







SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE  
DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE DI LINGUA INGLESE

*Antigoni in guerra.*

*Voci femminili nella città assediata*

Stefania Porcelli

Supervisori:  
Prof.ssa Rosa Maria Colombo  
Prof.ssa Antonella Gargano

Anno Accademico  
2007-08



## Indice

Introduzione .....	9
<b>Capitolo 1 – La cultura della guerra e le sue metamorfosi .....</b>	<b>23</b>
1. Il senso della guerra nel mito greco: la fondazione .....	23
2. Le donne ai margini della guerra .....	35
3. La città da <i>home front</i> a <i>battlefield</i> .....	42
4. La guerra nel XX secolo: raccontare il dolore .....	57
<b>Capitolo 2 – Antigone nel Novecento. L'individuo e la polis.....</b>	<b>63</b>
1. Un paradigma ricorrente .....	63
2. Antigone fra letteratura e politica: Virginia Woolf e Hannah Arendt.....	68
3. La questione della scelta: Marguerite Yourcenar e Jean Anouilh.....	87
4. L' <i>Antigone</i> di Brecht: azione e discorso .....	96
<b>Capitolo 3 – Nella città assediata: dislocazione e spaesamento nella Londra di Elizabeth Bowen .....</b>	<b>111</b>
1. Tempo della storia, spazio della scrittura .....	111
2. <i>The Demon Lover</i> : fantasie e fantasmi .....	119
3. <i>The Heat of the Day</i> : silenzi e parole .....	127

Capitolo 4 – <b>Nella città assediata: Christa Wolf rivisita il mito</b> .....	135
1. <i>Kindheitsmuster</i> : la guerra vissuta, il silenzio, il ricordo.....	137
2. <i>Kassandra</i> e la storicizzazione del mito.....	150
3. La “terza via” di Cassandra .....	159
Epilogo .....	165
1. María Zambrano: Antigone come “aurora della coscienza” .....	165
2. “La Serata a Colono” tra parodia e storia .....	170
3. Un altro esilio.....	174
<i>Bibliografia</i> .....	179

*Non so dove ho letto di uno che visitando un lager  
scorse qualcosa di vivo muoversi in una catasta di  
morti. E ne vide uscire una bambina:  
"Perché stai qua in mezzo ai morti?"  
E lei gli ha risposto: "Coi vivi non posso starci più".  
Elsa Morante, *La Storia*, 1974*

*I wonder whether in a sense all wartime writing is not resistance writing?  
Elizabeth Bowen, *The Demon Lover*, "Postscript", 1945*





## Introduzione

Questo lavoro nasce dal desiderio di analizzare un tema centrale della cultura e della letteratura occidentali – l'esperienza femminile della guerra – e suo fine è individuare nel mito di Antigone un archetipo della resistenza femminile novecentesca al discorso tradizionalmente maschile della guerra stessa. Il periodo storico è circoscritto – ma non limitato – ai due conflitti mondiali. Le coordinate spaziali delle letterature prescelte vanno dall'Inghilterra alla Germania, dalla Francia all'Italia. Oggetto dell'analisi è tanto la continuità quanto la discontinuità del trattamento di questo tema da parte di autori (Bertolt Brecht, Jean Anouilh), e di autrici (Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar, Elizabeth Bowen, Christa Wolf), che rielaborano consapevolmente alcuni dei modelli fondativi della cultura occidentale.

Il titolo non inganni: non parlerò dell'*Antigone* di Sofocle se non in maniera introduttiva, e usandolo come testo di riferimento, insieme alle altre tragedie del ciclo tebano e all'epica omerica. Invece parlerò costantemente di Antigone in quanto archetipo che la cultura occidentale riscrive e riadatta alle condizioni del proprio tempo e alle forme letterarie prescelte. Si vedrà come il tema e l'aspetto fortemente intertestuale dei testi presi in esame incidono fortemente anche sulla forma letteraria. Il concetto stesso di intertestualità è legato, soprattutto nelle teorie poststrutturaliste, a una forma radicale di scrittura che è "against,

beyond and resistant to (mono)logic”<sup>1</sup>. Soprattutto Julia Kristeva ha sottolineato come la scrittura intertestuale lavori contro la costruzione di un significato univoco, opponendosi alle ideologie dominanti<sup>2</sup>.

Benché appartenenti a diversi generi letterari, dal teatro al romanzo, dall’autobiografia al film, ciò che emerge nelle opere qui trattate è la tematizzazione della forma, la consapevolezza metaletteraria, l’attenzione alla distanza tra realtà della guerra e linguaggio, con un doppio effetto: la denuncia del discorso egemone in quanto retorica della violenza e la proposizione di una parola nuova, sebbene instabile, ambigua, dolorosa.

Dati l’antichità e il prestigio del mito di Antigone, la rete di relazioni che emerge da questo studio deve essere intesa come uno dei più grandi intertesti della letteratura occidentale, ma il rapporto tra le opere prese in considerazione e il loro archetipo è variabile, non riconducibile a un unico, specifico legame intertestuale. Frequenti sono i richiami all’*Antigone* di Sofocle, evocato attraverso una serie di tracce visibili: ci-

<sup>1</sup> GRAHAM ALLEN, *Intertextuality*, London-New York: Routledge, 2000, p. 45.

<sup>2</sup> Julia Kristeva è anche la prima a usare il termine “intertestualità”, in un saggio del 1967, sebbene l’origine del concetto possa essere fatta risalire a Michail Bachtin. Cfr. JULIA KRISTEVA, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, apparso sulla rivista *Critique* e poi nella raccolta *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 (trad. it. *Semiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano: Feltrinelli, 1978). Il concetto è presentato da Kristeva come una rilettura della nozione di dialogismo elaborata da Bachtin.

tazioni, plagii, allusioni<sup>3</sup>. Come spesso avviene con i fenomeni intertestuali che coinvolgono opere canoniche, la citazione ha due funzioni: per un verso arricchisce il testo che la contiene, per un altro cambia la nostra prospettiva sul testo citato, istituendo una nuova prospettiva storica ed ermeneutica.

Tra quelli analizzati i casi più significativi di rievocazione diretta della tragedia antica sono le opere di Virginia Woolf – in cui Antigone è modello, ma anche parola da tradurre e oggetto della narrazione (il libro materialmente inteso) – e la rielaborazione brechtiana, che include nel suo titolo il nome di Sofocle insieme a quello di Brecht (*Brechts Antigone des Sophokles*), assegnando all'intero dramma la funzione di "citazione". Come si vedrà, nelle riscritture prodotte durante le due guerre mondiali la funzione principale della citazione è quella di attribuire valore politico al gesto di Antigone, che diventa così simbolo della resistenza ai totalitarismi, laddove lo stesso gesto descritto da Sofocle conserva un'ambiguità di fondo, tanto da essere spesso interpretato come un atto antipolitico. È

<sup>3</sup> Sono gli elementi che per Genette indicano "la presenza effettiva di un testo in un altro", cioè quello che definisce "intertestualità" vera e propria. Ciò che i poststrutturalisti, in particolare Julia Kristeva e Roland Barthes, definiscono "intertestualità", per Genette va definito "transtestualità". Genette poi suddivide questa categoria generale in 5 tipologie, nel tentativo di coprire tutte le possibili manifestazioni del fenomeno in questione. L'intertestualità rappresenta, dunque, per Genette una di queste tipologie. Cfr. GÉRARD GENETTE, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino: Einaudi, 1997, pp. 4-5.

proprio per effetto delle “riscritture” di Antigone che questa ambiguità si perde nel Novecento. Come nota Rossana Rossanda:

quando riemerge la incomunicazione dell’*io* e dell’*altro*, dell’etica e della legge, in un sistema che di nuovo ha perduto un centro e copernicamente ne ha più d’uno, il paradigma di Antigone si ripropone o come ideale paradigma *politico* – la persona e la società regolata da specifiche relazioni/doveri – o come insolubile dialettica fra l’*io* e tutto ciò che è altro da sé.<sup>4</sup>

Tuttavia occorre chiarire in che senso viene usato il termine “politico”: “le stesse parole della politica, a cominciare da *polis*, hanno sedimentato diversi significati”<sup>5</sup>. A tal proposito, mio riferimento costante sarà la riflessione di Hannah Arendt, in particolare la sua teoria dello spazio politico in quanto incontro di azione e discorso.

Se si considera la presenza effettiva del testo sofocleo nella letteratura del Novecento, alcune scelte sono obbligate, come ad esempio *Three Guineas* e *The Years*. Quanto alle opere di Elsa Morante e María Zambrano, la preferenza è sicuramente personale, ma comunque motivata dalla ricerca dei significati politici di Antigone nel Novecento e suggerita dall’accentuazione in questi testi della marginalità del personaggio, sia come scelta consapevole dell’esilio (Zambrano), sia come un patire elementare, inconsapevole – persino demenziale – di Antigone

<sup>4</sup> ROSSANA ROSSANDA, “Antigone ricorrente”, in SOFOCLE, *Antigone*, traduzione di Luisa Biondetti, Milano: Feltrinelli, 1987, pp. 7-58; p. 25.

<sup>5</sup> Ivi, p. 21.

nella "Serata a Colono", personaggio in questo simile alla più nota Ida Ramundo, protagonista della *Storia*.

Se in opere come *Three Guineas* e *The Years* l'*Antigone* di Sofocle conserva uno statuto canonico, citato testualmente, in Morante e Zambano il rapporto è di tipo trasformativo o parodico, modalità che più direttamente sfida la versione del mito tramandata nel discorso occidentale. "La serata a Colono. Parodia" è "parodia" in più sensi: oltre alla sua accezione comune, intesa come trasformazione grottesca e abbassamento dello stile, la parola abbraccia anche il senso bachtiniano di oggettivazione e decostruzione di uno stile, e la modalità intertestuale, tipica del postmoderno, del *pastiche*<sup>6</sup>. Il sottotitolo *Parodia* è in linea con la rivisitazione morantiana del personaggio classico, percepito non come figura della consapevolezza e della rivolta, ma come cifra dello spaesamento. Questo testo, che con Bachtin può definirsi polifonico, è l'ultimo di una lunga serie di rielaborazioni – ma ben più ampia avrebbe potuto essere la selezione – su cui mi è sembrato opportuno richiamare l'attenzione per la loro capacità di ricontestualizzare e attualizzare lo schema di un conflitto tra etica e politica, cultura dominante e marginalità, sentito ancora come centrale.

Non sempre, però, la presenza di Antigone è pervasiva: in alcune delle riscritture novecentesche la citazione può sfumare nell'"allusione",

<sup>6</sup> Tra gli altri cfr. LINDA HUTCHEON, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London: Methuen, 1985.

cioè un prestito non letterale e non chiaramente segnalato, “un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato”<sup>7</sup>. L’allusione richiede un lettore modello in grado di attivare il riferimento al testo a cui si allude. Ma esistono gradi di intertestualità ancora più astratti di questo, che non possono essere ricondotti a categorie precise, o che non sono necessariamente riconducibili alla volontà dell’autore. Le opere di Elizabeth Bowen e di Christa Wolf prese qui in considerazione evocano Antigone indipendentemente dai prestiti semantici da un ipotesto<sup>8</sup> riconoscibile. Il conflitto descritto nelle loro opere ripropone però chiaramente quello originario. Del resto è anche vero che alcune relazioni intertestuali non scaturiscono da precise intenzioni testuali, ma possono essere attivate nell’atto della lettura<sup>9</sup>. Sul confine tra allusione sottile e interpretazione intertestuale si muove la mia analisi dei testi di Bowen e Wolf – dove Antigone apparirà come riferi-

<sup>7</sup> GÉRARD GENETTE, *op. cit.*, p. 4.

