – e questo spiega la differente strategia narrativa adottata da Wolf per i due romanzi⁷⁶ –, ma non fa di lei l'archetipo di un 'femminile' puro e incorrotto, immediatamente contrapposto a un 'maschile' per sua natura incline alla conquista e alla violenza. Anche questa dicotomia è destinata a saltare come tutte le altre, quando la stessa Medea riconosce di essere stata complice dell'assassinio di Apsirto per aver creduto di potersi appellare alle antiche consuetudini nel tentativo di far valere il veto della regina contro l'ordine del re, salvo scoprire, con orrore, che proprio quelle consuetudini avevano permesso a Eete di legittimare il sacrificio del figlio. Non esiste un'origine autenticamente matriarcale libera dai rapporti di potere alla quale appellarsi per ristabilire la giustizia, «non possiamo procedere a nostro piacimento con i frammenti del passato»⁷⁷. Anche Medea, perciò, ha avuto una parte attiva nel gioco degli specchi che sorregge l'ordine patriarcale. Non è la sua 'natura femminile' a infrangerlo, ma solo il lucido rifiuto che, rivelandone la costituzione reale, fa saltare il sistema dei concetti antitetici, delle simmetrie prive di reciprocità, sul quale quell'ordine si fonda e attraverso il quale si riproduce.

In quanto rende visibile una differenza politica e porta nello spazio pubblico ciò che sarebbe dovuto restare, silenziosamente, nel privato, Medea non può essere espulsa né l'uccisione dei suoi figli è sufficiente a dimenticarla. La barbara donna selvaggia si rivela in questo modo un fattore costituzionale, ineliminabile, della «tradizione maschile» che ha creato e tramandato il mito. Come l'«informante nativo» che Gayatri Chakravorty Spivak pone al centro della sua *Critica della ragione postcoloniale*, la donna selvaggia è allo stesso tempo necessaria alla costruzione discorsiva dell'Occidente e forclusa – rigettata, espulsa violentemente – da quella costruzione⁷⁸. Per questa ragione lei non può parlare, almeno non nei termini prescritti dalla «tradizione maschile», dal discorso attraverso cui l'Occidente, ovvero il patriarcato, rappresenta se stesso. Entro

⁷⁶ Cfr. A. RAJA, *Parole contro i guasti del mondo. Riflessioni sul linguaggio di Christa Wolf*, in *L'altra Medea*, cit., pp. 113-122: 118-119.

⁷⁷ C. WOLF, *Medea*, cit., p. 98.

⁷⁸ G.C. SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 29-31.

quei termini, lei può solo emettere urla disarticolate, bestiali, come quelle di Medea che getta in mare le ossa di Apsirto, come quelle di Merope che assiste all'omicidio della figlia e ne contempla i poveri resti. In quell'urlo c'è tuttavia un rifiuto. Esso indica inaspettatamente la possibilità di un rovesciamento. «O io sono fuori di me, o la loro città ha fondamenta su un misfatto», dice Medea quando per la prima volta udiamo la sua voce, e poiché lei è calma comprendiamo subito che la possibilità di un rovesciamento è attuale. La ritroviamo nelle sue ultime parole, quando scaglia sui Corinzi la sua maledizione: «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»⁷⁹. Medea è un'«apolide» non perché «profuga», senza cittadinanza, priva di riconoscimento⁸⁰, ma perché non ha un posto proprio nell'ordine politico che a un tempo reclama il potere del suo corpo e rinnega la sua voce. D'altra parte, proprio perché non ha posto, Medea può arrivare al presente, può porlo radicalmente in questione, indicando l'urgenza ancora viva di mettere in dubbio la verità della tradizione maschile e, con essa, la necessità di formulare – ogni volta e in ogni luogo – la domanda che può finalmente dare voce alla barbara donna selvaggia e fare spazio al disordine che l'accompagna⁸¹.

⁷⁹ C. WOLF, *Medea*, cit., pp. 17, 224.

⁸⁰ Cfr. H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 35 ss., sul «popolo degli apolidi».

⁸¹ Sulla centralità del domandare nella ricerca di Wolf, cfr. A. RAJA, *Parole contro i guasti del mondo*, cit., p. 122. Per una lettura 'rinunciataria' di Medea, cfr. A. FEDELE, *La provocadora Medea de Christa Wolf: una figura mitológica de la alteridad representada en clave feminista*, in *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)*, a cura di R. Rius Gatell, Barcellona, Universidad de Barcelona, 2006, pp. 25-42.

Valentina Moro

Can the wife speak?
**L'ambiguità del discorso e la costruzione del femminile
nelle *Trachinie* di Sofocle**

Nell'Atene del V secolo, così come i tribunali, le assemblee e tutti gli altri spazi pubblici e istituzionali della *polis*, anche il teatro era un luogo dove mettere in scena un' *identità* di fronte alla comunità. Gli spazi del discorso pubblico, in quanto tali, erano spazi rigorosamente *maschili*, poiché a poter prendere parola erano unicamente gli uomini. L'agire in pubblico equivaleva necessariamente, dunque, alla messa in scena di un' *identità* che era anche e primariamente un' *identità* di genere. Di conseguenza, in base alle norme che regolavano la presa di parola nello spazio pubblico, la voce femminile risultava forclusa (cioè, secondo la terminologia di matrice psicanalitica lacaniana, esclusa completamente, senza che permanga alcuna traccia del rimosso), e nello stesso tempo veniva *prodotto* il soggetto femminile nella sua radicale differenza rispetto a quello maschile¹. Da una parte, la modalità in cui il femminile viene costruito dalla voce del poeta a teatro e da quella dell'oratore in tribunale risente di una significativa componente di *ambiguità*², che è rilevante indagare. Dall'altra parte, essa può rappresentare anche la spia di una tensione sociale, dalla quale potrebbe dipendere il fatto che nell'immaginario comune vi fosse la tendenza a rappresentare il femminile come pericoloso.

¹ V. WOHL, *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin, University of Texas Press, 1998, p. XXI: «This fantasied space is one that is always, with varying degrees of panic, foreclosed: the female subject is always shown to be invalid, subjected, dangerous, or impossible».

² Si è scelto di impiegare il concetto di "ambiguità" a indicare un orizzonte tutto interno alle regole del discorso, in cui l'efficacia di ogni presa di parola dipende da un criterio di attendibilità e dalla posizione del parlante all'interno della rete di relazioni interpersonali nella comunità. Il discorso non è mai oggettivamente vero o falso, giusto o sbagliato, ma più o meno verosimile ed efficace.

Questo saggio è incentrato sulla tragedia delle *Trachinie*, e in particolare sul personaggio di Deianira. Intendiamo con esso presentare solo una parte di una ricerca più ampia, il cui punto di partenza è un interrogativo in merito all'efficacia della presa di parola femminile negli spazi del discorso pubblico ad Atene, e il cui obiettivo è una critica filosofico-politica all'idea stessa di "pubblico" nell'antichità. Nel testo sofocleo in esame, l'analisi dei riferimenti, presenti nel linguaggio, alle pratiche del diritto effettivamente in uso all'epoca di Sofocle, consente di produrre una riflessione critica incentrata nello specifico sull'istituzione del matrimonio e sui ricorrenti rimandi ad essa nei discorsi dei personaggi. In questo modo si intende svelare i nodi problematici relativi all'ordine del discorso che emerge nella sua piena visibilità nell'istituzione del matrimonio, e mettere in discussione le relazioni asimmetriche ad essa connesse, che strutturano la comunità politica.

Inoltre, ci si è posti un interrogativo in merito alla possibilità per Deianira di *soggettivarsi* mediante una presa di parola. Si può parlare di Deianira come soggetto in grado di assumersi la piena responsabilità del proprio agire attraverso la parola? Ella esprime desideri – sessuali o di vendetta? Parla da un posizionamento specifico all'interno della società e dell'*oikos* al quale appartiene? La prima domanda che ci si è posti non è dunque se la donna dica o meno il vero³, se sia in buona fede per quanto riguarda il proprio agire e le dichiarazioni che lo accompagnano, quanto piuttosto – relativamente alla modalità della sua presa di parola – se sia o meno per lei possibile, in quanto locutore di sesso femminile, dire la verità.

Il concetto di "performatività" si riferisce alla capacità del discorso non solo di comunicare, ma anche di agire e, come mette in luce Judith Butler a partire da *Gender Trouble*⁴, di costruire e performare un'*identità*⁵. Secondo la lettura di Butler, il performativo consiste in un'iterazione di atti che determina un contesto normativo, in base al quale l'agire dei soggetti si configura secondo parame-

³ Gran parte della critica si è posta questo interrogativo. Si veda ad esempio E. CARAWAN, *Deianeira's Guilt*, in «Transactions of the American Philological Association», 2000, n. 130, pp. 189-237, che sostiene la tesi per cui la donna, pur non avendo l'intenzione di uccidere il marito, secondo il sistema giudiziario ateniese al tempo di Sofocle sarebbe stata decretata colpevole per aver somministrato il farmaco al marito. Tale procedura penale non avrebbe tenuto conto delle intenzioni presumibilmente non dolose, bensì del fatto che la donna non aveva le basi di conoscenza necessarie a stabilire in piena consapevolezza che il farmaco non fosse letale.

⁴ J. BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1999 [trad. di S. Adamo, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013].

⁵ Butler generalizza la nozione di performativo, come modello che impiega da una parte per spiegare come l'identità di genere sia una produzione sociale e culturale, dall'altra per mettere in luce il funzionamento delle norme. Si veda al riguardo M. GINOCCHIETTI, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in «Esercizi Filosofici», VII, 2012, pp. 65-77.

tri che distinguono ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, ciò che è lecito e ciò che è illecito. In questo modo, il genere agisce come il linguaggio – e ciò è particolarmente riscontrabile nel caso del discorso pubblico. Come nel caso dell'espressione di un'identità di genere, allo stesso modo anche il discorso pubblico e istituzionale, in base alla ripetibilità di atti linguistici 'stilizzati', può essere decostruito e imitato. Il modo in cui Butler tratta il concetto di performatività risente dell'interpretazione di Derrida della teoria austiniana⁶ degli *speech act*⁷. Derrida incentra la questione sulla citazionalità del segno linguistico. Il fatto che il segno linguistico possa essere citato e ripetuto in maniere diverse lo sottrae alle intenzioni originarie di significazione dell'autore (all'autorialità in sé, dunque): la diversa collocazione implica anche una risignificazione. È dunque la ripetibilità, secondo Butler, non l'applicarsi di una norma in uno spazio pubblico, a rendere il linguaggio performativo, in quanto, nell'iterazione di riferimenti e formule, si costruiscono e decostruiscono entro parametri liturgico-istituzionali quelle stesse relazioni asimmetriche che configurano lo spazio pubblico, in base alle quali il linguaggio risulta *legibile*.

Se ci si riferisce allo spazio pubblico della *polis* come spazio istituzionalizzato, la presa di parola femminile ad Atene risulta necessariamente inefficace da un punto di vista politico, non potendo le donne esercitare il diritto di voto, né esprimersi in assemblea o in tribunale. Una donna, in quanto cittadina, non godeva infatti dei medesimi diritti degli ateniesi maschi adulti, e non era considerata allo stesso modo *libera* in quanto un uomo doveva essere il suo tutore legale (*kurios*). Eppure la drammaturgia dell'epoca presenta numerosi casi in cui i discorsi delle donne costruiscono e modificano relazioni, e performano ruoli sociali e politici. Pertanto, il presupposto teorico della nostra ricerca è che proprio a partire dal discorso pronunciato da personaggi femminili, considerato politicamente *inefficace*, ipotizzando l'esistenza di un "resto" linguistico a seguito della forclusione della presa di parola femminile, sia possibile mettere in discussione la normatività dello stesso discorso pubblico nell'Atene classica.

Si è fatta dunque una scelta metodologica specifica. Avendo come oggetto d'indagine un discorso – quello femminile – che all'interno del quadro normativo e istituzionale del discorso pubblico risulta privato di intelligibilità, la mera referenzialità nell'analisi filologico-lessicale del testo risulta insufficiente. Quando Gayatri Chakravorty Spivak discute il problema della *referentiality* nel suo famoso saggio *Can the Subaltern Speak?*, facendo riferimento all'esempio di donne che abitano le periferie suburbane indiane, conclude che queste, in quan-

⁶ J. L. AUSTIN, *How to do things with words*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1975.

⁷ J. DERRIDA, *Signature Event Context*, in Id., *Limited Inc*, Evanston, Northwestern University Press, 1988, pp. 1-23.

to “subalterne”, *non parlano*⁸. Questo avviene per due possibili ragioni: o perché un’ autorità impedisce loro di parlare, o perché parla al loro posto. Si tratta di un linguaggio che risulta pertanto “detritorializzato”, in quanto si ha a che fare con soggetti che vengono privati di voce. Allo stesso modo, anche la prospettiva critica dell’ analisi cui si fa riferimento in questo saggio è quella di un’ *impossibile* referenzialità. Infatti, il discorso pubblico e istituzionalizzato che la tragedia greca mette in scena è strutturalmente non neutro ma già di per sé politico, in quanto anch’ esso *parla per* (cioè “al posto di”) quelle soggettività femminili che porta sulla scena⁹. La performatività di tale discorso consiste nell’ imporre alla tradizione una distinzione normativa tra un linguaggio “puro” dello spazio pubblico (accessibile, come già detto, solo per l’ uomo in quanto cittadino ateniese) e un linguaggio “ambiguo” tradizionalmente attribuito al femminile. Fare luce su quest’ ambiguità – costitutiva del *logos* stesso ma ricondotta nell’ immaginario comune all’ Alterità della donna – e sulla referenzialità letterale come metodo di analisi, smentendone dunque la presunta neutralità, permette poi di utilizzare con piena consapevolezza critica l’ analisi lessicale e drammaturgica come punto di partenza per una riflessione politica.

1. Le nozze spaventose

Secondo Kirk Ormand, che nel suo testo *Exchange and the Maiden* fa ampio riferimento al personaggio di Deianira, il matrimonio è una struttura normativa che presiede alla produzione di soggetti all’ interno della società. Nello stesso tempo, da una parte esso opera una normalizzazione dei ruoli nei quali avviene la soggettivazione, certificandoli come *naturali*, dall’ altra si stabilizza esso stesso in quanto istituzione¹⁰. La nostra interpretazione della modalità di presa di parola di Deianira si discosta tuttavia – per lo meno in parte – da questo tipo di lettura, nell’ intento di dimostrare come, per quanto il discorso della donna sia

⁸ G. C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, a cura di C. Nelson, L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

⁹ Cfr. su questo A. LARDINOIS, L. McCLURE, *Making Silence Speak. Women’s Voices in Greek Literature and Society*, Princeton, Princeton University Press, 2001; L. K. McCLURE, *Spoken like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton, Princeton University Press, 1959; F. ZEITLIN, *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*, in L. K. McClure (ed.), *Sexuality and Gender in the Classical World. Readings and Sources*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 103-138.

¹⁰ Cfr. K. ORMAND, *Exchange and the Maiden. Marriage in Sophoclean Tragedy*, Austin, University of Texas Press, 1999, p. 1: «Marriage is not natural. It is an ideology, in the Marxist sense of the word. That is, marriage operates as a normative structure of society [...] and ensures the continuation of that society. Like all ideology, it “interpellates”, or “hails” individuals as “subjects”; that is, it defines roles for individuals at the same time that it validates those roles as real, important and natural».

interpretabile in riferimento all'orizzonte normativo e istituzionale del matrimonio, l'efficacia performativa della comunicazione di Deianira in relazione al suo orizzonte sociale non si esaurisca qui.

Si guardi a questo punto al testo tragico, la cui trama è utile ripercorrere brevemente. Deianira, moglie di Eracle e madre dei suoi figli, in condizione di esule a Trachis (in Tessaglia) attende impaziente il ritorno dell'eroe. L'araldo Lica giunge improvvisamente presso la casa dove Deianira è ospite, annunciando l'imminente ritorno di Eracle. Lica conduce una schiera di prigionieri, fra le quali Iole è quella che attira maggiormente l'attenzione di Deianira. In un primo momento, l'araldo mente riguardo all'identità della fanciulla, ma dopo essere stato messo sotto torchio da Deianira rivela che Iole proviene da una nobile famiglia e che Eracle l'ha condotta a Trachis come nuova concubina, dopo aver condotto una battaglia vittoriosa contro il padre di lei. Deianira quindi, dichiarando al coro di donne di voler riconquistare il marito, chiede a Lica di portare in dono a Eracle una veste. Su questa veste, come lei stessa spiega al coro, la donna ha versato un presunto filtro d'amore, a lei donato dal centauro Nesso, nemico giurato di Eracle. L'effetto del filtro è però letale, cosa di cui Deianira si rende conto troppo tardi; ella dunque si trafigge con una spada sul letto nuziale, dopo aver ascoltato le parole d'accusa e d'odio del figlio Illo, il quale ha assistito alle sofferenze del padre, ormai in fin di vita. Solo a quel punto Illo viene informato delle buone intenzioni della madre nella vicenda. Eracle, in punto di morte, impone a Illo il matrimonio con Iole, in questo modo assicurando continuità alla propria casa.

Il destino d'infelicità al quale Deianira nel prologo si dice condannata, risulta pienamente comprensibile in relazione alla generale condizione di vita di una donna, costantemente¹¹ accompagnata – come la protagonista del testo sofocleo rimarca – dalla paura legata alle nozze¹². L'ossessione, tradizionalmente ricondotta al femminile, per il matrimonio rimanda alla problematica dell'ossessione per la sessualità. Deianira fa riferimento, fin dall'inizio del dramma, alla propria bellezza (τὸ κάλλος, v. 25), come a qualcosa che ella teme la porterà alla rovina¹³. Il corpo di Deianira entra in gioco immediatamente: la donna si

¹¹ Il termine «sempre», che Deianira impiega ad esempio ai vv. 16 e 28, a connotare la propria condizione costante di timore, ricorre in maniera rilevante anche nella lamentazione di Elettra, nell'omonima tragedia sofoclea. Elettra lo usa però come una sorta di espressione formulare: lei *sceglie* di persistere nella lamentazione e di non sottostare alla moderazione richiesta dal proprio ruolo e imposta dalla gerarchia familiare; Deianira invece *subisce* il persistere della propria condizione di timore.

¹² Come sottolinea J. MOSSMAN, *Women's Voices in Sophocles*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden – Boston, Brill, 2012, p. 495, il fatto che Deianira faccia costantemente riferimento al proprio matrimonio è uno dei principali elementi di genere che Sofocle inserisce per marcare la presa di parola della donna.

¹³ Questa stessa idea Deianira la esprime riguardo a Iole ai vv. 463-465, dicendo: «A vederla, ho provato una pietà grandissima; la bellezza le ha rovinato la vita». «Τὸ κάλλος» è qui in posizione rilevata all'inizio del verso. Per una ricognizione delle ricorrenze del termine *kallos*

raffigura consapevolmente come oggetto di un desiderio sessuale maschile che le fa paura – e che le *deve* fare paura. Infatti la raffigurazione del femminile dopo la riforma periclea che risale al 451/450 a.C.¹⁴ risente di un immaginario in cui il matrimonio funziona normativamente istituendo una relazione asimmetrica tra l'uomo e la donna, e la simbologia della violenza sessuale diviene parte integrante di questa tradizione¹⁵. In questo simbolismo, l'uomo viene raffigurato, in letteratura e nelle arti figurative, con caratteristiche “ipermascoline” e sempre vittorioso nella sfida omosociale per l'ottenimento della sposa, mentre la donna viene rappresentata come timorosa e passiva, intenta a preservare la propria virtù fino al momento delle nozze. In questo modo si ha la normalizzazione di un rapporto di forza e di una gerarchia che l'uomo impone e la donna subisce. Secondo questa rappresentazione, entrambe le parti risultano virtuose, nell'ottica di un'etica aristocratica dell'*aretē* (il “valore” inteso in termini agonistici) di stampo tradizionale.

Si guardi infatti il discorso pronunciato dal coro ai vv. 103-111:

ποθουμένη γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι
τὰν ἀμφινεικῆ Δηϊάνειραν αἰεὶ,
οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν,
οὔποτ' εὐνάξειν ἀδακρύτων βλεφάρων πόθον, ἀλλ'
εὐμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσαν ὁδοῦ
ἐνθυμίους εὐναῖς ἀνανδρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν
δύστανον ἐλπίζουσαν αἴσαν.

(solo tre, sempre in riferimento all'attrattività fisica) in Sofocle, si veda D. KONSTAN, *Beauty. The Fortunes of an Ancient Greek Idea*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 52. Cfr. anche *Ivi*, pp. 62 e ss: Konstan sottolinea come l'idea della bellezza nella lingua greca in epoca classica fosse strettamente connessa alla dimensione dell'*erōs* (inteso come “desiderio passionale”), come ciò che consegue immediatamente alla vista del bello. In relazione all'attrattività fisica di Deianira, tale desiderio si configura come specificamente maschile e agonistico.

¹⁴ In merito alla riforma periclea si veda ARIST. *Ath. Pol.*, 26.3 e PLUT. *Per.* 37.2-4. Cfr. anche S. LAPE, *Race and Citizen Identity in the Classical Athenian Democracy*, New York, Cambridge University Press, 2010, pp. 19 e ss. Secondo questa legge sulla cittadinanza, poteva dirsi cittadino solo colui che fosse nato dall'unione di due cittadini. In questo modo la concezione dell'appartenenza alla *polis* ateniese seguiva il modello dell'*oikos*, e gli uomini venivano fortemente scoraggiati all'idea di prendere in moglie una donna straniera. Ciò implicava da una parte la necessità impellente di stabilire se le madri degli Ateniesi fossero effettivamente cittadine (e stabilire l'identità di una donna risultava tanto più difficile in quanto non vi erano documenti che la certificassero ufficialmente), dall'altra il diffondersi di una preoccupazione sempre crescente riguardo alla paternità. Tale preoccupazione si accompagnava con un forte pregiudizio (tradizionale) sulla fedeltà della donna, rispetto alla quale, come già sottolineato, l'istituzione matrimoniale esercitava una funzione civilizzatrice. Sulla costruzione del “femminile” in relazione a temi quali autoctonia e cittadinanza, nell'immaginario della retorica democratica ateniese, si veda N. LORAUX, *Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1990 [trad. di M. P. Guidobaldi e P. Botteri, *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza, 1991] e N. LORAUX, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris, Seuil, 1996 [trad. di A. Carpi, *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene*, Roma, Meltemi, 1998].

¹⁵ Si veda K. ORMAND, *Exchange and the Maiden*, cit., pp. 28 e ss.

(So che Deianira, un tempo contesa, ora come un uccello smarrito nell'animo ansioso non quietata il desiderio degli occhi, non frena le lacrime; e soffrendo timori e ricordi dello sposo lontano, si strugge nel pensiero del letto vuoto attendendo una sorte infelice.)

Nelle parole del coro la donna, un tempo oggetto di contesa di due uomini («ἀμφινεικῆ»), viene descritta come timorosa, sempre memore dello sposo lontano («εὐμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσιν ὁδοῦ») e consapevole che il proprio destino dipende dalle sorti di lui. Il suo talamo viene paragonato infatti a quello di una vedova («εὐναῖς ἀνανδρώτοισι»), ed ella non può che aspettarsi una sorte infelice («δύστανον ἐλπίζουσιν αἴσαν»).

Per quanto riguarda l'istituzione del matrimonio ad Atene, esso costituiva un momento di passaggio sia per lo sposo sia per la sposa, marcato da una specifica ritualità. Tale ritualità tuttavia, pur venendo a connotare diversamente il soggetto femminile, nel passaggio da *parthenos* o *korē* (termini che designano la fanciulla in quanto adolescente e vergine) a *gunē*, (cioè la donna adulta), non richiedeva in alcun modo una decisione né l'espressione di alcun tipo di volontà da parte della donna¹⁶. Si aveva invece una sorta di transazione, uno scambio di proprietà, tra il padre e il marito¹⁷, che consisteva di fatto nello scambio di beni economici (una dote) e nel trasferimento di una responsabilità giuridica al marito, che diveniva il nuovo tutore legale della donna. In questo modo si istituzionalizzava un'interconnessione tra due *oikoi*, dettata tra le altre cose dal fatto che, qualora il legame matrimoniale fosse stato reciso, la dote sarebbe stata restituita per legge, insieme alla donna, al nucleo familiare del padre di lei¹⁸.

Mentre Deianira racconta la propria storia, il lessico e le formule che impiega per fare riferimento al proprio matrimonio risultano performativi, in quanto per mezzo di essi la donna riproduce e intende riconfermare nel discorso quello stesso legame, mettendo in luce la ritualità che l'ha prodotto. Ai vv. 39-40 ella rimarca tuttavia che l'*oikos* istituitosi a partire dalle proprie nozze con Eracle, oltre a risultare privo del capofamiglia, non è nemmeno legato con stabilità a una terra e a una proprietà. Lei e i suoi figli sono infatti «ἀνάστατοι» («allontanati», v. 39), e vivono a Trachis presso un ospite («ξένω παρ'ἀνδρῖ», v. 40)¹⁹.

¹⁶ *Ivi*, p. 19.

¹⁷ Cfr. V. WOHL, *Intimate Commerce*, cit.

¹⁸ Riguardo alle implicazioni giuridiche legate al matrimonio tra V e IV secolo, si veda per esempio A.C. SCAFURO (translated by), *Demosthenes, Speeches 39-49*, Austin, University of Texas Press, 2011, pp. 12 e ss. Scafuro distingue due tipologie di matrimonio esistenti ad Atene. L'uno consisteva in un accordo (*enguē*), ufficialmente documentato, contratto tra il padre e il futuro marito; in questo modo l'autorità legale (*kurieia*) del padre o del fratello veniva trasmessa al marito assieme a una dote. L'altra tipologia di matrimonio avveniva invece tramite *epidikasia*, che consisteva nell'assegnazione ufficiale di una ragazza al futuro marito da parte di un magistrato o di una corte; questa tipologia riguardava per lo più fanciulle prive di padre e di fratelli (le *epiklēroi*).

¹⁹ Al riguardo D. SUSANETTI, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma,

Facendo questo riferimento, Deianira puntualizza anche il fatto che la propria condizione di esule è dovuta a una violenza compiuta da Eracle, che è stata la causa dell'esilio della loro famiglia. È dunque, come nel caso del matrimonio, ancora una volta una reciprocità maschile, in questo caso violenta, a determinare la condizione della donna e la posizione di *eccedenza* in cui si vengono a trovare tutti i membri della famiglia, considerati stranieri e ospiti all'interno di una nuova comunità: all'*oikos* coniugale di Deianira, del quale ella si sta prendendo cura in assenza del marito, viene negata così, a causa di Eracle, una piena legittimità, secondo i parametri della determinazione sociale del tempo. E nonostante ciò, è *da Eracle* – cioè dal fatto che egli sia in vita e possa mostrarsi fisicamente in pubblico, di ritorno dalle sue peregrinazioni – che dipende la riconoscibilità della donna presso la casa che la ospita e di fronte alla comunità nella quale ella si inserisce come straniera, nonché l'eredità della propria casa e il ruolo di *kurios* dell'*oikos* per Illo.

2. Silenzi: Iole

Guardando invece alla caratterizzazione del personaggio di Iole all'interno del dramma, essa è totalmente dipendente dalla presa di parola di Deianira. Come la critica ha rilevato, Iole è un possibile “doppio” della moglie di Eracle: è più giovane, ha anch'ella origini aristocratiche, viene portata da Eracle come sposa in un *oikos* che non è il suo, risultando così straniera (come Deianira dichiara di essere fin dal prologo); sta per diventare la nuova sposa del medesimo uomo. È Deianira stessa a cogliere esplicitamente un'affinità tra la propria condizione e quella della giovane. Ai vv. 307-313 dice infatti, notando Iole fra tutte le altre schiave giunte alla casa con Lica:

ὦ δυστάλαινα, τίς ποτ' εἶ νεανίδων;
ἄνανδρος ἢ τεκνοῦσσα; πρὸς μὲν γὰρ φύσιν
πάντων ἄπειρος τῶνδε, γενναία δέ τις.
Λίχα, τίνοσ ποτ' ἐστὶν ἢ ξένη βροτῶν;
τίς ἢ τεκοῦσα, τίς δ' ὁ φιτύσας πατήρ;
ἔξειπ': ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ᾤκτισα
βλέπουσ', ὄσφπερ καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνη.

(E tu, povera ragazza, chi sei? Fanciulla, o già madre? Sembri nobile all'aspetto, e senza esperienza di queste miserie. Lica, a quale famiglia appartiene la

Carocci, 2011, p. 48, scrive, in merito al personaggio di Deianira messo a confronto con la Penelope omerica: «Non c'è propriamente una dimora da preservare, un luogo reale e simbolico che costituisca l'identità di una famiglia, un ordine che debba essere difeso e ristabilito dal ritorno dell'uomo [...]. Deianira è la paradossale custode di una casa sradicata dalle peripezie e dalla violenza maschile».

straniera? Chi è sua madre, chi è suo padre? Dimmelo: più di tutte mi fa pena a guardarla, perché è la sola capace di dominarsi.)

Senza approfondire in questa sede la questione, per quanto assai rilevante e ricca di implicazioni, sarà sufficiente notare come il fatto che Lica menta e che la sua *despoina* («padrona», come il messaggero la qualifica in relazione a Lica al v. 409) lo costringa a confessare, con l'ausilio di un testimone, fa pensare che Sofocle intendesse qui inscenare una sorta di interrogatorio, e che ci si trovi in un tribunale di fronte a un processo per adulterio. È ancora più significativo notare che questo ipotetico interrogatorio condotto da Deianira – la quale, in quanto donna, in un vero tribunale ateniese non avrebbe potuto pronunciarsi direttamente ma solo per bocca di un uomo, suo tutore legale – ha come oggetto l'identità di Iole. È noto infatti che, a seguito della riforma periclea di metà V secolo, quando la cittadinanza della madre divenne un parametro necessario, insieme a quella del padre, per attribuire la cittadinanza ad un nuovo nato, l'identità delle donne fu considerata sempre più una questione centrale a livello giudiziario, impiegata come argomento strumentale al fine di vincere delle contese interpersonali rigorosamente maschili. Quest'ambiguità di fondo in relazione al femminile caratterizzava l'immaginario comune dell'epoca, ed era legata a una generale psicosi riguardante la possibilità che l'identità di una donna venisse tenuta celata, dal momento che non vi erano procedure istituzionali che la attestassero, come invece avveniva per gli uomini; oppure la possibilità che una donna mentisse in merito alla paternità di un figlio. Testi letterari come lo *Ione* di Euripide, oppure orazioni giudiziarie come Antifonte 1, nota come *Contro la matrigna*, ne sono la dimostrazione.

In ogni caso, Deianira *parla per Iole*²⁰. Una Iole muta, il cui corpo in scena costituisce di per sé un rilevante espediente drammaturgico: in un tribunale, come quello in cui ipoteticamente Deianira inscena l'interrogatorio a Lica, il fatto che Iole non parli priva la scena del suo punto di vista, il solo esterno rispetto alle vicende familiari. In questo modo non possono che prevalere l'opacità e la difficile decifrabilità del linguaggio. Ma il silenzio di Iole – la sua assenza di parola – è il medesimo al quale si assisteva nei tribunali ad Atene, dove “la subalterna” non parlava perché non poteva parlare, ma anche perché, nel venire *rappresentata*, le veniva sottratta la voce.

L'immedesimazione di Deianira con Iole prosegue anche riguardo al tema della bellezza (vv. 463 e ss.). Eracle emerge anche in questo caso come figura iper-virile e violenta: l'unione di questo con le sue donne è infatti sempre il risultato di una sfida contro altri uomini. Il desiderio che conta e che costruisce, anche nel discorso, le relazioni sociali di Eracle con le donne – relazioni che

²⁰ Si veda J. MOSSMAN, *Women's Voices*, cit., p. 496.

assegnano a queste un'identità riconoscibile entro un inquadramento normativo – è sempre un desiderio maschile²¹. Come Deianira lascia intendere al v. 536, con un espediente retorico, Iole non è più una «vergine», bensì Eracle l'ha resa oggetto di conquista e fatta diventare «sposa». Sofocle impiega in questo stesso verso il verbo *zeugnumi*, che implica l'idea del “giogo”: si ha qui nel lessico un riferimento concettuale all'idea del matrimonio come istituzione civilizzatrice – in quanto tramite esso la sposa risulta “addomesticata”. Ma, nello stesso tempo, il richiamo è alla sessualità. Il termine *korē*, in posizione rilevata come prima parola del v. 536, viene infatti impiegato a indicare quella verginità che a Iole è stata sottratta da Eracle, il quale le ha imposto il giogo della schiavitù, prima ancora che il ruolo di concubina o sposa promessa. È questo stesso desiderio maschile che ha imposto alle due donne di «vivere sotto lo stesso tetto» e «avere le nozze in comune», come Deianira rimarca ai vv. 545-551, dove sottolinea l'intercambiabilità della posizione di una moglie:

τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἄν γυνή
δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων;
ὄρῳ γὰρ ἦβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσω,
τὴν δὲ φθίνουσαν: ὧν ἀφαρπάξειν φιλεῖ
ὄφθαλμὸς ἄνθος, τῶν δ' ὑπεκτρέπει πόδα.
ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς
ἐμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνήρ.

(Ma vivere insieme a questa donna, dividere con lei il mio matrimonio, quale donna potrebbe sopportarlo? La giovinezza di lei la vedo crescere, la mia declinare; il suo fiore si ruba con gli occhi, da me ci si ritrae indietro. E io temo tanto che Eracle sarà ancora sì il mio sposo, ma l'uomo di lei, che è più giovane.)

È al coro *in quanto composto da donne* che Deianira si rivolge e cerca comprensione. Al v. 535 impiega infatti il termine «συγκατοικτιουμένη»²², che Jebb²³ traduce letteralmente «to grieve in your company». Ciò che ella vuole piangere insieme alle donne di Trachis è una dimensione di “sostituibilità” che viene ricondotta al fatto stesso di essere una donna, una posizione di inferiorità riguardo alla quale ella non può apertamente rimproverare il marito. Una moglie ad Atene era infatti sostituibile come i soldati in una falange oplitica: tanto la remissività di fronte a questa condizione, considerata virtuosa, era motivo di buona reputazione per la prima, quanto la predisposizione al sacrificio e il coraggio in battaglia lo erano per questi ultimi. Eppure viene da domandarsi

²¹ Si veda C. P. SEGAL, *Bride or Concubine? Iole and Heracles' Motives in the Trachiniae*, «Illinois Classical Studies», 1994, XIX, pp. 59-64.

²² In posizione rilevata alla fine del verso.

²³ R. C. JEBB (a cura di), *Sophocles: Plays. Trachiniae*, ed. P. E. Easterling, London, Bristol Classical Press, 2004, *ad locum*.

se questa richiesta di «piangere con» lei, che sembra fare riferimento alla dimensione della lamentazione collettiva, non sia da considerarsi piuttosto un modo per coinvolgere le donne del coro in un'azione concertata, nell'intento di usare il linguaggio formulare della lamentazione, operando così una sovversione della ritualità all'interno della quale normalmente le lamentazioni si svolgevano.

La lamentazione implicava una presa di parola in uno spazio pubblico, la sola – o quasi – che spettasse di diritto alle donne, durante i riti funebri nell'Atene del V secolo. Nella scena presentata nel dramma delle *Trachinie*, la parola femminile del lamento ha un'efficacia performativa specificamente nella sovversione delle sue forme rituali. Deianira non intende infatti coinvolgere le donne nella messinscena di un lutto, bensì nella lamentazione per ciò che definisce «le cose che soffro» (τὰ δ' οἷα πάσχω, v. 535) – pene che hanno un responsabile preciso e individuato: suo marito. L'idea di un “lamentare insieme” non è la sola spia lessicale che faccia pensare a una forma di complicità che Deianira cerca di ottenere con le donne del coro. Infatti ella esplicita il fatto che il suo piano rappresenta un sotterfugio del quale Lica, Illo e nessun altro membro della casa devono venire a conoscenza. La donna rimarca infatti di essere uscita dalla regia in segreto (v. 533, con l'avverbio «λάθρα»), e aggiunge poi (vv. 596-597):

μόνον παρ' ὑμῶν εὖ στεγοίμεθ': ὡς σκότῳ
κἄν αἰσχρὰ πράσσης, οὔποτ' αἰσχύνῃ πεσεῖ.

(Solo, mantenete questo segreto. Se si fanno nell'ombra, anche le cose vergognose non portano vergogna.)

Dice quindi di sperare che le donne del coro proteggano il suo segreto²⁴, poi fa riferimento in maniera ambigua agli «αἰσχρὰ», le «azioni turpi», ma collocandole nella dimensione dell'ombra²⁵, così che ad esse non consegua la vergogna. Il linguaggio di Deianira è quello del sotterfugio e della cospirazione. Bonnie Honig parla di una «cospirazione» con il linguaggio, facendo riferimento al farsi *logos* della lamentazione di Antigone, attraverso espedienti retorici che le consentono una «covert communication»²⁶. La presa di parola femminile nello spazio esterno, sotto quello sguardo collettivo dal quale una donna virtuosa ad Atene si supponeva dovesse sempre sottrarsi, sembra potersi dare solamente in forme alternative a quelle considerate proprie del discorso pubblico – come appunto nella forma del sotterfugio. L'interpretabilità di tali prese di parola

²⁴ M. DAVIES (a cura di), *Sophocles. Trachiniae*, New York, Oxford University Press, 1991, *ad locum* parla di «occultamento metaforico».

²⁵ Il termine «σκότῳ» si trova in posizione rilevata alla fine del verso. In *S. Ant.*, vv. 493-494 Creonte impiega questo stesso termine per riferirsi a coloro che cospirano contro i governanti «nell'oscurità» («ἐν σκότῳ»).

²⁶ Cfr. B. HONIG, *Antigone, Interrupted*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 121 e ss.

viene ostacolata dalla normatività della parola in pubblico, ed esse risultano *ambigue*. Tuttavia, attraverso forme di discorso di questo tipo e per mezzo della loro *reinterpretazione*, la donna può riappropriarsi della narrazione delle proprie vicende e può *ri-performare* le relazioni di reciprocità in cui tali narrazioni si inseriscono, rendendo percepibile il fatto che nessuna narrazione discorsiva è neutra; piuttosto, c'è sempre dietro ad essa la voce di una soggettività che parla a partire da una specifica posizione all'interno di una rete di relazioni sociali. In questo modo, la donna si appropria dell'*opacità* costitutiva del *logos*, utilizzando un lessico del sotterfugio e della condivisione in un orizzonte che può risultare performativo – come mostreremo ora – proprio per mezzo della *distorsione* di formule istituzionali.