<sup>8</sup> Nei termini di Genette l’ipotesto è un testo anteriore A che abbia un qualsiasi tipo di relazione con uno posteriore B che si può definire ipertesto. Per Genette, sono ipertesti tutte le opere derivate da un lavoro precedente, per trasformazione, come nella parodia, o per imitazione come nel *pastiche*. Ma *pastiche* e parodia non sono che le manifestazioni più evidenti di questa “letteratura di secondo grado”. Cfr. GÉRARD GENETTE, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>9</sup> È Roland Barthes a definire il significato di un testo come il risultato delle relazioni intertestuali attivate dal lettore. Il lettore, per Barthes, non è più colui che deve scoprire nel testo le intenzioni e il significato immessovi dall’autore, ma gli viene concesso il piacere di aprire il testo stesso a una molteplicità di letture, ciascuna delle quali ne è, in ultima analisi, una riscrittura. Cfr. ROLAND BARTHES, *Il piacere del testo* [1973], in *Variazioni sulla scrittura e il piacere del testo*, Torino: Einaudi, 1999.

mento culturale comune – riscritture inaspettate del paradigma classico, allusioni sottili piuttosto che citazioni dirette.

La mia analisi non sarà soltanto testuale: analizzare la rappresentazione letteraria della guerra implica interrogare i rapporti che intercorrono tra fatti e *fiction*, esperienza personale e memoria collettiva – e implica, inevitabilmente, riflettere sulla guerra e le sue modalità. Concentrare l'attenzione sulla resistenza delle donne nel contesto di una città assediata implica esaminare il ruolo storico delle donne durante i conflitti mondiali e valutare l'effetto sempre diverso e sempre più devastante che i bombardamenti hanno avuto sulla popolazione civile. Prima di essere soldati e di essere processate per aver commesso e ostentato atti di crudeltà nei confronti dei nemici prigionieri, le donne hanno occupato un ruolo marginale rispetto all'azione bellica, sebbene – a partire soprattutto dalla guerra civile americana – la loro attività di infermiere abbia assunto un'importanza sempre maggiore. Ma è stato soprattutto con le due guerre mondiali che i civili, specialmente donne e bambini, sono stati sempre più coinvolti: nei massacri, nei bombardamenti, nella produzione e nell'uso delle armi. Sebbene già Saffo<sup>10</sup> scrivesse della guerra, le

<sup>10</sup> Per esempio, nel frammento dedicato ad Anattoria si legge: “Alcuni dicono che sulla terra nera la cosa più bella sia un esercito di cavalieri, altri di fanti, altri di navi, io invece ciò di cui uno è innamorato; [...] vorrei contemplare il seducente passo e il luminoso scintillio del volto ben più che i carri dei Lidi e i fanti che combattono in armi.” SAFFO, *Poesie*, traduzione a cura di Franco Ferrari, Milano: BUR, 1987/2004, p. 107.

donne hanno cominciato a percepirla, a vederla<sup>11</sup> e a raccontarla in modo nuovo soprattutto nel XX secolo.

Solo nel Novecento la guerra ha assunto il carattere di irrazionalità che oggi le riconosciamo: per il più importante teorico della guerra del secolo precedente, Carl von Clausewitz (1780-1831), essa non è che il prolungamento della politica, intesa chiaramente come dominio di una classe di governanti sul resto della popolazione. Nella tradizione epica, d'altro canto, la guerra è spesso praticata alla stregua di un combattimento agonistico, divenendo fonte di onore e gloria. Tuttavia, piuttosto che parlare di "guerra", si dovrebbe parlare di "guerre", in quanto ogni conflitto è diverso, segnato spesso dai traguardi tecnologici più che dalle conquiste territoriali, e lascia un'eredità sua propria nell'immaginario collettivo. Così, se la rappresentazione della prima guerra mondiale è connessa all'immagine del soldato in trincea tramandata dai *war poets* come Wilfred Owen e Siegfried Sassoon, la memoria collettiva della seconda guerra mondiale è legata a scenari diversi: ai campi di sterminio nazisti, al fungo atomico delle città di Hiroshima e Nagasaki, ai bom-

<sup>11</sup> Cfr. JEAN GALLAGHER, *World Wars Through the Female Gaze*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998. La creatività di cui Gallagher scrive considera le donne nel doppio ruolo di soggetti e oggetti di un tipo di visione nuova, resa possibile soprattutto dall'impiego delle nuove tecnologie telescopiche e fotografiche.



bardamenti sulle città europee e al numero esorbitante – il più alto nella storia – di civili uccisi<sup>12</sup>.

Ogni guerra si distingue dalle altre per violenza e per spiegamento di forze e ogni guerra è definita da un'etichetta: “di logoramento”, “totale”, “sporca”. La guerra è però stata anche “santa”, “giusta”, “fredda”. Nel momento storico in cui la parola “guerra” viene gradualmente sostituita dal termine “terrore”, appare necessario riflettere ancora sul conflitto che ha coinvolto il maggior numero di civili – che Pierre Sorlin chiama “the weakest”<sup>13</sup>. Lo dimostra non solo il nutrito numero di studi pubblicati negli ultimi decenni, ma anche la produzione cinematografica inaugurata da film come *Saving Private Ryan* di Steven Spielberg e *The Thin Red Line* di Terrence Malick, entrambi del 1998.

È stato il volume di Paul Fussell sulla prima guerra mondiale<sup>14</sup>, seguito da quello sulla seconda<sup>15</sup>, a dare inizio a una serie di studi critici sulla portata culturale delle guerre mondiali: *No Man's Land* di Eric

<sup>12</sup> I morti della seconda guerra mondiale furono circa 48 milioni, la metà dei quali erano civili. La nazione che ebbe più perdite fu la Russia. Per le cifre cfr. il sito internet [www.warchronicle.com/numbers/WWII/deaths.htm](http://www.warchronicle.com/numbers/WWII/deaths.htm).

<sup>13</sup> PIERRE SORLIN, “Children as war victims in postwar European cinema”, in JAY WINTER, EMMANUEL SIVAN (eds.), *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 104-124; p. 104.

<sup>14</sup> PAUL FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, New York: Oxford University Press, 1975/2000. Trad. it. *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna: Il Mulino, 1984.

<sup>15</sup> PAUL FUSSELL, *Wartime: Understanding and Behaviour in the Second World War*, New York: Oxford University Press, 1989. Trad. it. *Tempo di guerra. Psicologia, emozioni e cultura nella seconda guerra mondiale*, Milano: Mondadori, 1991.

Leed<sup>16</sup>, la raccolta di saggi *Behind the Lines*<sup>17</sup> – solo per citarne alcuni – e in Italia il recente *Guerra e identità* di Alessandra Marzola<sup>18</sup>. In *Behind the Lines* avviene una svolta nella definizione stessa di “letteratura di guerra”: se ancora per Fussell gli scrittori di guerra sono i poeti-soldati che hanno vissuto la guerra nelle trincee e ne hanno patito i traumi, oggi nel gruppo sono inclusi scrittori e scrittrici che non hanno combattuto da soldati, e opere che non raccontano direttamente l’esperienza del fronte. È vero, però, che anche Fussell sembra sostenere che tutta la letteratura diventa, dopo la prima guerra mondiale, letteratura di guerra<sup>19</sup>.

Le “Antigoni in guerra” enunciate nel titolo di questa tesi, e riferite alla seconda guerra mondiale, non abitano soltanto le riflessioni più o meno esplicite e le riscritture più o meno radicali del mito, prese in considerazione nel secondo capitolo, strutturato sulla figura di Antigone quale fondatrice di “una stirpe”. Come scrive María Zambrano, si tratta di “un archetipo”

<sup>16</sup> ERIC LEED, *No Man’s Land: Combat and Identity in World War I*, New York: Cambridge University Press, 1979.

<sup>17</sup> MARGARET RANDOLPH HIGONNET, JANE JENSON, SONYA MICHEL, MARGARET COLLINS WEITZ (eds.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven: Yale University Press, 1987.

<sup>18</sup> ALESSANDRA MARZOLA, *Guerra e identità. Percorsi della letteratura inglese nel Novecento*, Roma: Carocci, 2005.

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, p. 11.

che rende riconoscibili personaggi poetici e umane creature conducendoli, come lei si conduce, più in là e al di sopra di se stessa. È la stirpe dei murati non soltanto vivi, ma viventi. In luoghi segnalati o nel mezzo della città, fra gli uomini indifferenti, dentro una morte parziale che concede loro un tempo che li avvolge in una specie di grotta che può nascondere un prato o in un giardino in cui viene offerto loro un frutto puro e un'acqua viva che occultamente li sostiene: sogno, carcere, a volte, silenzi impenetrabili, malattia, alienazione. Morti apparenti. Luoghi reali e, insieme, modi in cui la coscienza si conduce, eludendo e alludendo, dinanzi a queste creature.<sup>20</sup>

E in quanto archetipo Antigone è sussunta nella scrittura di Elizabeth Bowen – qui analizzata nel terzo capitolo – almeno quanto lo è in alcune pagine di Virginia Woolf. Ma convive anche con il mito di Cassandra rivisitato nei primi anni Ottanta da Christa Wolf.

Il “paradigma di Antigone” è un modello di donna che si oppone all'ideologia dominante, come Antigone si oppone alla legge della *polis*, al principio maschile della politica incarnato nella violenza<sup>21</sup>, in nome di

<sup>20</sup> MARÍA ZAMBRANO, *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, Milano: La Tartaruga, 1995/2001, pp. 62-63. Titolo originale: *La tumba de Antígona e Diotima de Mantinea*, Torremolinos: Litoral, 1983.

<sup>21</sup> Non per questo si potrà parlare di pacifismo, o almeno non sempre. Anche Antigone sostiene una lotta agguerrita. Come scrive Phyllis Lassner la seconda guerra mondiale: “engendered a new definition of resistance. Many British women writers resisted policies of making peace with Hitler by insisting that this war, unlike others, was the only way to save the Führer's victims. [...] Even as their writing became political, however, many British women were intensely concerned about whether being active made them resisters or complicit with aggressivist policies”. PHYLLIS LASSNER, *British Women Writers of World War II: Battleground of Their Own*, London: Macmillan, 1997, p. 3.

leggi insieme più antiche e più nuove, che legano gli esseri umani con vincoli imprescindibili. A questo paradigma verranno ricondotti personaggi-donne che nel contesto della guerra combattono per la propria indipendenza, a costo di essere escluse – e di autoescludersi – dalla comunità cittadina.