3. La reciprocità e le formule

Rilevante è nel testo tragico la dimensione dello scambio e della reciprocità, che coinvolge da una parte la *pistis* (fiducia), dall'altra la circolazione di persone e doni.

Deianira raffigura costantemente se stessa come spettatrice rispetto a situazioni di rivalità maschile, vittima innocente che subisce passivamente le decisioni degli uomini. Ella si rimette all'esito della contesa tra Eracle e Acheloo (nonostante auspichi la vittoria del primo); attende, seppur sopraffatta dal timore, il ritorno del marito, cosa che decreterà le sorti sue e dei propri figli. Ci tiene a presentare se stessa come assennata («E tuttavia non so essere irata con lui; è una malattia che l'ha preso tante volte», vv. 542-543; «una donna che ha senno non deve adirarsi», vv. 552-553) e conscia di quali comportamenti la società reputi virtuosi per una donna, recitando in questo modo il medesimo adagio con cui Crisotemi²⁷ e Ismene²⁸ rimproverano le rispettive sorelle, e che invece queste ultime rifiutano di accettare²⁹. Deianira non sembra credere nella possibilità per una donna di essere il soggetto agente che crea per volontà individuale un legame istituzionalizzato. Infatti il concetto stesso di *pistis* (fiducia), nel greco antico, implicava una reciprocità possibile solo in condizione di parità e di piena libertà di entrambe le parti, in quanto la parola data doveva risultare credibile³⁰.

²⁷ Cfr. S. *El.*, vv. 328-340 e vv. 378-384.

²⁸ Cfr. S. *Ant.*, vv. 61-68.

²⁹ D. SUSANETTI, op. cit., p. 60 in riferimento a questo passaggio sottolinea come la continua ripetizione di queste formule di saggezza sembra voler esorcizzare nevroticamente un sentimento opposto. Cfr. anche vv. 441-448: «E' sciocco chi si vuole opporre all'amore, come se si potesse fare a pugni con lui. [...] Sarei pazza davvero se biasimassi il mio sposo perché è stato colpito da questa malattia; o dessi la colpa a questa donna per un legame che non porta vergogna né danno a me».

³⁰ M. BONTEMPI, *La fiducia secondo gli antichi. "Pistis" in Gorgia tra Parmenide e Platone*, Napoli, Editoriale scientifica, 2013, p. 150, parlando del *logos* come atto sociale e facendo riferimento in

Eppure, ai vv. 540-542 Deianira fa riferimento al proprio legame di fiducia con Eracle, che ora è reciso, rappresentandosi come *fautrice* di un legame di *pistis*:

[...] τοιάδ' Ἡρακλῆς,
ὁ πιστὸς ἡμῖν κάγαθὸς καλούμενος,
οἰκούρι' ἀντέπεμψε τοῦ μακροῦ χρόνου.

(Questo è il compenso che mi dà Eracle, che noi abbiamo sempre considerato leale e giusto³¹; il compenso per avergli custodito la casa tanto tempo.)

Il termine *oikouria* sottintende *dōra*, e rimanda alla dimensione del “dono”. Deianira fa qui riferimento a una ricompensa per la custodia della casa, a un contraccambio. Fa dunque appello a un legame istituzionalizzato, a una relazionalità di *antidora* che ha la sua specificità giuridica, che si dà in questo caso nel contesto della specifica ritualità del matrimonio – una ritualità che implica una reciprocità che Eracle avrebbe violato. Jebb³² e Davies³³ concordano nel sostenere che il passaggio sia da interpretarsi come una formulazione ironica. Che ci si trovi d'accordo o meno con questa lettura, ciò che conta ai fini della nostra indagine è riscontrare come in questo passaggio l'unico utilizzo del concetto di *pistis* in relazione a una persona, che sia rilevante all'interno del testo tragico, si riscontri in una distorsione della formulazione istituzionale del legame di fiducia. Il discorso di Deianira è dunque efficace nel mettere in discussione il presupposto del legame matrimoniale attraverso la distorsione di una formula liturgico-istituzionale.

La performatività della presa di parola di Deianira si dà come pratica di soggettivazione, in quanto il personaggio femminile sofocleo parla facendo uso di uno strumento retorico che le permette di operare la distorsione del lessico istituzionale. Questo avviene proprio in virtù del fatto che la voce di una donna non avrebbe potuto, in linea di principio, istituire lei stessa attivamente un legame di reciprocità matrimoniale, né reclamare la violazione di un tale legame. Prova ne è che nel testo Deianira non attacca mai apertamente – o per lo meno mai *esplicitamente* – l'infedeltà del marito. Il suo discorso risulta più potente, invece, nell'evocare ironicamente una relazione sulla quale ella non avrebbe

particolare al *Filottete* di Sofocle, rimarca la fondamentale importanza della collocazione che ha, in relazione alle istituzioni, chi pronuncia tale *logos*. Da tale posizione dipende infatti per il parlante la possibilità di intrattenere uno scambio di *pistis* con la comunità politica della quale fa parte. Il dire di folli, donne, schiavi e traditori a priori non conta, non può essere considerato “atto sociale” in quanto la loro posizione non permette loro di collocarsi in un rapporto di reciproca fiducia con la comunità.

³¹ *Pistos*, in posizione rilevata all'inizio del verso.

³² Cfr. R. C. JEBB, *Sophocles: Plays. Trachiniae*, cit., *ad locum*.

³³ Cfr. M. DAVIES, *Sophocles. Trachiniae*, cit., p. 152, *ad locum*, che confronta con S. *OT*, v. 385: «Creonte, il Fedele Creonte, mio amico da sempre» (a parlare è Edipo). Similmente, si veda anche S. *Ant.*, v. 31.

istituzionalmente alcun controllo, operando così una soggettivazione attraverso la distorsione consapevole del lessico istituzionale. Deianira pronuncia dunque riferimenti alla *pistis*, come presupposto di un legame matrimoniale, e in questo modo smaschera il paradosso costitutivo dell'istituzione del matrimonio nell'Atene classica. Tale istituzione sembrava costruita su una reciprocità dalla quale entrambe le parti avrebbero ricavato un vantaggio, portando a compimento una trasformazione individuale nel passaggio all'"età adulta". In particolare, il matrimonio offriva alla donna la legittimità di un nuovo *oikos* e la riconoscibilità sociale attribuita a tutte coloro che avessero adempiuto ai propri presupposti doveri verso la comunità, divenendo mogli e madri. Eppure l'istituzionalizzazione del legame coniugale non costruiva una reciprocità *di fatto*, in quanto la donna era solo la posta in gioco di uno scambio tutto al maschile, il solo che fosse fondato su una *effettiva* reciprocità. Pertanto quando Deianira parla di *pistis* tra moglie e marito nonostante ogni libertà e possibilità di costruire tale legame istituzionale le sia negata, utilizza una formula apparentemente svuotata della propria efficacia performativa, *riappropriandosi* in realtà della capacità del linguaggio di significare, e soggettivandosi attraverso tale atto linguistico.

4. L'ambiguità della sposa in tribunale

È utile infine riflettere brevemente in merito alla dimensione di *ambiguità* permeante la costruzione del femminile nella produzione discorsiva a teatro e in ambito giudiziario. Nel V secolo ateniese l'influenza reciproca istituitasi tra il linguaggio tragico e quello giudiziario era forte. Il fatto che gli oratori sentissero la necessità di fare appello a questioni che il teatro aveva già in precedenza problematizzato nello spazio pubblico³⁴, può essere un segnale di come all'epoca la giurisprudenza ad Atene non avesse ancora istituito un'identità discorsiva separata, cosa che invece il linguaggio teatrale aveva già sviluppato in maniera autonoma³⁵.

Questa dimensione di ambiguità, cui si è accennato nell'intero saggio, è rintracciabile dietro alle parole impiegate da Deianira per spiegare come sia avvenuto lo scambio con il centauro Nesso nel momento in cui lui le ha fornito il filtro d'amore. Ai vv. 680 e ss. la donna sottolinea che il centauro le ha dato delle istruzioni precise riguardo a come custodire il filtro e a come usarlo. La fiera, a detta di Deianira, ha impresso nella sua memoria quelle parole come su

³⁴ Cfr. M. GAGARIN, *Women's Voices in Attic Oratory*, cit., pp. 161-176, sull'interesse mostrato dagli studiosi della retorica attica nell'usare le orazioni come fonti per conoscere le abitudini di vita delle donne atenesi.

³⁵ Si veda su questo V. WOHL, *A Tragic Case of Poisoning: Intention Between Tragedy and the Law*, «Transactions of the American Philological Association», 140 (1), 2010, pp. 37-38.

una «tavoletta di bronzo» («χαλκῆς [...] ἐκ δέλτου», v. 683). La scelta del lessico è significativa in quanto, paragonandosi al *deltos*, Deianira lascia intendere di essere stata in qualche modo “incisa” (quindi penetrata) dal centauro³⁶. Ella diviene quindi il supporto sul quale il centauro fissa il proprio messaggio ingannevole, la propria menzogna. Ma la scelta della metafora, potrebbe non rimandare solamente a una dimensione di passività, a qualcosa che viene “subito” da Deianira³⁷. La scelta del lessico da parte di Sofocle per il discorso pronunciato dalla donna, nel momento in cui ella narra la vicenda, ci porta a ritenere che il poeta l’abbia volutamente permeata di ambiguità, facendola apparire in qualche modo colpevole di essersi fidata del centauro – e pertanto di essersi fatta da lui *sedurre*. Questo aspetto, anche qualora fosse stato solo labilmente evocato dal testo e fosse risultato percepibile per il pubblico, avrebbe inevitabilmente indebolito l’attendibilità della difesa che Deianira pronuncia di fronte al figlio quando questi l’accusa della pianificazione e della messa in atto dell’omicidio. Deianira è dunque necessariamente *responsabile*: se non intenzionalmente di aver pianificato l’assassinio del marito, lo è di aver deciso di seguire il proprio desiderio e di aver predisposto l’utilizzo del filtro. Ella *diviene* colpevole, come già evidenziato, nel momento in cui agisce e sceglie secondo la propria volontà, smettendo così di corrispondere al modello di passività tradizionalmente rappresentato come virtuoso nell’immaginario comune.

Ad Atene, il crimine della violenza sessuale, come quello dell’adulterio, era temuto in quanto poteva mettere a repentaglio la possibilità di preservare l’*oikos* e i suoi beni sulla base di una continuità patrilineare. La violazione non è presentata come qualcosa che viene subito dal corpo della donna: ciò che risulta violato, dal punto di vista giuridico, è il diritto del marito sulla donna e sui beni familiari. In ogni caso, ad accusarla apertamente di aver compiuto un assassinio è il figlio, che pronuncia una vera e propria arringa d’accusa, articolata su due livelli, ai vv. 807-808: la madre sarebbe a detta di Illo colpevole sia di aver pianificato («βουλεύσασ’») l’omicidio, sia di averlo messo in atto («δρῶσ’»). Privando Deianira del suo ruolo materno, Illo la priva del suo primato all’interno dell’*oikos*, della sua *aristocrazia*: la compiutezza e la realizzazione, di fronte alla comunità, del suo stesso essere donna. Un’*identità* che, come risulta a questo punto evidente, non dipende mai direttamente dalle relazioni che è la donna in prima persona a costruire, bensì sempre dalla rete relazionale nella quale viene collocata da un desiderio maschile di carattere omosociale, secondo il ruolo che

³⁶ Cfr. K. ORMAND, *Exchange and the Maiden*, cit., p. 52, che sottolinea come Deianira divenga qui *medium*, strumento attraverso il quale il centauro può colpire il proprio nemico a morte. Ormand, a supporto della tesi secondo cui Sofocle intendeva qui esprimere una connotazione sessuale, sottolinea che il termine *deltos* designa anche l’organo sessuale femminile in greco.

³⁷ Cfr. C. APRILE, *Deianira, ignara deltos nelle mani di Nessos*, «Rudiae. Ricerche sul mondo classico», vol. 7, 1995, pp. 35-52.

le viene permesso di ricoprire all'interno di un *oikos*. E a quel punto, a Deianira non resta che andarsene «in silenzio», espediente drammaturgico rilevante. Ella infatti, come più volte rimarcato, in un effettivo tribunale ateniese non avrebbe potuto difendersi di fronte alle accuse contro di lei. L'unico che avrebbe potuto parlare al suo posto – il figlio – recide nettamente il legame materno. La forclusione della voce femminile si produce quindi all'interno di una dimensione d'ambiguità che, nell'orizzonte discorsivo e nell'immaginario comune, pregiudica in partenza la posizione della donna di fronte alla comunità.

Claudio Cavallari

Il sapere della volontà. L'Edipo Re di Michel Foucault

1. Edipo, il sintomo

Tra il 1971 e il 1983, nel pieno sviluppo del suo tortuoso itinerario di ricerca, Michel Foucault presenta sette differenti letture dell'Edipo Re di Sofocle¹. Questo ricorrere cadenzato delle incursioni foucaultiane nel testo tragico sofocleo ci offre la possibilità di circoscrivere alcuni spunti analitici di rilievo per la comprensione, nel suo complesso, del percorso teorico del filosofo. In primo luogo, risulta difficile liquidare il senso di questa persistenza di Edipo nella riflessione di Foucault definendola come occasionale e arbitraria. A ben vedere, Edipo pare venire convocato da Foucault a simboleggiare, quasi ritualmente, alcuni degli snodi più decisivi del proprio percorso intellettuale: l'approccio genealogico, l'esplicitazione dei rapporti di potere-sapere su cui poggia tutta la sua analitica del potere, il rapporto potere-verità-soggettivazione, la *parrhesia* politica. Tutti strumenti della ricerca di Foucault sui quali si staglia, quasi a sottolineare scenograficamente il loro farsi operativo, l'inesauribile potenza drammatica – più che la nietzscheana serenità tragica – di Edipo Re. Fortunatamente non siamo costretti a prodigarci in acrobatiche letture sintomali, o meta-testuali, del lavoro di Foucault per reperire il senso di questa puntuale e mirata presenza. Foucault stesso lo chiarisce in diversi passaggi, come ad esempio quando afferma già nel 1971: «Nous sommes soumis à une détermination œdipienne, non pas au niveau de notre désir, mais au niveau de notre discours vrai»², o ancora più efficace-

¹ Utilizzo la versione dell'*Edipo Re* che compare in *Il teatro greco. Tragedie. Saggio introduttivo di Guido Paduano*, Milano, BUR, 2006, pp. 391-430.

² Cfr. M. FOUCAULT *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971, suivis de Le savoir d'Œdipe*, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana par Daniel Defert, Parigi, Gallimard-Seuil, 2011 [tr. it. *Lezioni sulla volontà di sapere. Corso al Collège de France. 1970-1971, seguito da Il sapere di Edipo*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 189].

mente due anni più tardi: «Il me semble qu'il y a réellement un complexe d'Edipe dans notre civilisation [...] non pas au niveau du désir et de l'inconscient, mais à propos du pouvoir et du savoir»³. Ecco dunque il punto che Foucault sembra voler ripetutamente affermare: esiste nelle nostre società un sintomo edipico⁴. Sintomo non individuale, ma collettivo⁵, mirabilmente simbolizzato dalla tragedia di Sofocle, e di cui il metodo genealogico porta in superficie il tracciato storico. Un sintomo sociale che non cessa di perturbare la supposta linearità evolutiva della *ratio* filosofica occidentale laddove la materialità dei rapporti tra potere, sapere e verità, lungi dal racchiudersi nella pacificazione di una sintesi possibile, non fa altro che produrre il proprio scacco a livello di quel resto, di quell'eccedenza inassimilabile, che indichiamo con la nozione di «soggetto». Ovunque esista una *polizia discorsiva*⁶ sulla verità, ci dice attraverso Edipo Foucault, la sovrabbondante oggettività del sapere fa difetto nell'ordine della soggettività. Laddove una *verità del sapere* è declinata in termini di stringente oggettività troviamo dunque posta la questione di un *sapere della verità* in cui ad essere in causa è il soggetto stesso, nei suoi rapporti con il discorso vero. Tale è in fondo il nodo problematico espresso da Edipo che Foucault non cessa di porre al centro di tutta la sua riflessione.

2. Edipo, il simbolo

Nelle pagine introduttive de *L'archeologia del sapere*⁷, Foucault si sofferma sulla descrizione di quell'importante mutazione epistemologica, incorsa nel campo della metodologia della ricerca storica, che egli definisce con la nota immagine del passaggio dal «processo al documento» alla «descrizione intrinseca del monumento»⁸. In questo capovolgimento di tendenza, dove la storia

³ ID., *La vérité et les formes juridiques*, in ID., *Dits et écrits*, vol. I, 1954-1975, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Parigi, Quarto-Gallimard, 2001 (d'ora in avanti DE), pp. 1422-1423.

⁴ Riprendo la nozione di sintomo riferita all'Edipo secondo la lettura che ne fa Foucault da G. BRINDISI *Potere e giudizio. Giurisdizione e veridizione nella genealogia di Michel Foucault*, Napoli, Editoriale scientifica, 2010, p. 203. Il testo di Brindisi rappresenta uno studio decisamente puntuale ed efficace dell'analisi che Foucault dedica all'Edipo Re, nonché uno degli unici contributi, e senz'altro il più autorevole, comparsi in Italia sul tema.

⁵ Cfr. *Ibid.*

⁶ Cfr. M. FOUCAULT *L'ordine del discorso e altri scritti*, Torino, Einaudi, 2004, p. 18.

⁷ ID. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, BUR, 2005. L'introduzione dell'*Archeologia del sapere* si costituisce come una ripresa puntuale di un testo precedentemente pubblicato da Foucault nel 1968, cfr. ID., *Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie*, in DE I, cit., pp. 724-759.

⁸ *Ivi*, pp. 9-11.

tende sempre più all'archeologia⁹, si riflette per Foucault l'atteggiamento dello studioso che rifiuta di dar voce, nel testo documentario, a quell'insieme di tracce silenziose che tacitamente consentirebbero di ricostruire un complesso di significati nascosti sotto la parvenza di ciò che effettivamente il documento esprime, per dedicarsi piuttosto alla meticolosa analisi di tutti quegli elementi che, alla superficie del testo, diviene possibile «isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi»¹⁰.

È dunque in piena coerenza con il programma archeologico foucaultiano che vediamo la medesima attitudine non-interpretativa all'opera nella lettura che il filosofo presenta dell'Edipo Re. Contro la sovrabbondanza delle letture psicologizzanti, tese a ricostruire la profondità emotivo-caratteriale dei personaggi per attribuire un senso compiuto al loro agire, Foucault privilegia uno schema di lettura in cui l'intreccio delle significazioni che costituiscono il messaggio centrale dell'opera non è posto alle dipendenze esclusive di quanto essa esprime sotto il profilo del suo contenuto enunciativo. È infatti il dispositivo architettonico che scandisce le fasi della narrazione, distribuendo il dire dei personaggi secondo un ordine accuratamente studiato, a conferire efficacia di senso alle parole che la *pièce* mette effettivamente sulla loro bocca¹¹. Cosicché la caratteristica doppiezza di Edipo – sulla cui mostruosità¹² Foucault non fa che un rapido e isolato accenno¹³ – e il senso di ironia tragica che l'ambiguità della sua parola suscita, sono molto più l'effetto del gioco di echi, sbilanciamenti e ripiegature che il genio di Sofocle scrupolosamente ordisce, piuttosto che il mero esito del fatto che lo spettatore è già a conoscenza del tragico destino dell'eroe di Tebe. Vi è dunque nell'economia interna della tragedia una strutturazione formale che in un senso propriamente tecnico, più che estetico, esplicita potentemente la sua posta in gioco fondamentale, facendone, cioè, una drammaturgia della verità, un'*alethurgia*, una procedura rituale di manifestazione del vero¹⁴.

Tale sapiente costruzione narrativa, che Foucault individua, obbedisce a una serrata dinamica simbolica alla quale il filosofo attribuisce il nome di

⁹ *Ivi*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Foucault pare consapevole dell'eco strutturalista che in questo tipo di analisi inevitabilmente risuona, al punto che in apertura della conferenza di Rio sembra sentirsi in dovere di rimarcare nettamente la propria distanza dallo Strutturalismo. Cfr. ID., *La vérité et les formes juridiques*, in DE I, cit., p. 1422.

¹² Ci si riferisce alla nozione di «doppio mostruoso» presentata in riferimento a Edipo nella celebre lettura di R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980.

¹³ Cfr. M. FOUCAULT *Le savoir d'Édipe*, in M. Foucault *Leçons sur la volonté de savoir*, op. cit., p. 231.

¹⁴ Cfr. ID., *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France. 1979-1980*, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana par Michel Senellart, Parigi, Gallimard-Seuil, 2012 [tr. it. *Del governo dei viventi. Corso al Collège de France. 1979-1980*, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 24-25].

«loi des moitiés», legge delle metà. Il tema del *symbolon* è ricorrente in tutte le letture foucaultiane dell'Edipo Re, a partire dal 1972. Si tratta, come è noto, di un'antica pratica tradizionale, una forma rituale giuridica e politico-religiosa ben conosciuta nella Grecia arcaica, che consiste nell'affidare a un messaggero il frammento di una tessera, o di un oggetto di ceramica qualsiasi, precedentemente spezzato in due parti, affinché mediante la ricongiunzione delle due metà sia possibile verificare l'autenticità del messaggio che è stato inviato. La perfetta corrispondenza dei frammenti e il completamento testuale cui danno corpo rappresentano pertanto, nell'Antichità, un consolidato meccanismo di autenticazione del vero, una procedura rituale di veridizione¹⁵. È dunque questa specifica dinamica simbolica, che procede per metà che successivamente si completano, a strutturare il gioco del riconoscimento della verità che attraversa tutta la tragedia di Edipo, e a fare di essa, come si esprime Foucault, un'*alethurgia*. Manifestazione della verità che avviene tuttavia in una forma particolare, traslata, simbolica a sua volta, in quanto la verità che si tratta di scoprire, e che Edipo forsennatamente cerca – verità sulla peste che affligge Tebe, verità sull'assassinio di Laio – altro non è, in fondo, che la verità sul personaggio stesso di Edipo. Verità che tuttavia non cessa con insistenza di scivolare nella composizione di tessere che pretende di ritrarne il volto. Edipo stesso è pertanto, in primo luogo, un *symbolon*¹⁶, una figura disgiunta in frammenti che circolano di mano in mano cercandosi l'un l'altro. In Edipo, nota Foucault, sussiste una metà tebana che manca di una controparte corinzia, una metà *parricida* cui deve poi congiungersi la metà *incestuoso*, e la metà 'eroe-salvatore, svelatore di enigmi' cui dovrà adeguarsi la metà che fa di lui stesso un enigma da risolvere, una vittima, la causa del male che su Tebe si abbatte. Ma in questo procedimento, in un certo modo progressivo, di manifestazione della verità per accostamento di frammenti, finisce sempre per prodursi una piccola sfasatura, una lacuna o, se vogliamo, un resto. E «il resto è Edipo»¹⁷ può concludere Foucault una volta ricostruito il procedimento che porta al pieno riconoscimento, e quindi alla drammatica sconfitta, del protagonista della tragedia.

Il riconoscimento della verità mediante la ricongiunzione di frammenti spezzati a metà che si completano l'un l'altro, cioè l'articolazione fondamentale della trama dell'opera, è scandito per Foucault dal susseguirsi di tre differenti procedure di veridizione: *oracolare-profetica*, *regale-umana*, *degli schiavi*. La prima di queste manifestazioni si compone, da un lato, della metà proferita dall'oracolo del dio Apollo, che Edipo manda a consultare – *occorre espellere l'impurità, ban-*

¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 32 e n. 37, p. 44.

¹⁶ Cfr. *Id.*, *Le savoir d'Edipe*, in *Id.*, *Leçons sur la volonté de savoir*, cit., p. 230.

¹⁷ *Id.*, *Du gouvernement des vivants*, cit., p. 72.

*dire o uccidere i colpevoli dell'assassinio di Laio*¹⁸ – e del frammento mancante riportato dall'indovino Tiresia – *colui che bisogna bandire, l'assassino, è Edipo*¹⁹. L'enunciato della parola divina viene così confermato e completato dalla veemente accusa di colui che rispetto al dio Apollo si presenta come suo rovescio speculare: il servitore che, pur essendo consegnato alle tenebre dalla cecità fisica, pur tuttavia partecipa dell'onniscienza divina, vedendo e conoscendo tutto quanto è conosciuto dall'illimitato sguardo del dio. Già a partire dalla seconda scena della tragedia si trova dunque un'enunciazione integrale, completa, della verità, proferita secondo il linguaggio solenne e prescrittivo della profezia. Tuttavia, il rifiuto di accettare questa verità, che Edipo ostinatamente oppone, sostenuto nella sua posizione dal coro e dal corifeo, poggia sulla dichiarazione della sua insufficienza. A questa prima severa veridizione, mancano infatti, sentenza il coro²⁰, delle prove tangibili, un riscontro sulla concretezza dei fatti accaduti, in assenza del quale tanto il vaticino del dio quanto l'arte divinatoria del suo servitore possono essere ritenuti dubitabili. L'inchiesta promossa da Edipo verterà precisamente sulla ricerca di tali inconfutabili prove.

Foucault ritiene che il tema essenziale, in questo primo importante snodo narrativo, debba essere individuato all'altezza della minaccia che Edipo percepisce nei confronti della sua regalità²¹, percezione che lo conduce ad accusare di complotto Creonte, dopo aver ascoltato le ardite invettive proferite da Tiresia. Un altro è tuttavia l'aspetto che ai fini della presente riflessione merita di essere posto in risalto, ovvero che la ricerca inquisitoria di Edipo può prendere avvio soltanto a partire dal suo *rifiuto risoluto di credere alla verità* che al suo indirizzo viene pronunciata, nella forma profetico-oracolare, dal potere divino. Di ciò la tragedia non dà soltanto riscontro nel momento in cui Edipo, già re di Tebe, viene posto di fronte al responso dell'oracolo e alla divinazione di Tiresia relativamente alla peste che ammorba la città. Proprio nel punto di innesco di tutta la trama della vicenda – che conosciamo grazie al racconto che Edipo fa a Giocasta²² – incontriamo infatti un medesimo atto di rifiuto, mediante il quale

¹⁸ Cfr. SOFOCLE, *Edipo Re*, in *Il teatro greco. Tragedie*, cit., p. 395.

¹⁹ *Ivi*, p. 401.

²⁰ Oltre al tentativo di sminuire la divinazione di Tiresia, imputando le sue parole a un eccesso d'ira, come fa il corifeo, il coro manifesta il proprio sostegno al re sollevando il problema della mancanza di prove: «Che discordia scoppiò / fra i Labdaci e il figlio di Polibo / nel presente o in passato / mai ho saputo / e così non ho prova / che ragione mi dia / di intaccare la fama / che fra il popolo brilla / di Edipo per vendicare / gli oscuri delitti / nella casa di Labdaco [...] Ma che profeta mortale / più di me consegua verità / indizio sicuro non c'è / In saggezza un uomo vince l'altro / Ma se non vedo chiara parola / mai consentirò / con chi accusa il mio re» in *Id.*, *Edipo Re*, cit., pp. 404-405.

²¹ Foucault torna sul tema con insistenza cfr. M. FOUCAULT *Le savoir d'Edipe*, cit., pp. 234-235; *Id.*, *La vérité et les formes juridiques*, cit., pp. 1430-1431; *Id.*, *Du gouvernement de vivants*, cit., p. 52.

²² SOFOCLE *Edipo Re*, cit., pp. 412-413.

Edipo sceglie di non piegare il proprio agire alla verità della parola divina. Si ricorderà come, quando ancora risiedeva nella casa di Polibo e Merope, reali di Corinto e suoi genitori adottivi, apostrofato come “bastardo” da un ubriaco a un banchetto, Edipo decida di recarsi presso l’oracolo di Delfi per conoscere la verità sui suoi genitori, ottenendo tuttavia in cambio solamente l’infamante profezia di parricidio e incesto. È a questo punto che, *misurando il suo cammino sul corso delle stelle*²³, Edipo sceglie di abbandonare per sempre Corinto e la casa di coloro che egli crede essere i suoi genitori naturali per dirigersi verso Tebe. Ma, come si sa, tanto più Edipo fugge lontano dall’oracolo, tanto più inesorabilmente va incontro al suo destino. Non si deve tuttavia cedere alla tentazione di pensare che Edipo fugga da Corinto per timore di una profezia in cui ciecamente crede e di cui paventa l’imminente avverarsi. Il responso dell’oracolo, a ben vedere, non viene recepito dal protagonista come il semplice annuncio dei fatti che accadranno, ma come una precisa e terribile indicazione su quanto già lo riguarda, seppure in potenza, in quanto soggetto. Di qui la potenza e la grandezza del personaggio. A differenza di Laio e Giocasta che, in possesso della medesima profezia alla nascita di Edipo, vi credono al punto da non esitare a consegnare alla morte il figlio appena generato, egli rifiuta di assumere su di sé l’insegna della verità fabbricata dall’Altro divino, facendosi artefice del proprio singolare cammino verso la verità. Se dunque, da un lato, la reazione di Laio e Giocasta alla sopravvenuta conoscenza della verità proferita dal dio vuole condurre, mediante una morte, ad una situazione di definitiva chiusura, di immobilità, di statico governo dell’aleatorietà del destino, l’agire di Edipo, all’opposto, nel tentativo di scongiurare la sentenza di morte che il vaticinio vincola alla sua persona, inaugura un cammino di soggettivazione, aprendo alla moltiplicazione degli scenari possibili su cui si gioca il suo divenire. In un certo senso, si può ravvisare come tutta la messa in moto degli avvenimenti dipenda, nella tragedia, dal rifiuto di Edipo di accettare un’identità che proviene da altrove, indipendentemente dal proprio potere di perseguire il sapere della verità che lo riguarda. La posta in gioco fondamentale di tutto il dramma risiede pertanto nella ricerca di una risposta alla domanda su chi sia veramente Edipo. È possibile infatti considerare – come fanno Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet²⁴ – che tutto il senso della tragedia sia compreso tra la domanda che Edipo pone all’oracolo: “Chi sono i miei genitori?”, e dunque, “Chi sono io?”, e l’anatema scagliato su Edipo da Giocasta all’acme dell’insistenza inquisitoria dell’eroe nell’interrogare il nunzio di Corinto: “Infelice! Che tu non debba mai

²³ *Ibid.*

²⁴ Cfr. J-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Edipo Senza complesso*, in ID., *Mito e tragedia nell’antica Grecia*, cit., p. 83.

sapere chi sei!²⁵». È soltanto all'interno di questa tensione che il tema del potere acquista la propria centralità nella pièce. Si può infatti concordare pienamente con Foucault quando afferma che Edipo Re è «la tragedie du pouvoir et de la détention du pouvoir politique»²⁶ soltanto a patto di assumere integralmente, in tutta la sua multidimensionalità, la riflessione che a più riprese il filosofo conduce attorno alla tragedia di Sofocle. Una riflessione che non cessa di affermare potentemente che la questione del potere, e del potere politico, altro non è in fondo che la questione del soggetto nei suoi rapporti con il sapere e con la manifestazione della verità. Rispetto all'Edipo Re questa tesi va misurata non soltanto con il personaggio di Edipo, capace di incarnarne paradigmaticamente tutte le dimensioni, ma anche e soprattutto con il tipo di procedura che egli mette in campo per condurre a termine la propria ricerca della verità.

L'esplorazione di Edipo di tutte le piste plausibili che possano condurre al reperimento di quelle prove tangibili assenti nella veridizione profetico-oracolare del dio e dell'indovino, trova il suo orientamento decisivo a seguito di un dialogo che egli intrattiene con Giocasta, e che costituisce la seconda veridizione che, per Foucault, scandisce la trama del dramma. I due frammenti di verità che qui si accostano riguardano l'uccisione di Laio, e sono dati, da un lato, dal ricordo di Edipo – *ricordo di aver ucciso, da solo, un uomo corrispondente alla descrizione di Laio, all'incrocio di tre strade poco prima di giungere a Tebe* – e, dall'altro, dal ricordo di Giocasta – *si dice che Laio fu ucciso all'incrocio di tre strade dai briganti proprio in quel periodo*. Come si vede, la corrispondenza degli indizi contenuti nei due frammenti rappresentati dal ricordo di Edipo e da quello di Giocasta, dà luogo a un'enunciazione della verità quasi completa. La presenza di una determinante lacuna interrompe infatti il gioco di perfetto incastro tra le due metà che compongono il *symbolon*, impedendone la compiuta funzione rivelatrice e lasciando in sospeso l'autenticazione della verità. L'incertezza relativa al numero degli assassini di Laio – sufficiente di per sé a vanificare la profezia del dio e la mantica dell'indovino²⁷ – costituisce lo spunto che Edipo coglie al fine di portare risolutamente a termine la sua indagine: non resta infatti che interrogare chi fu presente al momento dell'omicidio affinché dia soluzione, mediante la sua diretta testimonianza, al nodo che resta da sciogliere. La terza ed ultima veridizione, affidata dunque alla testimonianza dei più umili servitori, disegna una relazione di simmetria sorprendentemente perfetta con la precedente, inscenata da Edipo e Giocasta. Qui l'attesa del pastore del Citerone, unico testimone dell'uccisione di Laio, viene spezzata dall'arrivo a sorpresa di un nunzio da Corinto, il quale rivela che Edipo non è figlio naturale di Polibo e

²⁵ SOFOCLE, *Edipo Re*, cit., p. 419.

²⁶ M. FOUCAULT, *La vérité et les formes juridiques*, cit., p. 1432.

²⁷ Cfr. ID., *Le savoir d'Edipe*, cit., p. 228.

Merope, dichiarando di averlo ricevuto, ancora in fasce, proprio dalle mani del pastore di cui si attende l'imminente entrata in scena, al tempo servitore nella casa reale di Tebe. L'indagine sulla morte di Laio si interrompe qui definitivamente. Un decentramento, tanto improvviso quanto spiazzante, apre infatti di colpo la scena all'incognita che grava sopra la nascita del protagonista della tragedia. Dunque, ancora, chi è Edipo. La tessera mancante al completamento simbolico della verità è dunque portata dal pastore che, forzato a parlare dal suo re, rivela di aver ricevuto direttamente dalle mani di Giocasta, affinché venisse soppresso, un bambino nato nella casa di Laio, di cui al tempo *si diceva* che fosse il figlio.

Le scene delle ultime due procedure di veridizione, affidate agli uomini, risultano, così, perfettamente sovrapponibili. Tanto in quest'ultima quanto nella precedente, infatti, l'adeguamento dei frammenti di verità posseduti da persone diverse non riesce a produrre che un'autenticazione parziale, non definitiva, della verità dei fatti. Perfettamente speculare è altresì l'assenza su ciascuna delle due scene del personaggio chiave che sarebbe in grado di dissolvere ogni incertezza, consentendo lo svelamento luminoso della verità – il pastore del Citerone nel primo caso, Giocasta nel secondo. Parimenti identico, inoltre, è il fatto che sia propriamente questa assenza, piena, ingombrante e centrale, a costituirsi quale unica traccia silenziosa di un reperimento possibile della verità. La richiesta del servitore di Laio di poter abbandonare la casa reale per svolgere l'attività di pastore sul Citerone, non appena Edipo viene proclamato re di Tebe, così come il gesto eclatante di Giocasta che rientra nel palazzo reale per togliersi la vita, proprio nel momento in cui il mistero sulla nascita di Edipo comincia a dipanarsi, costituiscono gli unici indizi mediante i quali una sorta di supplenza immaginaria giunge a controbilanciare il difetto, la lacuna insormontabile, prodottisi nella dialettica simbolica di riconoscimento del vero. Le due scene sono pertanto al contempo simmetriche e complementari, ma nel processo del loro accostamento l'unificazione della metà relativa al parricidio – *veridizione regale* – con la metà attinente alla nascita, e quindi all'incesto – *veridizione degli schiavi* – non può che riprodurre di Edipo un ritratto opaco, la cui luminosità è sottratta dalla proiezione di una zona d'ombra che promana dal fallimento della procedura inquisitoria promossa da Edipo quale strumento di attestazione del vero. Tanto la domanda relativa all'uccisione di Laio quanto quella sull'identità dei genitori naturali di Edipo restano infatti, per quanto concerne la procedura di veridizione di competenza umana, in sospeso: in nessun luogo del testo di Sofocle è possibile trovarvi una risposta certa.

La verità su Edipo sta tutta in questo fallimento della meccanica simbolica. Agli esseri parlanti pare essere inibita l'enunciazione integrale, senza resti né faglie, della verità. Questo difetto della struttura simbolica, che rimanda alla

distanza tra la funzione oracolare della parola e le peregrinazioni del vero e del falso nel discorso umano, richiama tuttavia con forza la singolarità di un atto soggettivo in cui il riconoscimento del vero, come disvelamento del reale nel soggetto, non avviene se non nell'ordine di un impatto violento e traumatico. Edipo, sopraffatto, si acceca.

La procedura di veridizione promossa con ardente zelo da Edipo, infatti, non può che andare inesorabilmente incontro a un limite, e più precisamente incontro a quel limite che Edipo stesso è. Limite che si traduce – se vogliamo kantianamente – nell'impossibilità di essere al contempo oggetto e soggetto della conoscenza del vero. È tuttavia questo scarto, questa sfasatura interna al simbolico, che afferma l'impossibile enunciazione completa della verità inerente al soggetto, a costituirsi come condizione di possibilità, come necessità interna dell'atto autenticamente soggettivo. È allora percorrendo questa distanza che separa la soggettività come produzione incessante di sé dal possesso del suo contenuto impossibile, che l'eroe tragico va incontro alla verità come ad uno squarcio, apertura costituente di un nuovo scenario, su cui a regnare non è però la luminosa pienezza ontologica del senso, ma l'inquietudine enigmatica della sua mancanza, di cui nulla può essere padroneggiato, conosciuto e, in ultima istanza, sopportabile alla vista.

Occorre penetrare nel senso di questa "sconfitta", non prima tuttavia di avere nuovamente sottolineato tutta la potenza della volontà con cui Edipo conduce fino alla fine, sovranamente, il proprio processo di soggettivazione, nella trama simbolica lacerata della discorsività umana, opponendo il suo agire risoluto e impetuoso a vaticini e profezie, all'ordine dei decreti celesti che la parola del *nomos* fedelmente ritrae.