“Mi pare che nel mito e nella letteratura che di esso si alimenta sia ben custodito il desiderio, tutt’altro che banale, di tutti noi di cercare una via di scampo dal labirinto, e magari di trovarla, anche se oggi lo spirito del nostro tempo ci suggerisce ben altro”<sup>22</sup>: così Christa Wolf a proposito delle proprie rivisitazioni del mito classico. Alcune delle numerosissime riscritture dell’*Antigone* possono essere rilette in relazione a una (ri)definizione del ruolo femminile nella città in guerra, nell’ipotesi che il ricorso al mito sia dovuto proprio alla difficoltà di raccontare il presente o la memoria personale e al tentativo di ricorrere a una struttura narrativa solida, laddove la guerra porterebbe naturalmente alla crisi della narrazione, al silenzio dell’arte. “Precisely when the individual memory about pain and suffering reaches a point of silence,” scrive

<sup>22</sup> CHRISTA WOLF, “Da Cassandra a Medea. Sollecitazioni e motivi per la rielaborazione di due figure mitologiche”, in GIULIO SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Milano: Franco Angeli, 1998, pp. 16-31; p. 31. Per il testo originale cfr. *ivi*, p. 30: “doch mir scheint, im Mythos und in der Literatur, die von ihm herkommt, ist die nicht triviale Sehnsucht von uns allen, gut aufgehoben gemeinsam einen Ausweg aus dem Labyrinth zu suchen und ihn, vielleicht, zu finden, auch wenn der Zeitgeist heute etwas anders sagt”.

Susanne Baackmann, “a mythological figure embedded within the collective memory begins to speak”<sup>23</sup>.

Tuttavia il racconto della guerra è imprescindibile dal vissuto personale. Quasi tutti gli autori di letteratura di guerra hanno in qualche modo patito in prima persona un conflitto. Tra quelli citati da Alberto Casadei, nel suo volume introduttivo alla letteratura di guerra<sup>24</sup>, solo Thomas Pynchon non ha conosciuto l’esperienza bellica. Più che in altri generi di narrazione, il racconto di guerra riflette sul rapporto tra la realtà, così come la si è vissuta, e la sua rappresentazione letteraria. Molti memoriali che ne derivano intendono scrivere di “ciò che è realmente accaduto” e l’istanza realistica diviene predominante. Ma – come Fussell osserva in *The Great War and Modern Memory* – anche le rappresentazioni apparentemente più naturalistiche e documentaristiche della Grande Guerra posseggono una forte dimensione letteraria<sup>25</sup>. Successivamente, la modalità realistica sarà abbandonata in maniera progressiva, fino alle modalità narrative estreme di Joseph Heller e Thomas Pynchon. Per le opere di Elizabeth Bowen i primi critici hanno parlato di scrittura realistica; letture più recenti smentiscono questa interpretazione. Una questione che sarà interessante verificare.

<sup>23</sup> SUSANNE BAACKMANN, “The Battle with Memory: Grete Weil’s *My Sister Antigone*”, in HILARY COLLIER SY-QUIA, SUSANNE BAACKMANN (eds.), *Conquering Women: Women and War in the German Cultural Imagination*, Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 91-110; p. 104.

<sup>24</sup> ALBERTO CASADEI, *La guerra*, Roma-Bari: Laterza, 1999.

<sup>25</sup> PAUL FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, cit., specialmene il capitolo “Oh What a Literary War”, pp. 155-190.

In Christa Wolf la contaminazione di ambedue le modalità enunciate avviene in modo originale. Wolf ricorre al mito antico in due occasioni – *Kassandra* (1983) e *Medea. Stimmen* (1996) – e in *Kindheitsmuster* (1976) rappresenta la propria esperienza personale e politica. A monte di due testi tanto diversi vi è però sempre un viaggio. Nelle opere di Christa Wolf il ricordo personale si muove tra memoria letteraria e memoria storica: dalla guerra di Troia, la prima nel canone letterario dell'Occidente, alla seconda guerra mondiale, vissuta in prima persona.

Le città intorno alle quali si polarizzano le opere analizzate in questo studio hanno subito fortemente assedi e attacchi aerei durante la seconda guerra mondiale. Londra e Berlino, capitali politiche dei due blocchi contrapposti, diventano in queste narrazioni comunità tra loro molto simili: centri di aggregazione, luoghi della famiglia, ma anche, inevitabilmente, immensi sepolcri. Da qui l'importanza del nucleo sofocleo, segnato dai conflitti tra *polis* e *genos*, tra legge e diritto familiare, tra principi femminili e principi maschili, vita e morte. Ma la città in guerra è anche la Parigi occupata dai tedeschi, che condiziona la messa in scena dell'*Antigone* di Jean Anouilh, o la Roma di Elsa Morante.

## Capitolo primo

### La cultura della guerra e le sue metamorfosi

#### 1. Il senso della guerra nel mito greco: la fondazione

All civilisations owe their origins to the warrior; their cultures nurture the warriors who defend them.

John Keegan, *A History of Warfare*, 1993

È significativo che la letteratura occidentale – e secondo alcuni anche la politica<sup>1</sup> – abbia avuto inizio, per quanto ne sappiamo, proprio con la rappresentazione di una guerra<sup>2</sup>, ossia con *l'Iliade*. Anche la storia in quanto disciplina scientifica pare sia nata come bisogno di dar conto dei conflitti che interessarono la Grecia antica<sup>3</sup>: la guerra contro i persiani –

<sup>1</sup> Cfr. ROBERTO ESPOSITO, *L'origine della politica, Hannah Arendt o Simone Weil?*, Roma: Donzelli, 1996.

<sup>2</sup> Non è difficile rintracciare nella “rilevanza antropologica e culturale” (ALBERTO CASADEI, *op. cit.*, p. 5) della guerra e nel suo essere “l'evento a più alta concentrazione di valore che si possa immaginare” (LUIGI BONANATE, *La guerra*, Roma-Bari: Laterza, 1998/2005, p. 3), i motivi che la rendono uno dei temi fondamentali della letteratura.

<sup>3</sup> Cfr. UMBERTO CURI, *Pensare la guerra. L'Europa e il destino della politica*, Bari: Edizioni Dedalo, 1999, p. 16-17. Le interessanti analisi di Curi contenute in questo e altri volumi sul problema filosofico della guerra sono riassunte schematicamente nell'“Introduzione” italiana a ROGER CAILLOIS, *La vertigine della guerra*, Enna: Città Aperta Edizioni, 2002, pp. 7-53. Lo stesso volume di Callois è un valido strumento per comprendere la portata culturale delle guerre. *La vertige de la guerre* apparve in *Quatre essais de sociologie contemporaine. La représentation de la mort, l'usage des richesses, le pouvoir charismatique, le vertige de la guerre*, Paris: Olivier Perrin, 1951.

definiti “barbari”, cioè “coloro che parlano una lingua incomprensibile”<sup>4</sup> oppure “coloro che balbettano” – raccontata da Erodoto nelle *Storie*, e quella tra Sparta e Atene descritta nella *Guerra del Peloponneso* di Tucidi-  
de. Per alcuni il linguaggio della violenza è una costante assoluta di tutte  
le forme di scrittura, ed è possibile rintracciare una retorica del combat-  
timento non solo nella letteratura, ma anche nelle categorie interpretati-  
ve di cui ci serviamo nella quotidianità<sup>5</sup>. Una volta stabilita la connes-  
sione tra linguaggio e violenza nei termini foucaultiani di “retorica della  
violenza”, la relazione appare reversibile, tanto che da Derrida in poi si  
può parlare di violenza della retorica o di “violence de la lettre”<sup>6</sup>. Può  
essere estremo vedere nella scrittura stessa una forma di violenza piut-

<sup>4</sup> Sulla guerra come linguaggio, cfr. SERGIO VALZANIA, *Retorica della guerra. Quando la violenza sostituisce la parola*, Roma: Salerno Editrice, 2002.

<sup>5</sup> Per un resoconto sulle posizioni riguardanti il rapporto guerra-letteratura, cfr. GIORGIO MARIANI “Tra Omero e l’America”, introduzione a IDEM (a cura di), *Le parole e le armi: saggi su guerra e violenza nella letteratura e nella cultura degli Stati Uniti d’America*, Milano: Marcos y Marcos, 1999, pp. 13-53; cfr. anche EVELYN J. HINZ, “An Introduction to War and Literature”, in *Troops versus Tropes*, fascicolo speciale di *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 23, Summer 1990, pp. v-xii.

<sup>6</sup> Questo il titolo della seconda parte in *De la grammatologie* (Paris Minuit, 1967; trad. it. *Della grammatologia*, Milano: Jaca Book, 1968/1998).



tosto che la *rappresentazione* della violenza<sup>7</sup>. Tuttavia, rimane innegabile una strettissima relazione tra guerra, storia, e narrazione<sup>8</sup>.

La lotta tra divinità ha fornito fin dagli albori della civiltà una spiegazione a molti fenomeni naturali e sociali. “Il manifestarsi della natura, l’essenza del destino dell’uomo nonché gli obiettivi della civiltà umana erano chiaramente riproducibili tramite la narrazione dell’operato di esseri divini e semidivini”: queste narrazioni – “parole” o “favole” secondo la traduzione del termine greco *mythos* – “appartengono a una determinata classe di racconti tradizionali che offrono interpretazioni rievocabili per le diverse esperienze esistenziali dell’universo umano e che si rivelano fondamenti narrativi per cerimonie, culti e rituali”<sup>9</sup>. Secondo il mito, dunque, lo stesso universo fu creato da una lotta. Omero narra dell’irosa contesa tra Oceano e Teti, “padre” e “madre” di

<sup>7</sup> Cfr. NANCY ARMSTRONG, LEONARD TENNENHOUSE (eds.), *Violence and Representation: Literature and the History of Violence*, New York: Routledge, 1989, p. 26: “There is no position of non-power from which we can write and teach”. Armstrong e Tennenhouse sostengono che ogni volta che si parla o scrive in nome di qualcun altro si finisce per inserirlo in “our own (implicitly masculine) idea of order”. Ivi, p. 25.

<sup>8</sup> Le stesse narrazioni storiche, al pari di quelle letterarie, possono, secondo Hayden White, considerarsi “costruzioni verbali, i cui contenuti sono tanto *inventati* quanto *trovati* e le cui forme hanno più in comune con i loro corrispettivi nella letteratura di quanto abbiano con quelli nella scienze”. HAYDEN WHITE, “The Historical text as Literary Artifact”, in IDEM, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 81-100. Trad. it. “Il testo storico come artefatto letterario”, in IDEM, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tartarolo, Roma: Carocci, 2006, pp. 15-35; p. 16.

<sup>9</sup> BARBARA PATZEK, *Homer und seine Zeit*, München: Verlag C. H. Beck, 2003. Trad. it. *Omero e il suo tempo*, Torino: Einaudi, 2004, p. 111.

tutti gli dei<sup>10</sup>, che provocò l'interruzione della procreazione primordiale, permettendo al mondo di avere un limite e una consistenza; senza questo stacco ogni cosa sarebbe stata creata all'infinito<sup>11</sup>. A Esiodo si deve invece il racconto delle lotte titaniche<sup>12</sup>: la *Teogonia* narra la nascita del mondo anche attraverso la guerra con i Giganti, modello di uno scontro "all'ultimo sangue", in cui gli sconfitti sono destinati a morire<sup>13</sup>. In Esiodo è forte l'idea che il nuovo possa nascere solo da un conflitto, non solo nella *Teogonia*, ma anche negli *Erga*. Nella versione della *Gigantomachia*

<sup>10</sup> OMERO, *Iliade*, XIV, traduzione e cura di Maria Grazia Ciani, Venezia: Marsilio, 1990, p. 597 e p. 603. Tutte le citazioni dall'*Iliade* fanno riferimento a questa edizione.

<sup>11</sup> KÀROLY KERÉNYI, *Die Mythologie der Griechen I-II*, München: DTV, 1966. Trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano: Mondadori, 1989, p. 29sgg.

<sup>12</sup> Urano, il dio del cielo, si accoppiava ogni notte con Gea, la dea della Terra, ma per malvagità nascondeva tutti i suoi figli in una cavità del suolo, non facendoli mai uscire alla luce del sole. Gea, angosciata per la perdita dei figli, estrasse dalle proprie membra l'acciaio con cui forgiò una falce. Servendosi della prima arma mai creata, l'ultimogenito Crono evirò il padre Urano che si accingeva a possedere la madre. Gea raccolse il sangue di Urano e ne fu fecondata. Partorì quindi le Erinni, i Giganti, le Ninfe del frassino e le Ninfe Meliadi, dalla quali nacque la stirpe umana, mentre dalla virilità del padre caduta nel mare nacque Afrodite. Cominciò così il dominio di Crono, che imprigionò i propri fratelli per paura di essere spodestato, come era già successo al padre. Per lo stesso motivo, Crono ingoiava i figli che la moglie e sorella Rea partoriva. Da Crono e Rea discendono le dee Estia, Demetra e Era e gli dèi Ades, Poseidone e Zeus. Quest'ultimo fu l'unico che Era riuscì a salvare, ingannando Crono al momento del parto. Zeus crebbe forte fino al momento in cui riuscì a vincere Crono, che fu costretto a restituire gli altri figli e a liberare i fratelli. Tra i figli di Crono e Era, gli dei più giovani rifugiatisi sul monte Olimpo, e i figli di Gea e Urano, i Titani, ci furono numerosi e aspri conflitti, che terminarono con la sconfitta degli dei più antichi. Gli Olimpici sconfissero anche i Giganti, nati dal sangue di Urano raccolto da Gea. Cfr. KÀROLY KERÉNYI, *op. cit.*, p. 34.

<sup>13</sup> UMBERTO CURI, *Pensare la guerra*, cit., p. 15; "Introduzione" a *La vertigine della guerra*, cit., pp. 14-15.

contenuta nelle *Metamorfosi* di Ovidio è lo stesso sangue versato a trasformarsi in vita umana:

Raccontano che quando quei corpi spaventosi giacquero travolti dalla loro stessa costruzione, la Terra s'inzuppò del molto sangue sparso dai suoi figli, e mentre era ancora caldo rianimò questo sangue, e, perché non sparisse del tutto ogni traccia della sua stirpe, ne ricavò esseri dall'aspetto di uomini. Ma anche questa schiatta fu spregiatrice degli dei, e assetatissima di strage crudele, e violenta. Si capiva che era nata dal sangue.<sup>14</sup>

Nella mitologia greca, alle lotte tra divinità seguono le guerre tra individui e tra popoli, come nella tradizione giudaico-cristiana dopo la Creazione vengono narrate la vicenda di Caino e Abele e le numerose guerre del popolo ebraico. Nelle religioni e mitologie arcaiche è frequente il riferimento a figure di eroi guerrieri, a guerre che generano nuove realtà politiche, a eventi bellici che danno origine a dinastie sovrane. Scrive Umberto Curi:

soprattutto alle origini di quella civiltà mediterranea che costituisce il grembo della moderna Europa, in tutti i principali documenti letterari, storici o filosofici che ci sono pervenuti, la guerra si presenta come un grande evento fondativo, fortemente impregnato di valori positivi, capace di segnare il discrimine fra la barbarie e l'incivilimento, e di stabilire "giuste" gerarchie fra uomini e stati, assegnando a ciascuno il ruolo e il rango più adeguato. Per quanto essa sia definita un male – *polemos kakos*,

<sup>14</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, I, 156-161, a cura di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, traduzione di Ludovica Koch, Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2005, p. 21.

come la definisce Omero<sup>15</sup>– si tratta pur sempre di un male necessario e intrascendibile, e soprattutto di un principio generativo, idoneo a conferire una nuova *forma* e a suscitare processi di trasformazione.<sup>16</sup>

La guerra appare dunque come un atto di fondazione. Solo l'ira tra Oceano e Teti permette la nascita del mondo: la *menis*, come afferma Curi, "esprime non l'irruzione dell'irrazionalità, ma il dilagare di una *potenza generativa*. Essa ha carattere essenzialmente *morfogenetico*. Produce, genera, conferisce forma"<sup>17</sup>. Nell'*Iliade* lo stesso termine *menis* è riferito soltanto agli dei o ad Achille, che ha discendenza divina, ma mai ai mortali, perché ha valore sacrale<sup>18</sup>. Questa funzione creativa del furore bellico è alla base dei racconti epici che esaltano lo spirito guerriero dei popoli.

Argomento dell'*Iliade* non è solo l'ira di Achille, ma anche la rovina di una città quale prerequisito fondamentale per la fondazione di una civiltà nuova e di una nuova dinastia regale. Roma non sarebbe nata senza la distruzione di Troia: per Virgilio, che racconta il viaggio e le imprese di Enea, il rapporto tra Troia e Roma è un rapporto madre-figlio o madre-figlia, secondo il significato originario della parola *metropoli* (dal greco *mētrópolis*, "città-madre, madrepatria"). La fondazione è dunque sempre in relazione con una distruzione precedente, sebbene l'atto fondativo debba essere completato attraverso la *translatio deorum*: così

<sup>15</sup> OMERO, *Iliade*, XVI, v. 494, cit., p. 694.

<sup>16</sup> UMBERTO CURI, *Pensare la guerra*, cit., pp. 12-13.

<sup>17</sup> Ivi, p. 13.

<sup>18</sup> MARIA GRAZIA CIANI, "Il tempo degli eroi", introduzione a OMERO, *Iliade*, cit., pp. 11-51; p. 12.

Enea, fuggendo da Troia, porta con sé il padre Anchise, a cui ha affidato i sacri Penati. Una metropoli presuppone sempre l'esistenza di due città: la più antica deve essere distrutta per permettere la fondazione della nuova.

Secondo presupposto della pace assicurata dal dominio di Roma è un'altra sanguinosa guerra "produttiva", che Enea deve combattere contro le antiche popolazioni del Lazio, dove per volontà divina pone la sua sede. Dietro la situazione politica definita "pace", tuttavia, va sempre rintracciata la forza, elemento che ha contribuito a crearla. È così che per Simone Weil opere come *l'Iliade* assumono il valore del "più puro degli specchi", che, lungi da essere un mero documento del passato, mostra come la forza sia una costante "al centro di ogni storia umana"<sup>19</sup>.

Nell'epica la guerra non genera solo la futura stabilità politica, ma anche sofferenza e lutto: anche gli dei devono piangere la perdita dei loro figli mortali. Per non parlare delle lotte fratricide tra le *poleis* greche che seguirono alla vittoria su Troia. Diversamente, Virgilio può esaltare la *pax augusta* seguita alle guerre del Lazio. In modo significativo, Hannah Arendt fa derivare il diverso destino di Roma rispetto alle città greche dal diverso trattamento riservato ai vinti:

Perciò è di estrema importanza che la guerra troiana replicata in terra italica, alla quale il popolo romano attribuiva la pro-

<sup>19</sup> SIMONE WEIL, "L'«Iliade» ou le poème de la force" [1939], in EADEM, *La source grecque*, Paris: Éditions Gallimard, 1953. Trad. it. "L'Iliade poema della forza", in EADEM, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999, pp. 9-34; p. 9.

pria esistenza politica e storica non si concludesse a sua volta con la distruzione dei vinti bensì con un'alleanza e un contratto.<sup>20</sup>

Questa differenza si rivela fondamentale, come si vedrà più avanti, nella distinzione tra un tipo di guerra regolamentata, in cui il numero delle vittime è ridotto al minimo possibile, e la guerra "totale" del XX secolo. Può stupire, comunque, il fatto che Hannah Arendt ravvisi nei romani un esempio di rispetto del nemico e non nei greci, che pure avevano mostrato una grandissima considerazione per i vinti nel poema omerico<sup>21</sup>. Tuttavia il "parcere subiectis" che distingue le dittature dai regimi totalitari<sup>22</sup> deriva proprio dall'Eneide<sup>23</sup>, precisamente dal sesto libro, in cui

<sup>20</sup> HANNAH ARENDT, *Che cos'è la politica*, Milano: Comunità, 1995, p. 84. Cfr. HANNAH ARENDT, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*, hrsg. von Ursula Ludz, München-Zürich: Piper, 1993/2003, p. 106: "Es ist daher von größter Bedeutung, dass der auf italienischen Boden wiederholte Trojanische Krieg, auf den das römische Volk seine politische und geschichtliche Existenz zurückführte, nicht seinerseits wieder mit einer Vernichtung der Besiegten endete, sondern mit einem Bündnis und einem Vertrag". Tutte le opere di Hannah Arendt pubblicate in tedesco verranno citate nella traduzione italiana. In nota sarà riportata la versione originale. In genere gli scritti di Arendt vennero pubblicati in inglese, a parte raccolte postume come questa.

<sup>21</sup> Cfr. HANNAH ARENDT, "Che cosa resta? Resta la lingua. Una conversazione con Günter Gaus", in EADEM, *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*, a cura di Paolo Costa, Milano: Feltrinelli, 1994. Titolo originale: "Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache", in EADEM, *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, hrsg. von Ursula Ludz, München, Piper, 1996/2006. In questo sguardo imparziale è da rintracciare gran parte della grandezza del poema anche per Simone Weil.

<sup>22</sup> HANNAH ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Harcourt, 1951. Trad. it. *Le origini del totalitarismo*, Torino: Einaudi, 2004, p. 602.

<sup>23</sup> VIRGILIO, *Eneide*, VI, v. 853, a cura di Luca Canali, Milano: Mondadori, 1985, p. 240.

Virgilio fa esporre ad Anchise l'ideale di una civiltà universale, in cui i greci predominano nelle arti e i romani nella sapienza giuridica, politica e amministrativa.