3. Edipo, potere sapere

Coerentemente con tutto il *corpus* della tragedia, la conclusione dell'Edipo Re di Sofocle permane in una radicale ed enigmatica indeterminazione. Se si rimane ancorati all'analisi testuale del dramma, senza cercare altrove il reperimento di ulteriori elementi di significazione, ciò che ad un primo sguardo salta agli occhi in piena evidenza è la totale sospensione del finale. Del vincolo che lega le sorti di Edipo a quelle di Tebe, infatti, nulla è dato sapere. L'ipotesi avanzata da Foucault è che la manifestazione della verità *nella soggettività di Edipo* sia di per sé sufficiente a garantire una soluzione all'intera vicenda. Non occorre, pertanto, nonostante quanto indicato dal responso dell'oracolo di Delfi, che Edipo sia punito²⁸. Le porte del palazzo reale di Tebe, cuore della città e luogo

²⁸ Cfr. Id., *Du gouvernement des vivants*, cit., pp. 72-73.

sorgivo dell'impurità che ne ha minacciato la distruzione, si chiudono alle spalle della figura del suo re accecato, umiliato e annientato. Fine.

La conclusione della tragedia trascura dunque il necessario epilogo narrativo della vicenda, per mettere al centro della scena il suo protagonista, abbattuto nell'esercizio del suo potere. Le ultime parole che vengono indirizzate a Edipo da Creonte – prima della chiusura fatalista del corifeo – si costituiscono infatti al tempo stesso come rimprovero e come attestazione lapidaria della sconfitta del suo potere²⁹. Non deve tuttavia stupire il fatto che la tragedia si chiuda attorno a quell'elemento che lungo tutto lo sviluppo della trama emerge prepotentemente quale caratterizzazione più peculiare del protagonista. Lo specifico modo di esercizio del potere che nel personaggio di Edipo si esprime è, infatti, così centrale nella tragedia che tutto pare svolgersi in funzione di esso, cosicché l'intero intreccio possa trovarvi il proprio fattore di catalisi. Foucault eleva questo tratto allo statuto di un paradigma la cui centralità per la sua riflessione negli anni Settanta è cosa nota: il potere di Edipo altro non è che la forma del suo sapere. È attorno a questo punto che la tragedia si conclude, quasi a indicare come il vero crimine di Edipo possa dirsi legato più al sovvertimento dell'ordine costituito e regolamentato del sapere che al pervertimento delle leggi naturali e alla confusione generazionale imputate all'incesto e al parricidio. Il suo stesso nome – Οἰδίπους – reca traccia di questo sapere. Per quanto l'etimo del nome Edipo – come dichiarato nella tragedia stessa dal nunzio di Corinto³⁰ – rimandi direttamente al gonfiore dei suoi piedi (Οἰδι-πούς), trafitti al momento della nascita, e quindi alla costitutiva incapacità di camminare rettamente – secondo la celebre ricerca etimologica condotta da Lévi-Strauss sulla dinastia dei Labdaci³¹ –, sulla scorta delle analisi di Vernant e Vidal-Naquet, Foucault sottolinea la presenza all'interno del nome Οἰδίπους della radice οἶδα, "io so"³². Edipo è dunque, in primo luogo, colui che, impiegando una tecnica del tutto particolare, esprime una precisa ed eterodossa forma di sapere. Ed è segnatamente dalle caratteristiche di questo sapere edipico che dipendono lo svolgimento e la comprensione di tutta la tragedia, unitamente alla possibilità di giudicare solo come apparente la sospensione del suo epilogo.

L'analisi di Foucault individua all'interno del testo di Sofocle il tratto più caratterizzante del sapere di Edipo grazie al reperimento di un termine che vi si trova ovunque disseminato: «le mot qui revient le plus fréquemment dans le texte pour

²⁹ Alla richiesta di Edipo di poter restare con le figlie Ismene e Antigone, Creonte risponde: «Non pretendere di vincere sempre. I successi di un giorno non ti hanno certo accompagnato per il resto della tua vita», SOFOCLE, *Edipo Re*, cit., p. 430.

³⁰ Cfr. *Ivi*, p. 418.

³¹ Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1967, pp. 238-245.

³² Cfr. M. FOUCAULT *La vérité et les formes juridiques*, cit., p. 1430, e J-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo Re*, in ID., *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, .cit., pp. 100-101. Si veda anche U. CURT, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 38-39.

caractériser la τέχνη d'Edipe, c'est εὐρίσκειν, c'est à dire trouver, découvrir»³³. Edipo è dunque l'uomo della ricerca, colui che, a partire da una posizione essenziale di non-sapere, deve dotarsi di una specifica τέχνη al fine di riuscire ad operare in se stesso una trasformazione, la quale si costituisce come accesso possibile alla dimensione del sapere. Questione cruciale, nota Foucault, tanto per tutta la filosofia, quanto per la politica:

[...] le problème d'Edipe, c'est de savoir comment il va pouvoir se transformer lui-même – d'homme qui ne savait pas en quelqu'un qui sait. Cette transformation de celui qui ne savait pas en celui qui sait, vous le savez bien, c'est le problème des sophistes, le problème de Socrate, ce sera encore le problème de Platon. [...] C'est finalement tout le problème de la démocratie³⁴.

La fondamentale questione del governo degli uomini, nel senso sia oggettivo che soggettivo del genitivo, si presenta come fortemente implicata nella connessione tra il sapere e il potere che nel personaggio di Edipo troviamo incorporata. Foucault non cessa di ricordare come sia l'esercizio del potere impiegato nella ricerca della verità – la τέχνη τεχνῆς di Edipo – a costituire il filo conduttore di tutta la trama del dramma. Il termine εὐρίσκειν può allora essere interpretato come facoltà di *potere sapere* che comporta per il soggetto l'aprirsi a una radicale trasformazione di sé, grazie alla disposizione di una tecnica che obbedisce ad alcune essenziali connotazioni. In primo luogo, questa attività di ricerca, di scoperta, è qualcosa, ci dice Foucault, che Edipo compie nella più ostinata autonomia. Edipo agisce tutto da sé, in prima persona, contando sulle sue uniche forze, senza delegare ad alcuno e senza affidarsi all'aiuto altrui. I rinvii al testo di questa ferma volontà di Edipo di risolvere tutta la questione da solo sono molteplici e mostrano come essa attraversi tutto lo sviluppo della vicenda dall'inizio alla fine, a indicare come il cammino di Edipo, la trasformazione che in lui si deve compiere, non possa che essere opera sua, e sua soltanto. Di qui un secondo aspetto cruciale, cui si è già fatto cenno. Il sapere di Edipo è un sapere autocratico che non trae da alcun altrove il proprio principio regolativo, un «sapere d'esperienza»³⁵ lo definisce Foucault, e ciò lo caratterizza come un sapere che sa fare a meno di tutta la mantica degli indovini e di tutte le profezie degli oracoli:

La τέχνη d'Edipe, on le voit, n'est pas accordée à la connaissance des décrets cachés des dieux qui fixent à l'avance le destin des hommes, mais à la découverte de ce qui s'est passé et de ce qui arrive. Elle n'écoute pas les paroles des dieux qui lient l'homme une fois pour toutes³⁶.

³³ M. FOUCAULT, *Du gouvernement des vivants*, cit., p. 54. Sullo stesso punto anche ID., *La vérité et les formes juridiques*, cit., p. 1434 e ID., *Le savoir d'Edipe*, cit., p. 241: «Un des mots qui revient le plus souvent dans le discours d'Edipe, en corrélation avec l'exercice de son pouvoir et l'exaltation de son savoir c'est εὐρίσκειν. (Edipe, c'est l'homme qui trouve».

³⁴ ID., *Du gouvernement des vivants*, cit., pp. 55-56.

³⁵ ID., *La vérité et les formes juridiques*, cit., p. 1435.

³⁶ ID., *Le savoir d'Edipe*, cit., p. 242.

Il sapere di Edipo si declina dunque a partire dal rifiuto di ancorare il proprio destino a un tipo di sapere che pretende di esaurirne la forma, svuotando di fatto ogni prerogativa soggettiva. Questo sapere indocile e autonomo spezza la staticità dell'orizzonte del dato, per farsi matrice di produzione del possibile. Sovverte, in altre parole, le gerarchie dell'ordine del sapere subordinando i decreti della parola divina alla prova che costituisce, di fronte ad essi, la disobbedienza ragionata dell'agire umano.

Nel gioco di veridizioni a più livelli che organizzano, per Foucault, la struttura basilare del dramma, vi sono dunque in gioco saperi diversi che si fronteggiano. O piuttosto, suggerisce il filosofo, ciò che la *pièce* articola scrupolosamente è una messa in tensione tra il sapere che si esprime al vertice della gerarchia codificata delle procedure di veridizione e quanto si enuncia nel suo punto più umile e basso, tensione che si interpola, dunque, tra l'infallibile onniscienza del sapere divino e il riscontro empirico-materiale dai fatti, tramite testimonianza diretta, in cui prende forma il sapere dei servitori. «Entre ces deux savoirs, Œdipe. Œdipe qui les contraint l'un et l'autre à se formuler»³⁷. Annotazione, questa di Foucault, che consente di connotare il sapere di Edipo non soltanto per il suo radicale differenziarsi dalle altre due tipologie di sapere, ma anche e soprattutto per il suo presentarsi come un sapere che si pone rispetto ad esse in contrasto, un sapere di rottura che forza gli altri saperi a gettare la propria maschera di ambiguità. Un sapere conflittuale.

Lo scontro verbale che incorre tra Edipo e Tiresia, nella seconda scena del dramma, restituisce l'immagine più nitida di un simile conflitto tra saperi. Da una parte troviamo infatti situarsi l'indovino che si dichiara in possesso della «forza della verità»³⁸, statuto di certezza che si autoproclama, dall'altra l'eroe che, nella contesa, contrappone con orgoglio *la forza della sua intelligenza*³⁹ (γνώμη), quale risorsa privilegiata della sua τέχνη τεχνῆς, metamorfosi del soggetto nel passaggio dal non sapere al sapere. Si può notare, nella concitazione drammatica di questa scena topica, come il sapere conflittuale di Edipo si presenti sempre, in partenza, come sapere oppositivo e antitetico in cui, prima di tutto, riluce la sua ferma volontà di non essere governato da nessuno nell'esercizio del suo *poter sapere*. Ciò evidentemente allude, come sostiene correttamente Foucault, alla pertinente iscrizione di Edipo come prototipo del tiranno classico, il che costituisce la cornice storica di contestualizzazione del significato della tragedia sofoclea. Tuttavia, in virtù di quell'astrazione universalizzante mediante la quale Foucault stesso pone il problema della meta-storicità di ciò che il sapere di Edipo sintomaticamente rappresenta oggi ancora, se estrapoliamo le carat-

³⁷ *Ivi*, p. 233.

³⁸ SOFOCLE, *Edipo Re*, cit., p. 401.

³⁹ *Ivi*., p. 402.

teristiche portanti di questo *savoir irruptif*, non possiamo non ravvisare come esso incarni paradigmaticamente l'essenza trasversale di quell'*attitudine critica* che Foucault pone al centro dei suoi scritti sull'Illuminismo tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta⁴⁰. La celebre definizione foucaultiana di critica, in cui risuona il motto kantiano *sapere aude*, rappresenta allora il ritratto forse più preciso del sapere di Edipo:

[...] la critique c'est le mouvement par lequel le sujet se donne le droit d'interroger la vérité sur ses effets de pouvoir et le pouvoir sur ses discours de vérité; eh bien! la critique cela sera l'art de l'inservitude volontaire, celui de l'indocilité réfléchie. La critique aurait essentiellement pour fonction le disassujettissement dans le jeu de ce qu'on pourrait appeler, d'un mot, la politique de la vérité⁴¹.

L'itinerario dall'assoggettamento al disassoggettamento, e quindi alla soggettivazione indica precisamente il tipo di trasformazione che Edipo compie di sé, mediante il progressivo impiego della sua tecnica di sapere. Tecnica che, come si è visto, qualifica il sapere di Edipo come critico, conflittuale, sovversivo, autarchico e singolare. Tale è il capo d'imputazione che nell'economia interna della tragedia deve condurre la pratica di *potere sapere* di Edipo a soccombere. Quegli spettri che la tradizione psicoanalitica ha interpretato come gli ospiti più inquietanti della profondità dell'inconscio umano – incesto, parricidio – non si collocano dunque, secondo la presente lettura, che sullo sfondo ombroso di una scena sulla quale si evidenzia in primo piano la vera mostruosità di Edipo, una mostruosità tutta epistemologica. È ad essa che l'intreccio simbolico della *pièce*, nel gioco incrociato di specchi tra soggettività, sapere e veridizione, tende la trappola in cui il protagonista della tragedia ineluttabilmente cade.

Tutte le letture dell'Edipo Re presentate da Foucault convergono nell'individuazione del medesimo punto di scioglimento del nodo narrativo attorno a cui orbita la vicenda: il sapere soggettivo di Edipo, forza motrice della tecnica di ricerca che egli impiega, viene squalificato dal corrispondersi delle due veridizioni tra le quali prende forma e si struttura il campo del suo agire, quella divina e quella degli schiavi. Il sapere critico e sovversivo di Edipo si trova dunque vanificato dal fatto che l'enunciazione della verità profetico-oracolare del dio e l'umile testimonianza diretta dei pastori, affermano irrimediabilmente la medesima cosa. In rapporto a una simile trasparenza simbolica, l'eccesso soggettivo del sapere edipico diviene inutile, superfluo e altamente rischioso. La verità divina, eterna e immutabile, proferita dalla sua sede sovrana sull'ordi-

⁴⁰ Cfr. M. FOUCAULT, *Qu'est-ce que les Lumières* (1984), in DE II, pp. 1382-1397, e ID., *Il governo di sé e degli altri*, cit., lezione del 5 gennaio 1983.

⁴¹ ID., *Qu'est-ce que la critique?*, Bulletin de la société française de philosophie, séance du 27 mai 1978, p. 39.

ne della conoscenza, finisce per riflettersi luminosamente nella realtà materiale delle cose, senza lasciare scampo alcuno alla soggettivazione di un sapere che rispetto ad essa si pone come eterogeneo e conflittuale. Un sapere cui s'impone l'impossibilità di posare ancora il proprio sguardo su quell'insieme di tracce, segni e indizi in grado di orientarlo nella ricerca autonoma della verità. Si può cogliere qui, il senso profondo dell'accecamento di Edipo, come mutilazione spietata dell'impianto del suo sapere⁴², piuttosto che come riconoscimento disperato della mostruosità dei suoi crimini.

Pur connotandosi con diverse accentuazioni, le letture positiviste che Foucault offre di questo dramma di Sofocle si chiudono tutte attorno al tema della sconfitta del sapere di Edipo, imputandone la condanna al suo carattere tirannico. Sia che si tratti di ravvisare, nella tragedia di Sofocle, la prima drammatizzazione teatrale di una pratica giudiziaria relativamente nuova per la sua epoca, sia che venga accordata priorità alla commistione di potere e sapere in riferimento alla pratica del governo della città, Foucault insiste nel ritenere che siano le qualità tiranniche del sapere edipico a decretarne l'incompatibilità con l'ordinamento esistente, e non di per sé la procedura indiziaria che l'eroe di Tebe mette in opera. È infatti soltanto grazie all'inchiesta promossa da Edipo che la corrispondenza tra parola divina e riscontro empirico dei fatti può venire alla luce quale indicazione politica dirimente alla conclusione del dramma. La condizione è, tuttavia, che il tipo di sapere che l'ha supportata sia radicalmente espulso nella persona che lo ha incarnato, affinché non resti che l'edificio sovrano della Legge ad orientare il rapporto degli uomini con la ricerca della verità. Afferma Foucault:

[...] la vérité qui apparaît par cette procédure purement humaine mais conforme au *nomos*, conforme à la loi, cette procédure ne fait pas autre chose que de confirmer et de renvoyer par conséquent à la parole prophétique des dieux. Cette véridiction ainsi développé et ainsi réglée n'obéit pas à la démesure du tyran: elle relève de la loi, la loi qui est issue de l'Olympe⁴³.

La conformità alla Legge dunque, e non l'abilità di fronteggiare grazie alla propria intelligenza i sommovimenti della fortuna (τύχη) – di cui Edipo si proclama il figlio⁴⁴ – s'impone come sapere essenziale alla pratica del governo. Il *nomos*, come garanzia del perpetuo rimando tra la parola divina e le procedure regolamentate degli uomini, non può tollerare eterogenesi nel campo del sape-

⁴² Foucault nota che la radice di οἶδα contenuta nel nome di Οἰδίπους significa al contempo "sapere" e "vedere, aver visto". Cfr. ID., *La vérité et les formes juridiques*, cit., p. 1430 e 1435.

⁴³ ID., *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice. Cours de Louvain, 1981*, édition établie par Fabienne Brion et Bernard E. Harcourt, Presses universitaires de Louvain, Louvain, 2012 [tr. it. *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio, 1981*, Torino, Einaudi, 2013, p. 71].

⁴⁴ Cfr. SOFOCLE, *Edipo Re*, cit., p. 419.

re. Specie laddove il sapere non accetta passivamente di riconoscersi nelle forme codificate che ne autorizzano il darsi solo come fedele rispecchiamento, cioè neutralizzandosi, ma progredisce a partire da un'istanza soggettiva di autode-terminazione e di potere. Se nella lettura di Foucault Edipo può dunque apparire come una rappresentativa icona della volontà di potenza nietzschiana⁴⁵ è propriamente perché il suo sapere si presenta come risolutamente anti-idealistico, del tutto privo di un contenuto prefissato. Non è un sapere che si declina come inerte accettazione della vera realtà delle cose, ma una pratica di potere che si afferma come sapere della propria volontà di forzare la violenza dell'impianto menzognero della verità costituita.

La vicenda narrata da Sofocle ritualizza in questo modo, attraverso la drammaturgia, la costituzione di quello spazio che, da Platone in avanti, sarà occupato dalla riflessione filosofica occidentale, spazio che ebbe modo di conquistare la sua ampiezza grazie all'estromissione di quel tipo sapere che nel personaggio di Edipo troviamo simbolizzato e che vestiva all'epoca i panni del Sofista. La lettura che ne dà Foucault è da questo punto di vista debitrice della centrale presenza di Nietzsche, dalla quale non si può prescindere al fine di intenderne il senso e la portata, nella misura in cui invita a liquidare il mito tutto occidentale della sospensione del potere «là où savoir et science se trouvent dans leur vérité pure», di cui il filosofo tedesco è stato il primo grande demolitore «en montrant que, derrière tout savoir, derrière tout connaissance, ce qui est en jeu, c'est une lutte de pouvoir⁴⁶». È noto come questo tema nietzschiano rappresenti il fondamento di tutta la ricerca genealogica di Foucault precisandone significativamente lo scopo: «faire apparaître ce qui, dans l'histoire de notre culture, est resté jusqu'à maintenant le plus caché, le plus occulté, le plus profondément investi: les relations de pouvoir⁴⁷».