Nell'*Iliade*, dunque, la guerra ha una doppia valenza, distruttiva e generativa; dona miseria e gloria ai vincitori e agli sconfitti. Scrive Weil "la tragedia attica, almeno quella di Eschilo e di Sofocle, è la vera continuazione dell'epopea"<sup>24</sup>; nell'*Antigone* di Sofocle la guerra si è appena conclusa, ma non ha ancora finito di generare lutto. Si tratta qui di una lotta tra fratelli: la tragedia, infatti, si presta a trattare di lotte intestine, che influenzano la struttura sociale e familiare, mentre l'epica riguarda principalmente le lotte tra popoli e la fondazione di nuove città. Tuttavia, anche nell'*Iliade*, come nelle tragedie del ciclo tebano, è evidente il nesso tra evento privato, che riguarda la famiglia del sovrano, e conflitto pubblico, che coinvolge e porta alla rovina un'intera città.

È stato detto che il sentimento tragico è la modalità basilare del sentire greco e che anche l'epica ne è espressione<sup>25</sup>. La visione tragica greca (a differenza di quella giudaica e cristiana basata sulla speranza) interpreta la lotta infinita nell'eterno fluire del tutto come l'origine di tutte le cose. È soprattutto la filosofia, secondo Umberto Curi, "a dire

<sup>24</sup> SIMONE WEIL, "L'*Iliade* poema della forza", cit., p. 32.

<sup>25</sup> Cfr. SALVATORE NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano: Feltrinelli, 1986/2002, pp. 64-65. Ma il riferimento è soprattutto alla *Nascita della tragedia* di Nietzsche.

questa fondamentale funzione produttiva della guerra"<sup>26</sup>. Secondo Eraclito "la guerra di tutte le cose è padre, di tutte è re"<sup>27</sup>; inoltre "la guerra è comune, e la giustizia è conflitto, e tutto accade secondo conflitto e necessità"<sup>28</sup>. Come il padre degli dei, la guerra stabilisce chi debba vivere e chi morire e, tra i vivi, fissa la gerarchia dei liberi e degli schiavi, assumendo una funzione di tipo politico.

La politica è indissolubilmente legata alla guerra anche secondo il pensiero di Platone: nel *Protagora* il *polemos* è definito *meros*, "parte", ma anche "parte assegnata", quindi "destino"<sup>29</sup> della politica, in quanto principio dell'ordinamento dello Stato<sup>30</sup>. Solo la guerra "tra fratelli"<sup>31</sup> è condannata da Platone, mentre il *polemos* è ritenuto inevitabile.

<sup>26</sup> UMBERTO CURI, *Pensare la guerra*, cit., p. 29. Su questo argomento cfr. anche UMBERTO CURI, *Polemos. Filosofia come guerra*, Torino: Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>27</sup> ERACLITO, Frammento B 53, citato in UMBERTO CURI, *Pensare la guerra*, cit., p. 30.

<sup>28</sup> ERACLITO, Frammento B 80, *ibid.*

<sup>29</sup> UMBERTO CURI, *Polemos. Filosofia come guerra*, cit., pp. 115-120.

<sup>30</sup> Nella *Repubblica* la guerra segna l'evoluzione dello Stato e stabilisce la gerarchia delle classi nella società, tra le quali predomina quella dei guardiani, vale a dire dei guerrieri. Nelle *Leggi* viene chiarita la distinzione introdotta nella *Repubblica* tra *polemos* e *stasis*, guerra esterna e guerra civile. La guerra contro gli altri popoli non solo non è da condannare, ma è utile allo sviluppo e alla stabilità dello Stato, in quanto rafforza il legame tra i cittadini della *polis*. La guerra intestina, al contrario, distrugge l'amicizia tra i cittadini, divenendo negazione della politica stessa.

<sup>31</sup> Sembra molto pertinente la domanda posta da Curi sulla definizione di fratellanza. È chiaro che, al di là del legame familiare, si consideravano fratelli gli abitanti di una stessa *polis*. Ma il concetto ha subito notevoli trasformazioni nel corso della storia. Se al momento della scrittura di *Pensare la guerra* era possibile ipotizzare un senso di fratellanza creato dalla minaccia atomica, credo che oggi il concetto sia complicato dai rapporti internazionali e possa essere in parte riferito alla percezione che l'Occidente ha di sé in opposizione all'Islam.



In Platone la riflessione sul conflitto perde ogni alone mitologico e dà inizio alla teoria razionalistica della guerra: chi non l'accetta rinuncia alla razionalità e si rivela folle. Un pensiero che culminerà nell'affermazione di Carl von Clausewitz secondo cui la guerra è "un vero strumento della politica, un seguito del procedimento politico, una sua continuazione con altri mezzi"<sup>32</sup>.

Fino al XX secolo la guerra è dunque perfettamente compatibile con i principi del pensiero occidentale. Lo sottolinea Virginia Woolf in riferimento al sapere che viene trasmesso a Oxford e Cambridge: "you are writing letters, attending meetings, presiding over this and that, asking questions, with the sound of the guns in your ears"<sup>33</sup>.

Solo la letteratura – e Woolf cita le poesie di Wilfred Owen – mette in evidenza l'aspetto irrazionale e devastante della guerra. Già Samuel Richardson, in una lettera del 1749 riconosceva la violenza delle azioni narrate nell'*Iliade*, la commistione tra violenza e retorica, e l'aspetto culturale della guerra:

I admire you for what you say of the fierce, fighting *Iliad*. Scholars, Judicious scholars, dared they to speak out, against a prejudice of thousands of years in its favour, I am persuaded would find it possible for Homer to nod, at least. I am afraid this poem, noble as it truly is, has done infinite mischief for a series of ages; since to it, and its copy the *Eneid*, is owing, in a

<sup>32</sup> CARL VON CLAUSEWITZ, *Vom Krieg*, Berlin: Dümmlers, 1832. Trad. It. *Della guerra*, Milano: Mondadori, 1970, p. 798.

<sup>33</sup> VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas* [1938], in 'A Room of One's Own' and 'Three Guineas', Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 154.

great measure, the savage spirit that has actuated, from the earliest ages to this time, the fighting fellows, that, worse than lions or tigers, have ravaged the earth, and made it a field of blood.<sup>34</sup>

Il romanzo storico dell'Ottocento (*Waverley*, *La Certosa di Parma*, *Guerra e Pace*) sottolinea poi lo scarto tra ideale cavalleresco e realtà fisica del combattimento. Ma solo con le due guerre mondiali il binomio razionalità-guerra viene definitivamente spezzato a favore dell'altro binomio, guerra-follia, che espelle la guerra dall'ordine dell'attività politica regolare e dai confini della civiltà. Avendo così perso il suo carattere di "normalità", la guerra non può più a questo punto essere rappresentata secondo le modalità tradizionali della scrittura realistica. Da ciò il ritorno costante al mito nel corso del Novecento, anche se la guerra narrata nelle riscritture novecentesche del mito ha completamente perso ogni caratteristica divina e ogni valore generativo. Si guarda al mito per inserire questa esperienza storica di dolore nella memoria culturale e collettiva dell'Occidente; non però come autorità da restaurare sulle rovine, ma come guida per interrogare le rovine stesse. In questa luce scrivere il trauma equivale a riscriverlo e a interrogare le origini di una cultura intera.

<sup>34</sup> In ANNA LAETITIA BARBAULD (ed.), *The Correspondence of Samuel Richardson* [1804], rist. New York: AMS, 1966, vol. IV, pp. 284-292, oppure in JOHN CARROLL (ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson*, Oxford: Clarendon Press, 1964, pp. 132-136.

## 2. Le donne ai margini della guerra

No, I don't see what's [to] be  
done about war. Its manliness;  
and manliness breeds  
womanliness – both so hateful.  
Virginia Woolf a Shina, Lady  
Simon, gennaio 1941

La guerra, divina o umana, si configura fin dall'antichità come un *gendered space*, in cui vengono acuitizzati il conflitto e la differenza tra uomo e donna e ridefiniti i loro ruoli all'interno della famiglia, nella società e nello spazio politico. A partire soprattutto dagli ultimi anni Ottanta del Novecento gli studi su *gender* e guerra si sono infittiti in una serie di ambiti disciplinari diversi, dalla storiografia, alla sociologia, alle scienze politiche, alla critica letteraria, in seguito al riconoscimento che la guerra "must be understood as a gendering activity, one that ritually marks the gender of all members of a society" e che tale attività "draws upon preexisting gender definitions at the same time that it restructures gender relations"<sup>35</sup>. Questo processo di ridefinizione delle "gender relations" rispetto al monologismo maschile è diventato particolarmente significativo a partire dalle due guerre mondiali<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> MARGARET HIGONNET, JANE JENSON, SONYA MICHEL, MARGARET COLLINS WEITZ, "Introduction", in EADEM (eds.), *op. cit.*, p. 4.

<sup>36</sup> Ovviamente la riflessione delle donne sul rapporto tra guerra e politica ha una tradizione femminile anche più lunga. Per quanto riguarda l'Inghilterra la si potrebbe far risalire all'inizio del XIX secolo, per esempio agli scritti di Anna Laetitia Barbauld (1743-1825) nel periodo delle guerre napoleoniche. La vicenda di Barbauld anticipa quella di Virginia Woolf; è possibile stabilire un legame tra una poesia co-

Nei miti arcaici all'origine della lotta vi è un principio femminile<sup>37</sup>. Nell'epica omerica, poi, sebbene l'eroe sia sempre maschile, le sorti della battaglia sono determinate principalmente da scontri tra dee<sup>38</sup>. Nel XVIII canto dell'*Iliade* Teti si reca personalmente da Efesto per chiedergli di forgiare nuove armi per suo figlio Achille (p. 795sgg), così come nell'*Eneide* Venere seduce Vulcano per convincerlo a fabbricare le armi di Enea<sup>39</sup>. A tal proposito Helen Cooper, Adrienne Munich e Susan Squier scrivono:

The epic tradition figures arms as being engendered through the mother by linking making babies and making arms. The pattern of associating a story of arms making with human birth begins in the *Iliad* with the story of Thetis approaching Hephaistos to make weapons for her son, Achilles.<sup>40</sup>

me *Eighteen Hundred and Eleven* (1812) e *Three Guineas* (1938), nel segno del pacifismo e dell'antischiaivismo. Cfr. ANNA LAETITIA BARBAULD, *Eighteen Hundred and Eleven*, A Woodstock Facsimile, Poole-New York: Woodstock Books, 1995; VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas*, cit.

<sup>37</sup> È Gea, secondo il mito, a costruire la prima arma con l'acciaio contenuto nel suo stesso corpo, la Terra. Non è Gea stessa, però, a colpire Urano, anche se è lei a chiedere, in particolare ai figli maschi, di vendicarsi del padre che li ha tenuti segregati. Allo stesso modo Rea salva Zeus dalle fauci di Crono e lo prepara alla lotta contro il padre. Cfr. KÀROLY KERÉNYI, *op. cit.*, p. 34.

<sup>38</sup> Si pensi non solo all'antefatto della guerra, rappresentato dalla rivalità tra Era, Afrodite e Atena, ma anche all'attività di Era e Atena nelle battaglie e al ruolo di Atena nell'invenzione dell'inganno del cavallo di Troia.

<sup>39</sup> Venere ricorda a Vulcano/Efesto non solo la richiesta di Teti ma anche quella di Aurora, che lo convinse a forgiare le armi per il figlio Memnone, accorso in aiuto a Troia dopo la morte di Ettore. Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, VIII, v. 384, cit., p. 305. Su questo punto cfr. anche GIORGIO MARIANI, *op. cit.*, pp. 30-35.

<sup>40</sup> HELEN M. COOPER, ADRIENNE MUNICH, SUSANNE MERRIL SQUIER, "Arms and the Woman: The Con[tra]ception of the War Text", in EADEM (eds.), *Arms and the*

Se la guerra può essere pensata e rappresentata attraverso metafore ricorrenti alla maternità, allora appare comprensibile che l'immagine materna sia stata usata per glorificare e sostenere la guerra, soprattutto il primo conflitto mondiale, sia nella propaganda sia nella produzione letteraria favorevole al conflitto<sup>41</sup>.

Se le dee combattono alla pari contro le divinità maschili e a volte sono anche più astute, le donne mortali rimangono all'interno delle mura della città, chiuse in una dimensione privata, in attesa che gli uomini tornino dalla battaglia. Così Ettore ad Andromaca nel VI canto:

Ma ora va a casa e torna alle tue occupazioni, al fuso e al telaio e alle ancelle ordina di badare al lavoro; alla guerra penseranno gli uomini, tutti gli uomini di Ilio, e io più di ogni altro. (*Iliade*, VI, p. 301)

Nel canto III Elena, che pure è al centro della contesa<sup>42</sup>, si configura al massimo come testimone della battaglia, sia pure privilegiata

*Woman. Gender, and Literary Representation*, Chapel Hill-London: The University of North Carolina Press, 1989, pp. 9-24; p. 9.

<sup>41</sup> Su questo aspetto nella letteratura inglese, cfr. BOXWELL, D. A., "The (M)Other Battle of World War One: The Maternal Politics of Pacifism in Rose Macaulay's *Non-Combatants and Others*", in *Tulsa Studies in Women's Literature* 12.1, Spring 1993, pp. 85-101.

<sup>42</sup> È Erodoto il primo ad affermare che in realtà non Elena, ma solo il suo fantasma è arrivato a Troia. Per certi versi Christa Wolf segue la versione di Erodoto in *Kassandra*, accentuando ulteriormente l'irrazionalità e l'inutilità di una guerra combattuta senza un motivo reale, o per motivi diversi da quello ufficiale.

(“tutti potrei riconoscerli, tutti potrei nominarli”, *Iliade*, III, p. 165). Ecuba può vedere il corpo di Ettore oltraggiato da Achille dalla torre che sovrasta le mura della città; Andromaca nemmeno guarda il duello. Cassandra, che non solo guarda ma vede “oltre”, non a caso è la più emarginata tra le troiane.

A meno che non siano Amazzoni “forti al pari degli uomini” (*Iliade*, III, p. 163), alle donne non è concesso raggiungere onore e gloria, che pure spettano agli eroi vinti; il loro destino in caso di sconfitta è la schiavitù, condizione infima nella gerarchia sociale. Già in tempi di pace le donne greche condividono molto del loro tempo, e persino gli alloggi, con gli schiavi, a loro volta definiti *douloi* e *dmōes*, espressioni che indicano anche i nemici sconfitti<sup>43</sup>.

È la tragedia a rappresentare le donne della famiglia reale dopo la sconfitta: *l'Ecuba*, *l'Andromaca*, le *Troiane* di Euripide, *l'Agamennone* di Eschilo. In quest'ultima ritorna Cassandra tra le schiave di Agamennone, ma adesso quale personaggio centrale e oggetto di un'interrogazione (come del resto Clitennestra).

L'interrogazione di un personaggio femminile è centrale anche nell'*Antigone* di Sofocle. La dislocazione di Antigone è segnata da una subordinazione politica e da una segregazione fisica, e la sua prigionia è una condanna a morte. Antigone è propriamente la discendente di un sconfitto, ma è anche allo stesso tempo sorella del vincitore e del vinto. Il

<sup>43</sup> Cfr. HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958/1998, p. 81 e p. 129 n. 79.

contesto è ancora quello bellico, poiché in tempo di guerra le tensioni si fanno più aspre. Come Cassandra, Antigone propone una visione della situazione politica, ossia della *polis*, diversa rispetto a quella dei suoi concittadini o dei familiari che detengono il potere. Entrambe alzano la voce contro la cecità degli uomini e vengono allontanate dalla comunità, in senso fisico e morale, in quanto folli e non deste, secondo la definizione di Eraclito<sup>44</sup>.

George Steiner fa risalire il registro della tragedia (e soprattutto lo stile del discorso di Creonte nei versi 198-206<sup>45</sup>) direttamente alle scritture epiche e in particolare all'*Iliade* e all'influenza diretta del poema omerico sui drammi del ciclo tebano, non solo *Antigone*, ma anche *I sette contro Tebe*. "Il registro di Creonte e il suo contesto", conclude Steiner, "sono esattamente quelli della guerra"<sup>46</sup>. Lo studioso cita anche il frammento di Eraclito: "quando [Eraclito] diceva che era la guerra 'a rendere divinità gli uni e uomini gli altri, schiavi gli uni e liberi gli altri', stava dando una totalità cosmologica a un luogo comune"<sup>47</sup>. Benché evocata

<sup>44</sup> Cfr. Frammento B2, citato in UMBERTO CURI, *Pensare la guerra*, cit., p. 31.

<sup>45</sup> "Polinice, dico, dall'esilio tornò volendo distruggere completamente col fuoco la terra patria e gli dei della stirpe, volendo saziarsi del sangue dei suoi e gli altri trarre in schiavitù: e per quanto lo riguarda è stato ordinato alla città che nessuno lo onori di tomba e di compianto, ma sia lasciato insepolto cadavere, pasto ad uccelli e cani, vergogna a vedersi". SOFOCLE, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, traduzione di Raffaele Cantarella, Milano: Mondadori, p. 273. In seguito si farà riferimento sempre a questa edizione, il numero della pagina verrà riportato in parentesi dopo la citazione. Ricordo, ad ogni modo, la recente traduzione a cura di Massimo Cacciari (Torino: Einaudi, 2007).

<sup>46</sup> GEORGE STEINER, *Le Antigoni*, Milano: Garzanti, 1990/1995, p. 244.

<sup>47</sup> *Ibid.*

solo brevemente, la presenza della guerra è schiacciante anche nella tragedia di Sofocle<sup>48</sup>. Se la parodo è per Steiner “una meravigliosa ‘mimesis’ della battaglia”<sup>49</sup>, è soprattutto Creonte a parlare il linguaggio della guerra. È un tipo di linguaggio che, interiorizzato anche da Ismene, tende ad attribuire la debolezza alle donne e le azioni di carattere politico e militare agli uomini; pertanto connota il coraggioso atto di seppellire il corpo di Polinice da parte di Antigone come due volte trasgressivo: atto contro la legge e gesto maschile.

Per Creonte l’ordine dello Stato contiene la guerra. Creonte, scrive Rossana Rossanda, “rappresenta la *polis* nella duplice accezione: come città che deve difendersi dalle altre, come città che ha in sé molteplici soggetti in conflitto l’uno con l’altro”<sup>50</sup>. Secondo la visione di Hegel, che tanto spesso torna alla tragedia di Sofocle, Creonte rappresenta proprio le leggi dello Stato, in opposizione alle leggi familiari in cui si riconosce Antigone<sup>51</sup>. Hegel esclude le donne dalla vita sociale, dalla politica, dalla storia, dalla ricerca della libertà. Non dallo spazio familiare: l’unico loro compito è quello di donare i propri figli alla guerra per garantire la grandezza dello Stato, mettendo la famiglia direttamente al servizio di

<sup>48</sup> Ivi, p. 245.

<sup>49</sup> Ivi, p. 246.

<sup>50</sup> ROSSANA ROSSANDA, *op. cit.*, p. 38.

<sup>51</sup> Proprio da Hegel deriva la nozione di tragedia come conflitto tra due diritti contrapposti ma di uguale valore. Le due leggi si dimostrano per Hegel congiunte, poiché “l’essenza è l’unità di entrambe le leggi”, come scrive nella *Fenomenologia dello spirito*, “il compimento dell’una evoca l’altra, la evoca come un’essenza violata e ora nemica”. Cfr. la sezione “Hegel: Il mondo etico e la tragedia”, in PIETRO MONTANI (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Roma: Donzelli, 2001, pp. 3-30; p. 18.



quest'ultimo. In modo significativo, Hegel fa riferimento ad Antigone per esprimere questo pensiero, sebbene Antigone non abbia mai avuto figli<sup>52</sup>. Antigone viene quindi a rappresentare il femminile in generale, custode dei rapporti di sangue, del *genos* ("parentela", ma anche "discendenza") che è parte integrante del suo nome<sup>53</sup>.

Con il Novecento il momento di sottomissione del femminile alla cultura della guerra viene messo in discussione non solo nelle *Antigoni* moderne, ma in tanta parte della letteratura prodotta tra le due guerre mondiali e nel secondo dopoguerra: solo per citarne alcune, *Non-Combatants and Others* (1916) di Rose Macaulay, *A Son at the Front* (1923) di Edith Warthon, le opere di Elsa Morante e, naturalmente, quelle di Elizabeth Bowen (si pensi alle protagoniste di *The Heat of the Day*) e di Christa Wolf.

Il periodo successivo alla prima guerra mondiale è infatti il momento cruciale nella ridefinizione del ruolo delle donne nella società. Oltre ad ottenere il suffragio universale in alcuni paesi, le donne ricoprono ruoli inediti, almeno fino alla fine del conflitto. Sandra Gilbert afferma che la prima guerra mondiale "functioned in so many different ways to liberate women – offering a revolution in economic expectation, a release of passionate energies, a (re)union of previously fragmented

<sup>52</sup> Cfr. JUDITH BUTLER, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York: Columbia University Press, 2000. Trad. it. *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003, p. 55.

<sup>53</sup> Cfr. STATHIS GOURGOURIS, *Does Literature Think? Literature as Theory for an Antimythical Era*, Stanford Cal.: Stanford University Press, 2003. Lo studio etimologico è citato in JUDITH BUTLER, *op. cit.*, p. 39.

sisters, and a (re)vision of social and aesthetic dreams”<sup>54</sup>. In questo senso, anche per le donne la guerra segnerebbe un inizio fruttuoso: ma questo rimane un giudizio controverso, a cui Jane Marcus replica che “all wars destroy women’s culture, returning women to the restricted roles of childbearing and nursing and only that work that helps the war effort”<sup>55</sup>.

### 3. La città da *home front* a *battlefield*

Stolto è tra i mortali colui che  
distrugge le città e abbandona  
alla desolazione i templi e le  
tombe, sacre dimore dei morti.  
Euripide, *Troiane*

Il poeta omerico narra che, nel forgiare le nuove armi di Achille, Efesto disegna sullo scudo del guerriero due città: in una vi sono “nozze e banchetti”, intorno all’altra sono accampati due eserciti di guerrieri, “incerti tra due decisioni, o distruggere la bella città o dividere in due tutti i tesori in essa racchiusi” (*Iliade*, XVIII, p. 797). Nella prima città, che vive in pace la sua vita quotidiana, non manca la contesa, sorta tra due uomini per il riscatto di un morto, ma essa viene risolta con l’intervento dei giu-

<sup>54</sup> SANDRA GILBERT, “Soldier’s Heart: Literary men, Literary Women, and the Great War”, in MARGARET HIGONNET, JANE JENSON, SONYA MICHEL, MARGARET COLLINS WEITZ (eds.), *op. cit.*, pp. 197-226; p. 223.