Lo scopo dell'analisi genealogica foucaultiana non è tuttavia semplicemente quello di risalire alle origini storiche dei mutamenti che hanno condizionato una volta per tutte la morfologia della cultura nella quale ci troviamo ancora

⁴⁵ A tale riguardo non va commesso l'errore di travisare il pensiero di Foucault leggendo nel personaggio di Edipo la volontà di potenza come desiderio di mantenere intatto il proprio potere. L'interpretazione di Foucault pare infatti andare nella direzione dell'importante monito di Deleuze relativamente alla volontà di potenza in Nietzsche: «Questo principio non significa (o perlomeno non significa in prima istanza) che la volontà *voglia* la potenza o *desideri* dominare. Finché si interpreta la volontà di potenza nel senso del "desiderio di dominare", la si fa inevitabilmente dipendere dai valori stabiliti, che soli sono atti a determinare chi deve essere "riconosciuto" come il più potente in questo o quel caso, in questo o quel conflitto. [...] La volontà di potenza, dice Nietzsche, non consiste nel desiderare e nemmeno nel *prendere*, ma nel *creare* e nel *dare*. La potenza come volontà di potenza, non è ciò che la volontà vuole, ma *ciò che vuole nella volontà*», cfr. G. DELEUZE, *Nietzsche*, SE, Milano, 1997, p. 26.

⁴⁶ M. FOUCAULT, *La vérité et les formes juridiques*, cit., p. 1438.

⁴⁷ *Ivi*, p. 1422.

oggi presi, al fine di restituire ai concetti la loro dimensione di storicità. L'obiettivo prioritario del filosofo è piuttosto quello di istituire un rapporto verticale, o *sagittale*⁴⁸, tra l'emergenza storica di una data determinazione e il momento attuale del pensiero. La Grecia del V secolo a.C. non è allora soltanto lo spazio-tempo della cesura a partire dalla quale si è fatta strada l'opzione filosofica occidentale, fondata sulla trasparente neutralità di un sapere che pretende di squalificare al suo interno la dimensione dei rapporti di potere. Nel suo contesto di riferimento, ciò che la tragedia di Sofocle racconta è l'avvento di una cancellatura, di un occultamento fondamentale la cui traccia indelebile si è mantenuta attraverso i secoli inalterata. Una sorta di tessuto cicatriziale al di sopra del quale la storia non ha saputo riscrivere, se non a patto di mistificarlo, l'arcano rapporto tra il sapere e la verità. Il sintomo edipico che Foucault ci invita a investigare nella nostra contemporaneità altro non è, dunque, che il ritorno rivoluzionario di questo rimosso che, attraverso l'insurrezione del sapere vivo e la sua istanza critica tenta di ritrascrivere i tracciati della soggettivazione all'insegna di un potere capace di far saltare l'impostura del discorso vero che regge tuttora l'impianto codificato della nostra *episteme*.

⁴⁸ Cfr. ID., *Il governo di sé e degli altri*, cit., p. 23.

Laura Boella

Antigoni e Anti-Antigoni del nostro tempo

Antigone, una delle opere d'arte più eccelse per ogni riguardo più perfette di tutti i tempi¹.

Riferito a qualsiasi testo più esteso di una breve lirica, il concetto di comprensione totale è una finzione. Le nostre menti non sono predisposte in modo da afferrare con uno sguardo saldo e completo un oggetto linguistico delle dimensioni e della complessità dell'*Antigone*².

Dall'ammirazione di Hegel al sentimento di resa di Steiner: la tragedia si offre a noi tra questi due estremi o poli di oscillazione che segnano un gioco continuo di prossimità e di distanza tra lettore e autore. Da un lato, la complessità e soprattutto la lontananza temporale, linguistica e culturale suscitano una profonda e inesauribile passione per le immagini e le situazioni tragiche, che sembra non subire l'attacco del tempo, delle letture e riletture. Dall'altro, i ripetuti tentativi di sottoporre a interpretazione i cori e gli episodi generano una specie di *mise en abîme* che ingoia ogni tentativo di impadronirsi di questo testo.

L'*Antigone* mette di fronte a un abisso: l'impossibilità di soluzione del conflitto che si svolge negli animi e nelle parole: il conflitto tra due assoluti, che è anche il dilemma dell'azione, viene inscenato senza possibilità di accordo. Il silenzio degli dei, la cui presenza si rivela unicamente per il modo in cui la realtà si configura in conformità al loro imperscrutabile volere (il volo degli uccelli, il fumo soffocante, i movimenti interrotti). Il buio della grotta tomba di Antigone, lo scenario fuori scena che accoglie tre morti, quella della vergine, del figlio, della sposa. Il buio degli occhi e delle menti, che sembrano non riuscire a penetrare l'altro, e lo rendono sconosciuto, non più padre, promesso sposo, familiare, ma nemico che recide i legami di sangue, di comunità. La lontananza del sole di

¹ G. W. F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1967, p. 522.

² G. STEINER, *Le Antigoni*, a cura di N. Marini, Milano, Garzanti, 2003, p. 320.

Tebe, che non splende sui vivi, ma sui morti e fa imputridire il cadavere di un traditore e fratello.

1. L'Antigone di Simone Weil

Leggere di Antigone in Simone Weil, “donna assoluta”³, porta per strade non ridicibili alle molteplici letture e attualizzazioni che vanno dall’eroina della compassione alla fanciulla resistente contro il potere. Più utile leggerla nel contesto della possibile/impossibile ripresa del tragico, posto da György Lukács nel 1910⁴.

Simone Weil vede in Antigone l’eroina coraggiosa che compie un gesto dirompente, ma niente è più lontano da lei della possibilità di un’Antigone “moderna”, in quanto muove dalla consapevolezza che nulla è più estraneo all’epoca contemporanea della tragedia di Antigone. L’opposizione irrevocabile tra tragedia e mondo contemporaneo ha una struttura che ritorna in punti centrali del pensiero weiliano, quella di due linee che si toccano in un punto, nel fragile e inerme corpo umano. Lo schema è quello della croce e da esso consegue che l’antitesi di leggi non scritte e leggi della *polis*, di amore e di giustizia, non si articola più nei termini di una logica binaria, dello scontro di due assoluti, ma dà vita all’intreccio in un punto di due piani totalmente eterogenei.

L’Antigone weiliana deve essere inserita nel contesto dell’amore della filosofia per la civiltà greca. Ne è un documento *La source grecque* (1953) che raccoglie saggi, articoli, traduzioni e appunti, pubblicati nel 1951 con il titolo molto guardingo *Intuitions pre-chrétiennes*. Questi scritti, che documentano un lavoro ininterrotto dal 1936 al 1943, si aprono con le pagine destinate ai lavoratori di Rosières, risalenti all’anno di insegnamento a Bourges, che raccontano le tragedie di Sofocle, Antigone e Elettra⁵. Simone Weil progettava di rendere accessibili alle masse popolari i capolavori della poesia greca, a suo giudizio capaci di illuminare meglio di qualsiasi altra opera letteraria la moderna condizione umana, gravata dalla sventura e dall’oppressione della forza. Grazie ai rapporti con Victor Bernard, direttore tecnico della fonderia di Rosières, l’articolo sull’Antigone fu pubblicato sulla rivista *Entre nous* fondata da Bernard per comunicare con i suoi⁶. Il lavoro weiliano sulla civiltà greca è in effetti dominato dalla volontà di «reintegrare nella modernità i caratteri originari della nostra cultura, parimenti

³ G. FIORI, *Simone Weil. La donna assoluta*, Milano, La Tartaruga 2009.

⁴ Vedi G. LUKÁCS, *Metafisica della tragedia. Paul Ernst*, in *L’anima e le forme* (1910), tr. it. Milano, SE, 2002.

⁵ S. WEIL, *I drammi di Antigone, Elettra e Filottete*, in *La rivelazione greca*, tr. it. a cura di G. Gaeta e M. C. Sala, Milano, Adelphi, 2014, pp. 12-29.

⁶ Vedi C. SALA, *Nota sui testi*, in S. WEIL, *La rivelazione greca*, cit., p. 450.

greci e cristiani»⁷. Così, soprattutto negli ultimi anni di vita, Simone Weil leggerà il mondo greco come pervaso da un'ispirazione cristiana:

Sofocle è il poeta greco in cui la qualità cristiana dell'ispirazione è più visibile e forse più pura. (Che io sappia, è molto più cristiano di qualsiasi altro poeta tragico degli ultimi venti secoli). Tale peculiarità è riconosciuta generalmente nella tragedia *Antigone*, che potrebbe essere un'illustrazione delle parole "È meglio obbedire a Dio che agli uomini". Il Dio presente in questa tragedia è concepito come un dio che risiede non nei cieli, bensì sottoterra, tra i morti. Ma fa lo stesso; si tratta sempre del vero Dio, il Dio che dimora nell'altro mondo⁸.

Nel saggio *Iliade poema della forza* scritto tra il 1938-40 e pubblicato nel 1941⁹, Weil ribadisce che la poesia greca è universale perché trasmette agli uomini di ogni tempo i pensieri e i sentimenti degli sventurati. Quali pensieri e quali sentimenti? La situazione fondamentale letta da Weil in *Antigone*, *Elettra*, in *Filottete*, nel vinto *Priamo*, in *Prometeo*, consiste nel loro essere completamente abbandonati e privati di mondo, di relazioni, di persone che ascoltino le loro parole. Sono corpi pietrificati, mortificati nel senso che subiscono una morte civile, soli e senza nome. In molti modi Simone Weil scrive che questa è la sventura, la sperimentazione quotidiana (e il diario di fabbrica documenta l'analogia con l'operaio alla catena di montaggio) dell'abbandono. «Nessuna parola buona le è rivolta»¹⁰, dice a proposito di *Antigone*, così come nessuno si accorge dell'ingresso del vecchio *Priamo* nella tenda di *Achille*¹¹. *Antigone*, *Elettra*, *Filottete*, *Prometeo*, sono individui in condizioni estreme, impossibili, che tuttavia non perdono l'anima, non si assoggettano: sottoposti al potere irrevocabile della forza che domina gli affari umani (questa è l'alta lezione di umanità della Grecia), non si lasciano degradare dalla sventura. Coraggio, fedeltà, ricordo della felicità passata, rimpianto per il futuro impedito, sono brevi segni di un mondo diverso, dell'amore e della giustizia che non sono di questo mondo. Per questo motivo, Simone Weil pensava che gli operai avessero bisogno più di poesia che di pane¹².

La ricerca di Simone Weil non è quella delle "leggi non scritte" contro la Legge, non è l'amore contro il diritto. Una "moderna *Antigone*" rappresenta l'impossibile al cospetto del mondo della forza. Tale impossibile non è però il polo di una logica binaria, bensì ha una funzione di interruzione e di contrasto:

⁷ G. GAETA, *Lo spirito greco riflesso nel Vangelo*, Ivi, p. 469.

⁸ S. WEIL, *Discesa di dio*, in *La rivelazione greca*, cit., p. 164.

⁹ EAD., *L'Iliade o il poema della forza*, in *La rivelazione greca*, cit., pp. 31-64.

¹⁰ EAD., *Antigone*, in *La rivelazione greca*, cit., p. 17.

¹¹ EAD., *L'Iliade o il poema della forza*, cit., p. 36.

¹² EAD., *Quaderni*, III, tr. it. a cura di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1988, p. 321: «I lavoratori hanno bisogno più di poesia che di pane. Bisogna che la loro vita sia una poesia. Bisogno di una luce di eternità».

la “luce di eternità”, ossia la poesia di cui hanno bisogno gli operai, attiva un’opposizione, una duplicità di piani – la necessità e il bene, il contingente e l’eterno, il cielo e la terra – costitutiva della realtà e incarnata nei corpi e nelle anime. La sua abolizione o livellamento è la caratteristica del mondo contemporaneo. La dismisura, l’eccesso, la trasgressione del limite sono per lo spirito matematico di Simone Weil la quintessenza del mondo dominato dalla forza.

Antigone dunque non è l’eroina dell’assoluto o della compassione (come non lo fu Simone Weil), ma è l’incarnazione del valore politico e spirituale della necessità di riattivare la compresenza nella realtà di assoluto e di relativo, di contingente e di eterno, di nobile e di banale. In gioco è il significato poetico universale, come si è visto, della tragedia. Il gesto di Antigone è politico, certo, ma Simone Weil non lo attualizza, come molti interpreti hanno fatto, soprattutto nel ’900, nominandolo come resistenza al potere, e ne mantiene il carattere interamente tragico, sacrificale, anche se questo termine non fa parte del lessico weiliano. È vero peraltro che la parola sacrificio, ormai ridotta a gesto folle o autolesionista, non rinvia solo, come testimoniano la lingua tedesca e la lingua ceca, alla vittima, ma anche all’offerta, al dono (nel rito agli dei). Ecco perché Simone Weil afferma che la tragedia dolorosa di Antigone non lascia un’impressione di “tristezza”, ma di “serenità”¹³.

Due filosofi contemporanei, Maria Zambrano e Karel Kosík, hanno riflettuto su Antigone per vie diverse da quelle weiliane, ma raggiungendo una sorprendente consonanza con le sue intenzioni di fondo.

2. L’Antigone di Maria Zambrano

Il sacrificio è al centro del testo di Maria Zambrano pubblicato nel 1967 *La tomba di Antigone*¹⁴. Antigone è un essere puro che si pone al centro della storia esponendosi e offrendosi al destino senza riparo. Analogamente al Dio di Simone Weil, Antigone non sta in cielo, ma sottoterra, in una tomba, vive negli inferi e qui pensa. Il testo di Zambrano inizia dove Sofocle si interrompe, all’entrata della vergine nel sepolcro. Dagli inferi strapperà una parola di verità e diventerà così una peculiare coscienza della storia.

L’Antigone di Zambrano “finisce di morire” nella tomba o forse rinasce, ha cioè il tempo di rivedere i suoi fantasmi, di parlare con loro, instaurando finalmente un rapporto con gli altri. La giovinetta fa dono di sé alla componente di tenebra e di assoluto, a tutto quanto di intrattabile, di non negoziabile sta al

¹³ EAD., *Antigone*, cit., p. 13.

¹⁴ M. ZAMBRANO, *La tomba di Antigone*, tr. it. a cura di F. Ferrucci, Milano, La Tartaruga, 1995. Riprendo in queste pagine alcuni spunti trattati in L. BOELLA, *La passione della storia*, in *aut aut*, 279, 1997, pp. 25-38.

fondo di una comunità politica. Il suo sacrificio è infatti un ritorno all'ombra da cui la coscienza umana e le leggi derivano. Patendo la sua tragedia, l'isolamento dalla città e il silenzio degli dei, Antigone riconosce l'incompiutezza della propria vita, vede l'impossibilità della propria fioritura, la privazione delle nozze, e piange. Nell'istante del pianto, capisce di non avere ancora vissuto e che la sua vita è la pietà:

Gli eletti, come la bambina Antigone, non vivono, non disegnano piani e progetti, non decidono su di sé perché la loro vita è l'essenza custodita nel vaso che si verserà intatta per alimentare e vivificare gli altri [...] No, la bambina Antigone non è venuta al mondo per vivere la sua vita¹⁵.

Nel pianto si accorge di sé e nell'assenza di vita vissuta si rivela la sua distanza rispetto a quanti si situano nella storia.

È significativo che la figura zambranianiana di Antigone diventi emblema di una pietà che è il contrario dell'assolutismo eroico delle leggi non scritte, ma è la capacità di saper trattare adeguatamente con l'altro, è passione della trascendenza, del mistero. Non a caso, la sepoltura di Polinice appare l'atto di versare dell'acqua da una brocca sul sangue raggrumato sul cadavere, rendendo fluida, senza occultarla, la realtà che sta oltre i confini dell'essere. L'acqua scioglie il sangue coagulato di cui è pregna la storia, lo fa scorrere nuovamente nelle viscere della terra, convertendone il segno mortifero in vita nuova e redenta. È un atto di pietà in quanto saper trattare umanamente il mistero¹⁶. Il sacrificio di Antigone appare allora una manifestazione del divino nell'umano, non sta fuori della storia, ma al suo centro. Antigone è la vittima sacrificale dell'ordine oscuro e violento sottostante alla storia umana.

Antigone diventa il pegno che ciò che è storico deve pagare a qualcos'altro, strumento di un riscatto differito. Parlando delle origini del suo testo, Zambrano mette in evidenza una forte analogia tra il dramma di Antigone e la condizione dell'esiliato:

La tomba di Antigone, opera pubblicata nel 1967, risponde all'ispirazione di ogni giorno del mio esilio a Parigi [...] Antigone mi parlava con tale naturalità che mi ci volle del tempo per riconoscere che era proprio lei, Antigone, quella che mi stava parlando [...] Era lei, Antigone, e presi a considerarla come una sorella, e sorella di mia sorella, che allora era viva. Era lei che mi parlava; ma non direi che fosse la voce del sangue, perché non si tratta del sangue quanto piuttosto dello spirito che sceglie e, attraverso il sangue versato nella storia, si trasforma in destino, come ineludibile fu il destino che entrambe affrontammo¹⁷.

¹⁵ EAD., *All'ombra del dio sconosciuto*, tr. it. a cura di E. Laurenzi, Pratiche, Milano 1997, p. 85.

¹⁶ Cfr. EAD., *Per una storia della pietà* (1949), in *aut aut*, 279, 1997, pp. 63-69.

¹⁷ EAD., *Prologo*, in *Senderos*, Anthropos, Barcellona 1986, p. 8.

La sepoltura senza cadavere è una delle ‘architetture’ della storia, mentre i cadaveri viventi, ombre animate dal sangue, alcuni vagano, altri, ancora palpitanti – e se lo sono non cesseranno più di esserlo finché vi sarà storia – restano vittime di inverosimili reclusioni per riapparire un giorno stranamente puri, quanto può essere pura una figura umana nella storia¹⁸.

Sotto i vincitori tutto si fa pesante, tutto si trasforma in colpa, in pietra tombale. Tutti coloro che non sono diventati, come quelli decretano, di pietra, coloro che sono rimasti vivi, vivi si trovano a essere sepolti¹⁹.

Un’immagine, che richiama gli inferi o l’inferno dantesco – ombre vaganti di morti viventi –, si collega a una vicenda di riapparizione e di purificazione, di vittime reclusi o schiacciate sotto la pietra tombale dei vincitori di turno, ma non definitivamente uccise. Essa introduce alla concezione di una duplice struttura della storia, in cui stanno insieme superficie e profondità, violenza, potere e “viscere”, sottosuolo, inferi. Come si legge in *La tomba di Antigone*, c’è la “storia apocrifia”, inautentica, falsa, travisata e la “storia sacrificale”, la guerra civile e il sacrificio di una vittima pura, che vuole lavare il sangue, sostituire la legge della *pietas* alla brutale legge della violenza²⁰. Si tratta di un incrocio di violenza e sacro, di mito e di storia, di cielo di terra, di umano e divino. Come in Simone Weil, in Zambrano, che riprende le analisi di René Guenon, la sua figura è la “croce”, lo schema di due realtà che si toccano in un punto. La creatura che patisce la violenza della storia, la vittima propiziatoria, l’agnello sacrificale, l’innocente che si offre interamente non è solo l’effetto dello scontro di due forze opposte, ma incarna un’energia di contrasto, una “passione” opposta al frenetico attivismo di chi presume di “fare” la storia, e altrettanto o forse più proficuamente attiva e operante, soprattutto creativa, la “passione d’essere” che prende anche il nome di pietà e misericordia.

Il tema di un’impalcatura o schema invisibile o ‘archetipo’ della storia appare legato a qualcosa che è tutt’altro da una fuga dal tempo e dalla storia umana, piuttosto è una decisiva esperienza della storia, del presente. Intanto, il fatto che la storia abbia un’“architettura” richiama l’analogia tra l’azione storica e politica, il costruire e l’edificare e le caratteristiche del volere: «l’architettura è l’arte che offre più metafore alla storia»²¹. Costruire, edificare implica necessariamente un sacrificio:

I bambini giocano spontaneamente con i mattoncini o le scatole di fiammiferi, con le tessere del domino o i cartoni, costruiscono gli edifici più alti che possono.