<sup>55</sup> JANE MARCUS, “Corpus/corps/corpse: writing the body in/at war”, in HELEN M. COOPER, ADRIENNE MUNICH, AND SUSAN MERILL SQUIER (eds.), *op. cit.*, pp. 124-168; p. 129.

dici. Intorno alla città assediata si discute invece sui due modi di condurre la guerra: uno regolamentato, che si accontenterebbe della vittoria e di una ripartizione delle ricchezze dei vinti, l'altro volto alla distruzione dell'intera città nemica. Per alcuni aspetti, nell'*Iliade* sembra prevalere la prima modalità di combattimento: gli eroi ricorrono spesso alla contesa regolamentata, al duello, per risparmiare la popolazione e per mettere in mostra le virtù del singolo; le tregue permettono lo svolgimento dei riti funebri; manca infine la descrizione dell'effettivo massacro dei troiani rimasti in città. Ma il senso della fine di Troia pervade tutto il poema. Nonostante l'"amicizia"<sup>56</sup> che nasce tra nemici, quella che Simone Weil chiama "la tentazione dell'eccesso" diventa irresistibile e finisce per prevalere sull'"uso moderato della forza"<sup>57</sup>.

Sembra che nel corso della storia la guerra si sia trasformata da prova di forza per stabilire quale delle due parti debba dominare sull'altra in desiderio assoluto di distruzione. Nella storia delle forme della guerra tutte le svolte sono avvenute in concomitanza con scoperte scientifiche, invenzioni tecnologiche o grossi cambiamenti politici: dopo una fase arcaica, una prima evoluzione si ebbe con la comparsa dello stato moderno e della polvere da sparo (XIV-XV secolo), poi con la nascita dell'idea di nazione seguita alla Rivoluzione francese, infine con le guerre mondiali, quando "al processo di 'nazionalizzazione delle masse'

<sup>56</sup> SIMONE WEIL, "L'*Iliade* poema della forza", cit., p. 28.

<sup>57</sup> Ivi, p. 21.

si accompagnerà [...] quello della 'massificazione delle guerre' "<sup>58</sup>. Lo sfruttamento del petrolio, inoltre, innova le tecniche di movimento delle truppe e l'uso dei mezzi aerei offre nuovi spazi di battaglia, aumentando contemporaneamente la potenza distruttiva degli armamenti.

Tutti gli studiosi della guerra rintracciano nel XX secolo o poco prima una svolta fondamentale nella sua storia. Antonio Scurati parla addirittura di "distruzione della guerra"<sup>59</sup>, vale a dire del tramonto di quella *guerre en forme*, come definisce Carl Schmitt la contesa regolata tra Stati, che aveva permesso di bandire la brutalità delle guerre di annientamento religiose. La "guerra in forma" conteneva la violenza, nel senso che la limitava, secondo i principi alla base del diritto internazionale, e garantiva i diritti dei prigionieri di guerra e la sicurezza delle popolazioni civili, nonché "la sanzione della fine di un conflitto grazie a un armistizio e trattato di pace che prevedano risarcimenti, ripristino del principio di proprietà, nuova regolamentazione del possesso"<sup>60</sup>. Nel caso dei romani, come si è visto, questo atteggiamento nei confronti dei vinti permise la nascita di "una *lex* che va ben al di là delle mura di una singo-

<sup>58</sup> LUIGI BONANATE, *op. cit.*, p. 31.

<sup>59</sup> ANTONIO SCURATI, "Dire addio alle armi. Forma giuridica e retorica della guerra in Schmitt e Hemingway", in GIORGIO MARIANI (a cura di), *op. cit.*, pp. 291-326.

<sup>60</sup> Ivi, p. 295. In altre parole, la "guerra in forma" esclude il concetto di resa incondizionata, introdotta con la guerra civile americana contro i sudisti. Con la richiesta di una "resa senza condizioni" si passa alla rottura totale dei rapporti diplomatici e alla negazione del diritto stesso all'esistenza per il nemico. Cfr. anche SERGIO VALZANIA, *op. cit.*, p. 69.

la *polis*, per costituire la grande *urbs* nel cui dominio-alleanza tutte le *po-  
leis* possono collegarsi”<sup>61</sup>.

La “guerra in forma” finisce con il primo conflitto mondiale, quando l’uso indiscriminato della violenza esclude la guerra da ogni sistema di diritto, trasformandola in crimine<sup>62</sup>. Per Roger Caillois, invece, è l’inizio dell’era moderna a portare i segni del passaggio da un tipo di guerra regolata, praticata come un’attività “simile al gioco o allo sport”<sup>63</sup>, alla volontà di distruzione che accompagna, da un lato, l’introduzione della coscrizione obbligatoria e, dall’altro, la rivoluzione industriale. Egli parla allora di guerra “totale”<sup>64</sup>. In quanto tale,

essa implica in primo luogo che la massa dei combattenti tende a coincidere con il numero complessivo della popolazione maschile adulta disponibile e in secondo luogo che la quantità di materiale impiegato corrisponde al livello più elevato che può raggiungere l’industria della nazione belligerante al massimo ritmo.<sup>65</sup>

Le rivoluzioni nel campo della tecnologia delle armi hanno reso più facile il compito di uccidere e allo stesso tempo hanno aumentato la distanza tra le parti in guerra. Per questo motivo anche a un ragazzo dalla scarsa forza fisica come Fabrizio del Dongo era permesso combattere a Waterloo, ma solo avendo a disposizione un fucile, come gli ricorda

<sup>61</sup> ROBERTO ESPOSITO, *op. cit.*, p. 55.

<sup>62</sup> ANTONIO SCURATI, “Dire addio alle armi”, *cit.*, p. 297.

<sup>63</sup> ROGER CAILLOIS, *op. cit.*, p. 59.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>65</sup> *Ibid.*

l'anziana vivandiera<sup>66</sup>. Tuttavia, per quanto di dimensioni enormi, la battaglia di Waterloo oltre agli eserciti non interessa altri settori della popolazione. La definizione di "guerra totale" sembra più appropriata quando la distruzione non riguarda soltanto le forze armate, ma coinvolge anche i civili, le donne e i bambini. È a partire dalla prima guerra mondiale, ma soprattutto con la seconda, che la guerra si fa effettivamente totale, in senso temporale e spaziale. Questo perché l'uso dei *raid* aerei ha permesso di colpire direttamente lo *home front* nemico. E questa dimensione della guerra ha un impatto enorme sulla produzione letteraria e pone numerosi problemi di rappresentazione.

In *The Body in Pain*, Elaine Scarry afferma che quando la guerra arriva alle città, quando una metropoli viene bombardata, non c'è solo la distruzione di una ideologia, ma dell'uomo in sé:

In both war and torture, there is a destruction of "civilization" in its most elemental form. When Berlin is bombed, when Dresden is burned, there is a deconstruction not only of a particular ideology but of the primary evidence of the capacity for self-extension itself: one does not in bombing Berlin destroy only objects, gestures, and thoughts that are human, not Dresden buildings or German architecture but human shelter.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> "Non hai ancora il polso abbastanza fermo per le sciabolate che ci saranno oggi. Almeno se tu avessi un fucile, dico, potresti sparare qualche colpo come tutti gli altri." STENDHAL, *La Certosa di Parma*, trad. di Maurizio Cucchi, in IDEM, *Romanzi e Racconti*, a cura di Mariella di Maio, Milano: I Meridiani Mondadori, 2008, p. 88.

<sup>67</sup> ELAINE SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1987<sup>2</sup>, p. 61.

Scarry si riferisce alla città in quanto luogo della “civiltà” che vi si rispecchia. Allo stesso modo in *The Death of the Heart* (1938), pubblicato due anni prima del Blitz su Londra, Elizabeth Bowen scrive: “These things are what we mean when we speak of civilization [...]. In this sense, the destruction of buildings and furniture is more palpably dreadful to the spirit than the destruction of human life”<sup>68</sup>. La casa e la città portano i segni tangibili della distruzione della civiltà nella guerra.

Benché l’uso dei bombardamenti caratterizzi già la Grande Guerra, l’immagine della città distrutta si accompagna soprattutto alla memoria del secondo conflitto mondiale. Nella città prende corpo l’esperienza di un’altra parte della popolazione, quella civile composta da vecchi, donne, bambini e uomini inadatti al combattimento. Cambia, dunque, anche il modo di rappresentare la guerra, per esempio rispetto alla forma del memoriale molto usata dai veterani. È significativo, a questo proposito, che Elizabeth Bowen definisca i suoi racconti della raccolta *The Demon Lover* non “war stories” ma “wartime stories”<sup>69</sup>. Infatti, nella narrativa di Bowen non compaiono che pochi soldati. E tuttavia anche soldati che avessero avuto diretta esperienza del combattimento non sarebbero potuti andare oltre il semplice racconto (*story*). Come scrive Tim O’Brien in uno dei suoi romanzi sul Vietnam:

<sup>68</sup> ELIZABETH BOWEN, *The Death of the Heart* [1938], Harmondsworth: Penguin, 1962, p. 207. Cfr. MAUD ELLMANN, *Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003, p. 146.

<sup>69</sup> ELIZABETH BOWEN, “*The Demon Lover*. Postscript to the first U.S. edition”, in *The Mulberry Tree, Writings of Elizabeth Bowen*, ed. Hermione Lee, London: Vintage, 1999, pp. 94-99; p. 95.

Can the foot soldier teach anything important about war merely for having been there? I think not. He can tell war stories.<sup>70</sup>

Se ancora alcuni dei reduci della prima guerra mondiale potevano in qualche modo ritenere che l'aver vissuto in prima persona l'esperienza del fronte avesse fornito loro una consapevolezza dell'effettiva realtà della guerra, a partire da quel momento e nei conflitti più recenti il soldato si sente ben lontano dall'aver vissuto un'esperienza formativa. A questo punto la cultura prende congedo, come si è osservato, "dall'idea della guerra quale esperienza plenaria, evento rivelatore, momento decisivo, accadimento fatidico, luogo in cui la verità o la realtà si manifesta-  
no assieme e distintamente nella narrazione umana"<sup>71</sup>.

Il civile e il soldato hanno ora la stessa conoscenza della guerra, possono raccontare lo stesso tipo di storie<sup>72</sup>. Questa convergenza di esperienze e di comprensione si intensifica nel corso della seconda guerra mondiale:

Since the era of air raids, civilians have their own war tales too: as an old woman explained to me once, in World War I "they

<sup>70</sup> TIM O' BRIEN, *If I Die in a Combat Zone* [1973], New York: Dell, 1992, p. 32. Citato in STEFANO ROSSO, "Raccontare la guerra del Vietnam", in GIORGIO MARIANI (a cura di), *op. cit.*, pp. 417-457.