¹⁸ EAD., *La tomba di Antigone*, cit., p. 62.

¹⁹ *Ivi*, p. 102.

²⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 49-50.

²¹ EAD., *Democrazia e persona. La storia sacrificale*, tr. it. Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 96.

E se li osservassimo di nascosto, li sorprenderemmo a sistemare sulla pietra più alta un fiore che hanno raccolto, un ramoscello o quello che ritengono più significativo: un oggetto, insomma, a cui tengono o che ha per loro un significato speciale. Ossia stanno facendo un sacrificio alla nuova costruzione²².

Edificio simbolo del carattere costruttivo dell'azione storica è per Zambrano il Palazzo-pantheon di San Lorenzo dell'Escorial, voluto da Filippo II e che sovrasta Madrid con la sua forma a graticola, in omaggio al martirio di San Lorenzo. Un luogo di morti e di pietra che vuole fermare la vita e il tempo a livello individuale e collettivo²³. Si capisce meglio perché i "sepolti viventi" stanno in tombe, caverne, cavità, torri, spazi vuoti dell'occultamento, della scomparsa sottostanti o a parte, in ogni caso contigui ai luoghi della vita storica. La violenza e il sacro non abitano un oltre mondo, bensì lo stesso mondo storico:

In luoghi segnalati o nel mezzo della città, tra uomini indifferenti, dentro una morte parziale che concede loro un tempo che li avvolge in una specie di grotta che può nascondere un parto o in un giardino in cui viene offerto loro un frutto puro o un'acqua viva che occultamente li sostiene: sogno, carcere, a volte, silenzi impenetrabili, malattia e alienazione²⁴.

La vita dolente e appartata della sorella, la quasi reclusione della stessa Maria Zambrano nell'appartamento ricolmo di gatti sopra Campo dei Fiori negli ultimi anni dell'esilio romano, forse l'antica tradizione delle "sepolti vive", le donne che nell'Europa cristiana del XIV, XV e XVI secolo si facevano murare in celle a ridosso di cimiteri o di chiese, in luoghi frequentati, ma separati dalla normale vita sociale (alcuni dei "deliri" che costituiscono l'epilogo di *Delirio e destino*²⁵ raccontano la storia di fanciulle che si appartano misteriosamente dalla vita comune), il "pietosamente custodito" Hölderlin nella torre accanto al Neckar a Tübingen, certo un'attenzione partecipe ai malati, ai folli, ai depressi, danno una figura precisa, avvolta da una misteriosa levità, al tema della struttura duplice della storia. Esso è frutto di un quadro estremamente lucido della civiltà contemporanea. Maria Zambrano allude infatti con altrettanta trasparenza ai disoccupati e alle masse sradicate e inquiete, a tutti coloro che non riescono a gettare nemmeno la loro ombra sulla storia. Si tratta degli esseri che "fanno" la storia, ma solo passivamente, trascinati da una forza estranea perché esclusi dalla vita sociale e reclusi negli spazi vuoti della civiltà industriale, i morti viventi che affollano edifici e strade metropolitane, ma sono più invisibili dei fantasmi²⁶.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, pp. 96-97.

²⁴ EAD., *La tomba di Antigone*, cit., pp. 62-63.

²⁵ Cfr. EAD., *Delirio e destino*, tr. it. Milano, Cortina, 2000, pp. 263-304.

²⁶ Cfr. EAD., *Democrazia e persona*, cit., pp.187-189.

La sepoltura senza cadavere nel labirinto o nella galleria sotterranea o nella stanza murata, in tutti i luoghi di immobilità sociale e esistenziale, in cui, pur essendoci uscita, si rimane bloccati, è un punto di confine in cui la vita tocca la morte. Non si tratta tuttavia di una soglia metafisica (come nelle jaspersiane situazioni limite), bensì di un difficile passaggio interno alla vita. Qui è altrettanto difficile morire quanto continuare a vivere. La morte non è l'uscita liberatrice: «l'uscita tocca trovarla nella vita stessa, vale a dire nel tempo.»²⁷ Maria Zambrano vuole cioè reintegrare nella storia un sacrificio che non sia semplice morte, annientamento, ma sia un'esperienza della vita e della morte unite in un movimento di apertura, di trascendimento, di trasformazione.

3. *L'Anti-Antigone del nostro tempo*²⁸

Nella Praga degli anni '80 e '90, visse da sepolto vivo il filosofo ceco Karel Kosík, scomparso nel 2003, autore della *Dialettica del concreto* (1960)²⁹, un libro che rappresenta uno dei testi più significativi del rinnovamento del marxismo e della filosofia europea degli anni '60. Kosík si era schierato con l'opposizione al socialismo burocratico e non aveva voluto abbandonare la sua città, pur non avendo più possibilità di pubblicare e di insegnare. In uno dei suoi rari interventi pubblici, una conferenza pronunciata nel 1992, il filosofo definisce il '900, sulla scia di Kafka, il secolo nemico del tragico e ne scorge il simbolo in Grete Samsa, la sorella di Gregor, protagonista di *La metamorfosi*, l'anti-Antigone del XX secolo³⁰. È significativo che l'essenza del carattere antitragico della nostra epoca sia definita da Kosík la "banalità", parola piena di echi per i lettori di Hannah Arendt. Per Kosík si tratta della banalità dello spirito servile, dell'invidia nascosta, del sospettare, dello spiare propri della società di massa. Una delle sue massime manifestazioni è la banalità della morte:

[...] la morte di un'altra persona, la morte del prossimo non è più una scossa che fa deragliare l'uomo, la morte è diventata banale ed è scesa al livello dell'insignificanza delle cose, degli artefatti, della ridda delle informazioni, delle sensazioni futili che si producono sulla catena di montaggio, passano attraverso la realtà e spariscono senza lasciare traccia³¹.

²⁷ EAD., *I beati*, tr. it. a cura di F. Ferrucci, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 107-108.

²⁸ Cfr., per una trattazione più ampia, L. BOELLA, *Le imperdonabili. Milena Jesenská, Etty Hillesum, Marina Cvetaeva, Ingeborg Bachmann, Cristina Campo*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp.37-67.

²⁹ K. KOSÍK, *Dialettica del concreto*, tr. it. Milano, Mimesis, 2014.

³⁰ ID., *Il secolo di Grete Samsa*, in ID., *Un filosofo in tempi di farsa e di tragedia. Saggi di pensiero critico 1964-2000*, tr. it. a cura di G. Fusi e F. Tava, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 201-211.

³¹ *Ivi*, p. 205.

Grete Samsa, la sorella di Gregor, è l'emblema della banalità, è l'anti-Antigone della nostra epoca perché non si domanda più se il fratello sia un uomo o un animale, la sola presenza di quel mostro (*Untier*) le risulta intollerabile. Rientra così nella logica delle cose che Grete Samsa non seppellisca suo fratello, ma lasci alla cameriera il compito di spazzarne via i resti con la scopa e lo straccio, come se fosse spazzatura. Non è morto un uomo, ma è crepato (*krepiert*) un insetto ributtante. Grete è giovane, piena di aspettative rivolte al futuro, e rappresenta la calma imperturbabile di un'epoca che va avanti verso i suoi obiettivi senza riguardo per nessuno.

Kosík non si ferma a questa terribile constatazione e si chiede se il potere della banalità non troverà qualcosa o qualcuno che lo contrasti. Chi avrà la forza di opporsi all'anti-Antigone Grete Samsa come moderna Antigone?

La sua risposta è per molti versi impreveduta. L'Antigone moderna per lui è Milena Jesenská, che merita infine di essere liberata dall'ombra di Kafka come accessorio della sua biografia. Non con l'opera scritta, incomparabile rispetto a quella di Kafka, bensì con il suo destino, con il suo modo di essere, Milena Jesenská ha messo in dubbio l'onnipotenza della banalità di Grete Samsa. È importante notare il rapporto instaurato da Kosík tra l'opera di Kafka e il destino di Milena. Si tratta della questione di fondo riguardante la relazione tra pensiero, filosofia, arte e vita, anch'essa soccombente nei confronti della banalità contemporanea. Kafka riteneva che l'epoca contemporanea non fosse tragica, ma grottesca. Il suo scetticismo, secondo Kosík, deriva dalla convinzione che solo un "sacrificio tragico" impossibile potrebbe riscattare l'epoca dalla banalità. Il sacrificio impossibile nel regno dell'arte (una nuova tragedia, una riscrittura di Antigone?) è stato invece possibile nel regno della vita.

Il destino di Milena fu un destino tragico: morì in un campo di concentramento tedesco, ma avrebbe potuto morire anche in un lager staliniano. Come tale esso è "commensurabile" e al tempo stesso entra in "controversia" con l'opera di Kafka e da questa "disputa" «nasce la voce dell'epoca moderna che non è d'accordo con Grete Samsa e pone in dubbio la sua onnipotenza.»³² Il destino di Milena, che salva dalla banalità del male, consistette nell'essersi opposta contemporaneamente, nel breve periodo tra l'autunno del 1938 e l'autunno del 1939, alle tre forme del male allora presenti: il male del nazismo, il male dello stalinismo, il male della viltà europea di Monaco.

L'Antigone di Sofocle e forse anche l'Antigone moderna si identificano in questo: escono dalla folla silenziosa e spaventata, si mettono da parte e, stando così isolate, oltre le schiere, diventano personaggi straordinari. Escono dalla

³² *Ivi*, p. 208.

linea diritta della fila per parlare e agire contro quello che considerano il malo-ordine³³.

Si tratta, aggiunge Kosík, di non socchiudere uno o tutti e due gli occhi come fanno perlopiù le persone perbene, ma di vedere di più, andando oltre il male in tutte le sue forme verso il che cosa fare, il come agire, opponendosi a tutte le forme del male.

Queste considerazioni fanno molto pensare, innanzitutto perché permettono di sottrarsi all'interpretazione corrente della tragedia di Sofocle come conflitto tra due necessità ugualmente fondate, il conflitto tra il potere dello Stato e della Legge che deve punire i traditori, e la pietà della famiglia, che deve seppellire i propri defunti e non lasciarli agli uccelli rapaci. La base profonda di questo conflitto è invece lo scontro tra ciò che è temporaneo e ciò che è perenne. Siamo abituati a pensare, in un mondo in cui ha preso il sopravvento la dimensione di ciò che è fuggevole e in continuo mutamento, che la poesia sia il luogo più appropriato di questo scontro oppure che esso si esprima nel nostro animo come silenziosa sofferenza, segreta ricerca. Kosík avverte che in questo modo scartiamo a priori la possibilità che il luogo più appropriato e più umano dello scontro sia la politica, ossia la comunità degli uomini e degli dei³⁴, che è il modo in cui si fonda, si rinnova e si mantiene il conflitto tra l'umano e il divino, tra il banale e l'elevato, il temporaneo e il perenne.

Che cosa significa il conflitto tra il temporaneo e il perenne, l'umano e il divino? L'Antigone di Sofocle, come aveva riconosciuto Hegel e come ha intuito Maria Zambrano, mette di fronte alla duplice oscura origine della comunità politica, che nasce dalla violenza e dalla distruzione della guerra, ma anche dal bisogno di legame e di coesistenza. Ciò significa che la comunità politica molto spesso si è istituita sul sacrificio, sul fallimento di alcuni. Forse occorre guardare Antigone in modo un po' diverso dall'immagine della giovinetta che sfida il tiranno per amore del fratello. Antigone, come giustamente fa notare Maria Zambrano, è l'archetipo di figure contemporanee sepolte vive come lei, che sono gli invisibili, gli umiliati e le non persone che affollano le nostre metropoli, vivono segretamente o segregati dal mondo. L'eroina della tragedia sofoclea è l'archetipo di coloro che non "fanno" la storia, ma si limitano a patirla, nutrendo l'accadere non con le loro imprese e realizzazioni, ma con le loro angosce, il loro ritrarsi, le loro fedeltà.

Parlare di doppia origine della storia vuol dire innanzitutto parlare di un tragico incrocio di cielo e terra, di umano e divino, Hegel avrebbe detto di spirito e forze ctonie. La creatura che patisce la violenza della storia, la vittima

³³ *Ibidem.*

³⁴ Cfr. PLATONE, *Gorgia*, 508 a.

sacrificale (Milena muore in un lager) non sarebbe allora che la vittima dello scontro tra due forze opposte? E i sepolti vivi, gli invisibili, tutti coloro che non si riconoscono nei linguaggi e nelle azioni della maggioranza, che parlano la lingua dell'amore e non quella delle armi e della violenza, saranno forse gli abitanti di mondi migliori, che tuttavia si limitano a sfiorare quello brutale e inquietante dell'oggi, oppure solo protagonisti di inutili gesti di orgoglio? Di Antigone Sofocle dice: nata per l'amore, divorata dalla pietà. L'assoluto non è dunque umano, ma la pietà che divora le creature nate per l'amore non è semplicemente il contrario della violenza. È piuttosto una forza di contrasto, una "passione", un'energia altrettanto attiva, che prende il nome di pietà e di misericordia, una forza non di opposizione, ma di relazione che tiene aperto il varco con il mistero, con ciò che non è ancora umano e forse non lo sarà mai, e impedisce alla storia di proporsi come assoluto terreno, introducendo un ritmo di morte, ma anche di vita, il movimento e il mutamento in ciò che vorrebbe fissarsi una volta per tutte.

Girolamo De Michele

***Che nessuno governi la mia anima.
Logos, resistenza ed esodo nell'Edipo a Colono***

Una necessaria premessa: non ho le competenze per una lettura filologica dell'*Edipo a Colono*, e in verità non ne avrei neanche l'interesse. Quello che tento qui, riprendendo e ampliando un vecchio lavoro che mi è parso, rileggendolo, bisognoso di maggiori approfondimenti, ma al tempo stesso ancora saldo sulle fondamenta, è una esposizione dei molti problemi che questo testo pone al lettore. Com'è noto, si tratta dell'ultima opera di Sofocle, scritta quasi in punto di morte a 90 anni, quando, per citare Deleuze e Guattari, «giunge la vecchiaia, ed è ora di parlare concretamente»¹ e rappresentata postuma dopo essere stata editata dal nipote Sofocle il giovane nel 401 a.C.

Dal punto di vista narrativo, la tragedia si colloca in un tempo intermedio fra l'*Edipo Re* e l'*Antigone*: in essa proseguono gli eventi dell'una, e si annuncia la guerra che darà adito agli eventi dell'altra. Ma in realtà Sofocle sembra aver operato un profondo ripensamento dei due personaggi principali, Creonte ed Edipo. Sul primo, com'è noto, pesa l'ombra della lettura che lo vuole emblema del potere tirannico e arbitrario, contrapposto alla libertà morale di Antigone; senza entrare nei molti problemi che pone l'*Antigone*, mi limito a dire che trovo più persuasiva la lettura che vede Creonte e Antigone come due speculari emblemi dell'incapacità di mediazione – secondo questa lettura sarebbe Ismene il personaggio positivo; mentre tirannico, nel senso moderno, mi sembra il Creonte dell'*Edipo a Colono*, che rivendica il proprio diritto alla *hybris* [v. 883]. Quanto a Edipo, la differenza rispetto alla precedente tragedia è notevole: Edipo, dopo la «gara a braccio di ferro in cui c'è stato un vinto» fra gli uomini e gli dei, può adesso dire di sé: «di tutto questo ero innocente»². A giusta ragione, Foucault

¹ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Parigi, Minuit, 1991, p. 7.

² M. FOUCAULT, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 397-398.

mette a confronto la prova fra uomini e dei della tragedia, una contesa che comporta la sconfitta dell'uomo, e la prova stoica: non «un fronteggiarsi tra il potere degli dei e quello degli uomini», ma un «paternalismo della sofferenza», in virtù del quale «gli dei dispongono attorno agli uomini» una serie di prove e sventure «necessari[e] per poterli fondare. Non è la tenzone, ma la benevolenza protettrice a portare con sé le sventure». Tale è infatti lo sfondo dell'*Edipo* di Seneca: ebbene, a me sembra che l'*Edipo* seneciano nasca sotto le mura ateniesi, a Colono, piuttosto che dentro la città dell'*Edipo Re*.

Edipo a Colono sembra eccedere la dimensione greco-tragica. Ma anche – un apparente paradosso – sembra sfuggire alla definizione, data da George Steiner, di «tragedia assoluta», che comprende una lista ristrettissima di opere, all'interno della quale *Edipo a Colono* non figura, e a giusta ragione: se la tragedia assoluta «proclama che la cosa migliore è non essere mai nato oppure, se la nascita non può essere evitata, di morire giovane»³, e la «commedia» (tali sono, per Steiner, l'*Oresteia* e i drammi shakespeariani) si conclude invece con la speranza nella vittoria sull'orrore, l'opera del tardo Sofocle contiene elementi a favore dell'opzione anti-tragica, benché enunci quei «terribili versi» (vv. 1224-1225) sul destino dell'uomo che costituiscono non solo il paradigma di ogni tragedia, ma fondano la lettura di Rodhe e del giovane Nietzsche del pessimismo greco.

La trama è nota: Edipo, accompagnato da Antigone, giunge a Colono, un luogo sacro alle porte di Atene, dove, «straniero in terra straniera», si confronta dapprima col coro, che gli nega asilo in ragione dei suoi immondi peccati: Edipo riconosce di non poter essere diverso da quello che è, laddove il coro gli chiede di «detestare ciò che la *polis* detesta, venerare ciò che la *polis* venera» (vv. 184-87). L'impuro Edipo, incestuoso e parricida, non può non essere un difforme, un diverso. Né può promettere vantaggi concreti: solo il tempo mostrerà il vantaggio nell'accogliere il «non prezioso dono» del corpo dell'esule. Non può condividere costumi, né consuetudini: dev'essere accettato o rifiutato per quello che è. La questione che il coro non può dirimere, è sciolta da Teseo dopo un secondo confronto, nel corso del quale Edipo, che nel frattempo è stato raggiunta anche dall'altra figlia Ismene, enuncia la caducità e transitorietà di tutte le cose umane. Il diritto all'accoglienza è dunque legge costitutiva della *polis* – non di questa o quella città, ma della comunità degli uomini: «chi mai potrebbe rifiutare l'amicizia di un simile uomo? Egli potrà sempre trovare tra noi un asilo ospitale» (vv. 631-35).

L'azione è però interrotta dall'arrivo di Creonte, che rapisce le due figlie e cerca di fare lo stesso con Edipo: è infatti predetto che il conflitto che si annun-

³ G. STEINER, *La tragedia assoluta*, in *Nessuna passione spenta*, Milano, Garzanti, 1997, e in «Discipline filosofiche», 1/1997, pp. 27-38.

cia fra Creonte e Polinice sarà vinto da colui il quale avrà con sé Edipo, il quale rifiuta di schierarsi. Segue la guerra fra Teseo, prototipo del giusto sovrano, e Creonte, pervaso da *hybris*: Teseo riporta a Edipo le figlie. Sopraggiunge allora Polinice, con la medesima richiesta di Creonte: ed anche lui ottiene il rifiuto da parte di Edipo, che non si schiererà nella guerra civile, e maledice Polinice, profetizzandone la morte.

Ma ormai l'ombra della morte scende su Edipo, che ne riconosce i segni certi [vv. 1470-1476, 1510-1511]. Edipo chiede allora a Teseo di accompagnarlo per l'ultimo viaggio, non volendo essere seppellito in un luogo noto per non consentire che la sua stessa tomba diventi oggetto di contesa: nel luogo in cui andranno, Edipo insegnerà a Teseo i segreti per governare senza sfuggire ai precetti divini: segreti che, afferma Edipo, insegnerà a chi li conosce già [v. 1539]. Teseo si allontana con Edipo, e, tornato solo, racconta alle figlie come Edipo sia scomparso in una nebbia sulla scogliera: Edipo è morto, e nessuno potrà accostarsi ai luoghi in cui giace, che rimarranno segreti. Il mantenimento del segreto sarà la garanzia della libertà dalle sventure della città governata da Teseo.

Il primo elemento che mi colpisce, in questa tragedia, è quello del luogo. Colono, infatti, è uno spazio esterno, ma sul quale si allungano le leggi della città. L'*Edipo Re* si svolgeva all'interno della città: Edipo, sottolinea Foucault nella conferenza su *Il sapere di Edipo*, «è al tempo stesso le mura della città contro gli dei, e l'inviato degli dei all'interno della città»⁴. Qui appare invece un diverso spazio: non il confine delle mura che definisce uno spazio interno chiuso, ma un territorio di frontiera che si estende fra l'interno e l'esterno della città – potremmo dire: fra i poteri sovrani di Teseo e di Creonte e Polinice. Per meglio dire, mi colpisce che questo spazio sia configurabile come antitesi al confine: «Il confine indica un limite comune, una separazione tra spazi contigui: è anche un modo per stabilire in via pacifica il diritto di proprietà di ognuno in un territorio conteso. La frontiera rappresenta invece la fine della terra, il limite ultimo oltre il quale avventurarsi significava andare al di là della superstizione contro il volere degli dei, oltre il giusto e il consentito, verso l'inconoscibile [...]. Varcare la frontiera [...] vuol dire uscire da uno spazio familiare, conosciuto, rassicurante, ed entrare in quello dell'incertezza»⁵. Non sembra casuale che Edipo rimanga in uno spazio di marginalità, in una sfasatura che, come ancora sottolinea Zanini, permette a chi la abita «di sapere cosa manca, spesso in quanto proibito, da una parte e dall'altra»: è quello spazio abitato per definizione dagli zingari,

⁴ M. FOUCAULT, *Le savoir d'Oedipe*, in *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France 1970-1971*, Parigi, Gallimard/Seuil, 2011, p. 238.

⁵ P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti storici, naturali, mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 10-11.

per i quali «la scelta di stare sul margine viene associata a una deviazione dalla norma, al non voler appartenere a uno degli insiemi che il confine stabilisce»⁶. Ma la terra di frontiera è anche luogo di una configurazione, di una sovradeterminazione, infine di una produzione di spazio che è indagata con proficui esiti non solo dalla geografia sociale, ma anche dalla critica dell'economia politica a noi presente⁷. Spazio conflittuale, dunque; e infatti su questo terreno avvengono conflitti: Edipo resiste al tentativo di sovradeterminare la propria irriducibilità nella forma di una obbediente accettazione delle leggi – «bisogna comportarsi come dicono i cittadini: cedere secondo necessità, e obbedire» [vv. 170-171]. Ma anche, Edipo resiste al tentativo di sovradeterminazione di Creonte prima, e di Polinice poi, in nome di un sapere che affonda la propria legittimità nel focolare di Delfi: se la tomba di Edipo non sarà onorata, infausto destino colpirà Tebe [vv. 402-420]. Foucault, nel corso delle sue letture della tragedia sofoclea, ci ha mostrato come l'*Edipo Re* metta in scena un conflitto fra saperi, correlato alle diverse figure del potere⁸. Come sappiamo, al termine della propria peripezia Edipo scopre l'isomorfia fra il sapere-potere tirannico e quello profetico-religioso; la trama dell'*Edipo Re* è dettata dall'indagine di Edipo, che cerca di conoscere ciò che non sa, e dall'oscurità dei segni divini, che non mostrano con chiarezza ciò che preannunciano. Gli dei hanno la certezza, gli uomini i segni: da qui la peripezia, che consiste nell'andare da ciò che non si sa a ciò che si sa⁹: questione che si connette alla concezione sofistica, prolungatasi in Socrate e Platone, del soggetto della volontà di conoscere come colui che passa dal non-sapere al sapere, e al tempo stesso alla questione della volontà di sapere come questione del sapere-potere¹⁰. Qui, a Colono, non v'è alcun indizio da interpretare, né indagine da compiere: tutto quel che dev'essere saputo su Edipo è noto, e note sono anche le profezie delfiche, delle quali nessuno dubita. Ciò che accade a Colono non è dunque un conflitto fra saperi, ma una resistenza del soggetto al sapere-potere di Creonte e Polinice per un verso, e del coro per altro: l'isomorfia fra il sapere religioso tradizionale, e quello delle leggi si mostra non nell'esercizio di quella «*téchne technés*», o arte di governo, che procede da Solone al pastorato cristiano – dal raddrizzare la città, dal renderla *orthé*, al governo delle anime¹¹,

⁶ *Ivi*, p. 59.

⁷ Cfr. S. MEZZADRA, B. NEILSON, *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Bologna, il Mulino, 2014; S. MEZZADRA, *Confini, frontiere, capitale*, in «inTrasformazione. Rivista di Storia delle Idee», IV (2015), 2, pp. 20-24.

⁸ M. FOUCAULT, *Le savoir d'Oedipe*, cit.; d., *La vérité et les formes juridiques*, in *Dits et écrits I. 1954-1975*, Parigi, Gallimard, 2001, pp. 1406-1514; ID., *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France 1979-1980*, Parigi, Gallimard/Seuil, 2012; ID., *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, Louvain, University of Chicago Press/Presses Universitaires de Louvain, 2012.

⁹ ID., *Mal faire, dire vrai*, cit., p. 65; ID., *Du gouvernement des vivants*, cit., pp. 56-57.

¹⁰ ID., *Du gouvernement des vivants*, cit., p. 55.

¹¹ *Ivi*, pp. 63, 51.

ma nella resistenza del soggetto alla sovradeterminazione dei poteri, nella sua irriducibilità ai diversi giochi di verità e di potere. Edipo mette in opera non un processo di veridizione, quanto un esercizio di affermazione e rivendicazione della propria soggettivazione che è un vero e proprio esercizio di *parrhesia*: a partire dal non celare alcunché della propria soggettivazione. Quella di Edipo non è una confessione nel senso giuridico del termine, quale era la confessione dei testimoni oculari, ovvero dei servi, estorta da Edipo in virtù del proprio potere tirannico: piuttosto, è la libera e piena, parrhesiastica esposizione di sé: «Perché vi sia *parrhesia*, bisogna che chi dice la verità apra, introduca e affronti il rischio di ferire l'altro, di irritarlo, di farlo andare in collera e di provocare certi suoi comportamenti che possano spingersi fino al rischio della violenza, più estrema. La verità è dunque esposta al rischio della violenza. [...] Di qui un nuovo aspetto della *parrhesia*; essa implica un certo tipo di coraggio, che nella sua forma minimale consiste in questo: il parrhesiasta corre il rischio di rompere e di sciogliere la relazione con l'altro che ha reso possibile il suo stesso discorso»¹². Come si vede, non si tratta né dell'atto di dire «io» con quale Edipo rivela a se stesso l'autore dei crimini che non dovevano essere commessi, né tanto meno di quell'atto che consentirà a Descartes di dire «Je suis».

Insomma, laddove la peripezia tebana scopriva l'identità della verità delle due diverse volontà di sapere, la vicenda di Colono mostra una irriducibilità del sapere di sé di Edipo, basato sulla piena accettazione di ciò che è, al sapere-potere che gli si contrappone. Non bastasse questa attestazione, ci sono le parole di Edipo contro la retorica di Creonte: «non conosco [*dikaion*] alcun uomo giusto, che sappia parlare bene intorno a qualsiasi argomento». La verità non è radicata nell'origine o nella natura: Creonte sembra un uomo giusto per la sua origine, ma dalle sue azioni lo si conosce [*dikaion*] come malvagio (vv. 937-939). Al tempo stesso, il buon sovrano Teseo esercita un potere che si riconosce buono non dal suo portatore, ma dalla combinazione di *logos* e azione, dunque dagli esiti. Come ha notato Hannah Arendt¹³, Sofocle «ci fa sapere che cosa dava agli uomini comuni, giovani e vecchi, la possibilità di sopportare il fardello della vita; era la *polis*, lo spazio delle libere azioni e delle vive parole degli uomini, che poteva dare splendore alla vita», piuttosto che con le parole (vv. 1142-1143). Lo splendore che Teseo dà alla vita contrasta con le cupe parole del coro nel terzo stasimo: «Non essere nati è condizione che tutte supera; ma poi, una volta apparsi, tornare al più presto colà dove si venne, è certo il secondo bene» (vv. 1124-1127). In quello spazio di libere azioni e parole, Teseo può rinegoziare anche le stesse

¹² ID., *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 23.

¹³ H. ARENDT, *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 324-325.

leggi della città, accogliendo Edipo senza pretendere che l'ospite dismetta la sua eccedenza: «chi mai potrebbe rifiutare l'amicizia di un simile uomo? Egli potrà sempre trovare tra noi un asilo ospitale» (vv. 631-35). Questa rinegoziazione non nega la caducità della vita umana, l'ontologia negativa sul cui sfondo si muovono gli umani: ma non nega la possibilità di una provvisoria costruzione dell'umano, che richiamano alla mente il celebre capitolo V del secondo libro dei *Discorsi* di Machiavelli.

All'interno di questa possibilità dell'umano, Edipo può scegliere come collocarsi rispetto ai disegni del *daímon*, della sorte. Si potrebbe dire che Edipo si sottomette, nelle forme che liberamente sceglie, a quella benevolenza protettrice degli dei che porta la sventura. Ma ho l'impressione che ci sia di più: mi sembra, cioè, che proprio perché non c'è una verità ignota da scoprire, una peripezia da compiere, un segno da decifrare, quella di Edipo sia un'azione che sembra avvalersi del tempo. Rispetto alla tragedia, la vicenda dell'*Edipo a Colono* non solo non è in relazione al destino già assegnato rispetto al quale non c'è alcuna possibilità se non il riconoscimento, né consegue da una avvenuta catastrofe da riparare, ma si svolge nel tempo, ed è vissuta da un personaggio che dispone di tempo, e ne fa l'uso che ritiene giusto: un tratto amletico di Edipo, se è vero che Amleto è il primo personaggio del teatro che dispone del tempo¹⁴. Come Amleto, Edipo non subisce il tempo, ma ne fa buon uso.

E cosa fa del tempo? Progetta, delibera e attua la sua sottrazione rispetto al conflitto, in risposta a una questione decisiva: come deve comportarsi il soggetto libero, a fronte delle potenze contrapposte che reclamano l'*aut aut*, la scelta obbligata, il principio del terzo escluso? In un frangente nel quale risuona sempre più spesso l'ottusa equazione che vuole il nemico del mio nemico dover essere mio amico, il vecchio Sofocle ci dice qualcosa di essenziale. Qui è Deleuze a metterci sull'avviso, indicando nel gesto finale del testo sofocleo il valore etico della scelta individuale della sottrazione, della scomparsa: «l'Edipo a Colono, nella sua linea di fuga, divenuto impercettibile»¹⁵. Come lo Zi' Nicola di De Filippo (*Le voci di dentro*), che dopo essersi sottratto alla banalizzazione dei linguaggi e al loro uso falsificante che asservisce le relazioni interpersonali all'utile e al guadagno radicalizza la sua rivolta contro la riduzione degli uomini a merci e funzioni *non* morendo, ma scomparendo, Edipo, a fronte dell'obbligo tragico di morire dopo essere apparsi, sceglie la diserzione – sceglie di sottrarsi, di *diventare impercettibile*.

Questa ripresa del *divenire impercettibile* in una tragedia contemporanea sembra allora contraddire George Steiner su un altro, rilevante tema: che si

¹⁴ G. DELEUZE, *Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne*, in *Critiques et cliniques*, Parigi, Minuit, 1993, p. 44.

¹⁵ G. DELEUZE, C. PARNET, *Conversazioni*, Verona, Ombre corte, 1998, p. 52.

possa parlare di «morte della tragedia» nell'età contemporanea, e non si debba invece pensare alla sua persistenza sotto forme che superano la distinzione fra tragedia e commedia e si collocano in quella quotidianizzazione della tragedia esplorata da Eduardo De Filippo. Divenire impercettibile, sottrarsi, disertare il conflitto altrui è un gesto di sovrana libertà compiuto da quel vecchio Edipo che una sola cosa aveva da chiedere a Teseo, una parola davanti alla quale il giusto sovrano risponde che «parole come queste basta sentirle una sola volta, non due»: «che nessuno governi la mia anima» (v. 1206).

Autori

LAURA BOELLA è Professore ordinario di Filosofia Morale e Etica dell'ambiente presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università Statale di Milano. Si è dedicata allo studio del pensiero femminile del '900 e ha sviluppato in particolare il tema delle relazioni intersoggettive e dei sentimenti di simpatia, empatia, compassione. Le sue più recenti pubblicazioni: *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Raffaello Cortina, Milano 2006; *Neuroetica. La morale prima della morale*, Raffaello Cortina, Milano 2008; *Il coraggio dell'etica. Per una nuova immaginazione morale*, Raffaello Cortina, Milano 2012; *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Cortina, Milano 2018.

ATTILIO BRAGANTINI ha studiato Filosofia presso le Università di Milano, Tübingen, Louvain, São Carlos, Toulouse. È stato Visiting PhD Student all'Università di Bonn. Si è dottorato presso l'Università degli Studi di Padova nel 2017, con una tesi dal titolo «*Applicazione viva. Antropologie dell'esercizio nella Spätaufklärung*». Ha pubblicato articoli su Hannah Arendt, Michel Foucault, l'Illuminismo tedesco. Ha curato la traduzione italiana di saggi di Arendt e di Karl Jaspers.

GENNARO CARILLO insegna Diritto e letteratura e Storia del pensiero politico all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli e Storia delle dottrine politiche all'Università di Napoli "Federico II". Tra le sue pubblicazioni ricordiamo le monografie *Vico. Origine e genealogia dell'ordine*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2000, *Katechein. Uno studio sulla democrazia antica*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, *Atteone o della democrazia*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2007. All'Antigone di Sofocle ha dedicato l'articolo Bia(i) politon. Sulla disobbedienza di Antigone, in «Filosofia politica», 1/2008. Ai rapporti fra letteratura e diritto ha dedicato Tre giudici, su "Giustizia insieme", 1/2010.

CLAUDIO CAVALLARI ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Filosofia presso l'Università degli Studi di Padova con una tesi dedicata al pensiero di Michel Foucault e Jacques Lacan. La sua attività di ricerca prosegue intersecando gli ambiti della filosofia politica e della psicoanalisi, della teoria critica contemporanea, dell'etica e dell'intercultura. È autore di diversi saggi e contributi su riviste scientifiche e raccolte. Di prossima pubblicazione una monografia dedicata alla produzione politico-discorsiva del soggetto contemporaneo, letta attraverso il riferimento sistematico all'opera di Lacan e Foucault.

GIROLAMO DE MICHELE è autore di diversi saggi di filosofia e critica del presente, tra i quali *Filosofia. Corso di sopravvivenza*, e *La scuola è di tutti*; è co-autore della *Storia della bellezza* con Umberto Eco, e di *If the kids are united* con Fant Precario, e curatore dei due volumi di *Storia di un comunista* di Toni Negri. Ha conseguito un Dottorato in Filosofia all'Università di Padova con l'edizione critica del corso di Deleuze su Foucault. Coordina sul sito www.euronomade.info lo spazio politico-culturale *Il povero Yorick*.

VALENTINA MORO ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Filosofia presso l'Università degli Studi di Padova nel 2018, con una tesi dal titolo *Voci femminili nelle tragedie sofoclee. Una critica all'idea di "discorso pubblico" nell'Atene classica*. E' stata Visiting Research Fellow nel 2016 e nel 2017 presso la Brown University, dipartimento di Political Science. Si è occupata di filosofia politica, di tragedia greca, di studi di genere e di *political theory*. Collabora attivamente con la rivista *Materiali foucaultiani*. È in uscita il suo saggio *Antigone: a "Choreography" of Sorority and Conspiracy*, all'interno del volume collettaneo A. Carpenter, R. Wiseman (eds.), *Portraits of Integrity*, Bloomsbury, London (in corso di pubblicazione).

MASSIMO PALMA è ricercatore di Filosofia politica all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Ha pubblicato monografie su Walter Benjamin, Eric Weil e Alexandre Kojève e di recente un saggio sull'hegelismo francese del Novecento (*Foto di gruppo con servo e signore*, Roma 2017). Ha curato la nuova edizione italiana di *Economia e società* di Max Weber (Roma 2003-2018) e raccolte di scritti di Walter Benjamin (*Senza scopo finale. Scritti politici 1919-1940*, Roma 2017, *Esperienza e povertà*, Roma 2018) e Georges Bataille (*Piccole ricapitolazioni comiche*, Torino 2015).

PAOLA RUDAN è ricercatrice in Storia delle dottrine politiche presso il Dipartimento di Storia Culture Civiltà dell'Università di Bologna. È autrice di due monografie su S. Bolívar (2007) e J. Bentham (2013) e di numerosi saggi - pubblicati su riviste di rilevanza nazionale e internazionale - dedicati alla dimensione transatlantica del pensiero politico moderno, alla storia del pensiero politico delle donne e alla teoria politica femminista. Ha curato la traduzione italiana di W. Brown, *La politica fuori dalla storia* (2012). Attualmente sta lavorando a una storia del concetto di «donna».

File riservato ad esclusivo fine di studio

polis, eros, parrhesia

tragedia greca, questioni contemporanee: letture etico-politiche
a cura di Attilio Bragantini e Valentina Moro

*al momento in cui questo libro è stato realizzato
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati

responsabile di redazione: Francesca Moro

responsabile tecnico: Enrico Scek Osman

redazione: Valentina Berengo

amministrazione: Corrado Manoli,
Alessia Berton

PADOVA
UP

File riservato ad esclusivo fine di studio

La tragedia greca rappresenta una drammaturgia di condotte, dilemmi morali, problemi politici che segnano l'esistenza individuale e la convivenza sociale. Il combinarsi di storie, che investono la parola e i corpi dei personaggi, con la riflessione sulla vita umana, offre concetti e indica piste di pensiero.

Questo spiega l'intensa rilettura di Eschilo, Sofocle e Euripide da parte di pensatrici e pensatori nel secondo Novecento e nei primi anni Duemila, anche al di là di un interesse prettamente storico-letterario e storico-filosofico. Che siano recuperate le sue figure, le vicende in essa agite, il carattere stesso di performance pubblica che la connota, la tragedia greca ha fornito molteplici strumenti per una riflessione di carattere etico-politico su diverse questioni urgenti del presente.

Questa raccolta (che trae origine dall'esperienza della giornata di studi tenutasi il 9 novembre 2016 presso il Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata dell'Università degli Studi di Padova) propone alcune delle diverse vie per le quali oggi la ricerca si lascia volentieri stimolare dagli interrogativi della tragedia.

Ne risulta una lettura critica, ma anche appassionata: consapevole della distanza dal testo e dal suo autore, ma anche della possibilità, che la tragedia greca reca con sé, di mettere il presente in discussione.

ISBN 978-88-6938-121-8



9 788869 381218

€ 14,00