<sup>71</sup> ANTONIO SCURATI, *Guerra: narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma: Donzelli, 2003, p. XXIV.

<sup>72</sup> La novità dei racconti di Elizabeth Bowen, come si vedrà, consiste nel non essere direttamente correlati ad azioni belliche ma allo stato psichico dei personaggi. Ciò che interessa qui è però lo statuto finzionale di qualunque racconto di guerra.



fought among themselves out there,” but in World War II “we all were involved.”<sup>73</sup>

La storia dei civili tende a colmare la distanza tra storie di guerra – prevalentemente maschili – e storie femminili, tradizionalmente escluse dallo status di racconto di guerra per la distanza dal luogo dello scontro, vale a dire dell’evento storico<sup>74</sup>. Per lungo tempo la guerra è stata un evento maschile, e dunque anche in letteratura sono stati gli uomini a produrre *war stories* in misura maggiore<sup>75</sup>. Essendo la guerra l’evento storico per eccellenza, la sensazione di essere parte della storia è molto più forte in coloro che combattono. Secondo le teorie più recenti, però, le testimonianze dei civili – categoria preminentemente costituita da donne e bambini – e la documentazione sul fronte interno forniscono materiale di estrema importanza per la comprensione di un evento che si rivela traumatico per tutti.

<sup>73</sup> ALESSANDRO PORTELLI, *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997, p. 7.

<sup>74</sup> “War embodies history in the most obvious schoolbook sense of the word; having been in the war is the most immediately tangible claim for having been in history”. *Ibid.*

<sup>75</sup> Scrive Virginia Woolf, mettendo a confronto l’isolamento di George Eliot con la libertà di movimento di cui godeva Tolstoj: “Had Tolstoj lived at the Priory in seclusion with a married lady ‘cut off from what is called the world’, however edifying the moral lesson, he could scarcely, I thought, have written *War and Peace*”. VIRGINIA WOOLF, *A Room of one’s own*, in ‘*A Room of One’s Own*’ and ‘*Three Guineas*’, cit., p. 92. Non è certo corretto affermare che si possa produrre alta letteratura solo se si è avuta esperienza diretta dell’evento narrato, ma in un certo senso sembra che, per quanto riguarda il racconto di guerra, l’istanza narrativa sia più pressante in chi ha vissuto direttamente l’evento.

Lo *home front*, anche quello che non subisce attacchi nemici, è sempre fortemente influenzato e modificato dallo stato di guerra<sup>76</sup>. Eppure *home front* e *battlefield* sono ancora più strettamente connessi da quando le tecniche belliche moderne hanno portato alla coincidenza della casa, o della città, con il campo di battaglia. Considerando lo *home front* della seconda guerra mondiale bisognerebbe quindi distinguere tra le città occupate o attaccate dal nemico – un nemico che giunge prevalentemente dal cielo, come nel caso di Londra, Roma, Berlino, Dresda – da quelle che non subiscono aggressione, ma forniscono uomini e armi al conflitto. È infatti solo nella città divenuta *battlefield* che il rapporto tra vita e morte si fa più stretto e il confine più labile: come nel mito di Antigone, i cadaveri rimangono insepolti e i vivi vengono seppelliti sotto le macerie; la condanna per tradimento viene emessa con frequenza e spesso immediatamente eseguita, come si vede nei film sugli ultimi mesi di guerra nelle città tedesche; i traditori giustiziati vengono lasciati in vista come monito alla popolazione. Quest'ultima situazione è esattamente rappresentata nella scena che fa da prologo all'*Antigone* di Brecht e nel film di Liliana Cavani *I cannibali* (1970), rielaborazione cinematografica del mito tebano: in effetti, quelli appena elencati sono elementi costituti-

<sup>76</sup> Ad esempio, pur non essendo direttamente attaccato, se non nel territorio delle Hawaii, anche lo *home front* degli Stati Uniti fu violentemente influenzato dalla seconda guerra mondiale. La grande mobilità resa possibile dall'automobile, la cultura di massa diffusa dai giornali, dalla radio e dai film, la migrazione interna verso le grandi città e la partenza di gran parte della popolazione maschile adulta modificano notevolmente l'aspetto della società americano.

vi del “paradigma di Antigone”, sebbene nella tragedia di Sofocle la guerra, combattuta appena fuori dalle mura della *polis*, sia già finita.

Fino a quando la guerra si combatte in modo tradizionale, la città, “la forma politica maggiore della Storia”<sup>77</sup>, rimane un luogo relativamente sicuro all’interno del sistema bellico. Quando lo spazio urbano e i civili vengono coinvolti nel processo di distruzione del conflitto, l’impatto che la guerra ha sulla città è invece enorme. Per Paul Virilio, gli agglomerati urbani sono stati vittime di una “strategia anti-città” per tutto il XX secolo<sup>78</sup>, ma lo stesso si potrebbe affermare dell’inizio del XXI, sebbene alla pratica del bombardamento di aria e di terra si sia sostituito – almeno in parte – quella dell’attentato terroristico. Tuttavia, non sono solo le esplosioni e i bombardamenti a trasformare la struttura delle città. L’effetto sulla loro architettura e sulla loro economia non coincide con la durata della guerra in sé ma comincia molto prima, come indica la domanda posta da Cassandra nel romanzo di Christa Wolf: “È possibile sapere quando comincia la guerra, ma quando comincia la vigilia della guerra?”<sup>79</sup> Spesso l’attesa del conflitto è già esperienza di guerra. Roger Cail-

<sup>77</sup> PAUL VIRILIO, *Città Panico*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004, p. 66. Titolo originale: *Ville panique. Ailleurs commende ici*, Paris: Éditions Galilée, 2004.

<sup>78</sup> Ivi, p. 88.

<sup>79</sup> CHRISTA WOLF, *Kassandra*, München: Sammlung Luchterhand, 2000, p. 80: “Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg”. Trad. it. in CHRISTA WOLF, *Cassandra*, a cura di Anita Raja, Roma: Edizioni e/o, 1996, pp. 83-84.

lois chiarisce come la semplice prospettiva della guerra influenza l'attività economica:

Si edificano, se non le città, perlomeno le fabbriche, nella previsione di mettersi al riparo e di adattare in anticipo gli impianti alle esigenze militari. Se ne tiene segreta la localizzazione, li si installa il più lontano possibile dalla portata del nemico, sotterranea, dispersi, isolati. Nei laboratori si dà la priorità alle ricerche che possono assicurare alla nazione qualche vantaggio o supremazia nell'armamento pesante. Col risultato di modificare ben presto l'intera esistenza.<sup>80</sup>

Così la corsa agli armamenti rappresenta sempre un impulso positivo per l'economia delle nazioni. Solo con la massiccia attività dell'industria bellica gli Stati Uniti riuscirono a uscire dalla crisi economica degli anni Trenta.

Già nel 1933 Simone Weil percepiva l'imminenza della seconda guerra mondiale:

La situazione attuale e lo stato d'animo che essa suscita riportano ancora una volta all'ordine del giorno il problema della guerra. Si vive attualmente nella continua attesa di una guerra; il pericolo è forse immaginario, ma il sentimento del pericolo esiste e ne costituisce un fattore non trascurabile. Ora si può constatare una sola reazione, il panico; ed è più il panico delle menti di fronte ai problemi posti dalla guerra, che il venir meno del coraggio di fronte alla minaccia del massacro.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> ROGER CAILLOIS, *op. cit.*, p. 113.

<sup>81</sup> SIMONE WEIL, "Réflexion sur la guerre" [1933], in *Oeuvres complètes*, 2 voll, Paris: Gallimard, 1988. Trad. it. "Riflessioni sulla guerra", in *Sulla guerra*, cit., pp. 27-39, p. 27.

Weil conferma l'assoluta novità della guerra moderna<sup>82</sup> e l'intreccio del fattore militare con quello economico e – significativamente – con quello psichico. L'attenzione alla "psychic London" caratterizza sia la narrativa sia gli scritti critici e autobiografici di quegli anni, da Virginia Woolf a Elizabeth Bowen a Henry Green, per citare solo alcuni nomi. La postfazione di Bowen a *The Demon Lover* descrive l'atmosfera che regna sulla città semidistrutta come uno "state of lucid abnormality"<sup>83</sup>, ponendo l'attenzione sulla portata culturale dell'esperienza del Blitz, più che sulla distruzione materiale.

L'opera di annientamento delle città tedesche ad opera della Royal Air Force inglese e delle Flying Fortresses dell'aviazione americana, d'altro canto, "non ha mai assunto i connotati dell'esperienza-simbolo nell'immaginario collettivo"<sup>84</sup>. Come afferma W. G. Sebald, tra le opere letterarie scritte alla fine degli anni Quaranta, soltanto *Der Engel schwieg* (pubblicato nel 1992) di Heinrich Böll è "in grado di restituire un'immagine almeno approssimativa della profondità dell'orrore in cui minacciava di precipitare chiunque si affacciasse di persona fra le rovine"<sup>85</sup>. Forse è il cinema degli anni immediatamente seguenti al conflitto a

<sup>82</sup> Cfr. *ivi*, p. 32: "la guerra moderna differisce assolutamente da tutto ciò che veniva indicato con questo nome sotto i precedenti regimi".

<sup>83</sup> ELIZABETH BOWEN, "The Demon Lover. Postscript", *cit.*, p. 95.

<sup>84</sup> W. G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur*, München: Hanser Verlag, 1999. Trad. it. *Storia naturale della distruzione*, Milano: Adelphi, 2004, p. 18.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 23.

rappresentare maggiormente la miseria delle città tedesche distrutte<sup>86</sup>, e a scegliere di adottare il punto di vista di donne e bambini<sup>87</sup>, sottolineando il loro sforzo per la sopravvivenza e la loro attesa per il ritorno di genitori, fratelli e mariti.

“Ci siamo solo noi ad aspettare ancora, è l’attesa di sempre, l’antica attesa delle donne in tutti i paesi del mondo: che gli uomini tornino dalla guerra”<sup>88</sup>: così Marguerite Duras nel suo racconto “Il dolore”. Già nell’*Iliade*, lo si è visto, le donne attendono, impotenti, notizie dei mariti guerrieri:

Alle porte Scee Ettore giunse intanto, e alla quercia; e subito gli furono intorno le spose dei Teucri e le figlie chiedendo notizie di figli fratelli parenti e sposi; ma lui le invitava, tutte, a pregare gli dei: su molte di loro la sciagura incombeva. (*Iliade*, VI, p. 285)

Come sulle porte Scee, così alla stazione d’Orsay – dove arrivano i prigionieri di ritorno dai campi di concentramento tedeschi – le donne chiedono notizie dei propri conoscenti e mariti. Sono luoghi che segnano il limite del territorio della città, e, nel caso di Troia, il confine con il campo di battaglia. Come Troia dopo l’abbattimento delle porte Scee per

<sup>86</sup>Si vedano, per esempio, *Irgendwo in Berlin* (1947) di Gerhard Lamprecht e *Germania anno zero* (1947) di Roberto Rossellini.

<sup>87</sup> Cfr. PIERRE SORLIN, *op. cit.*, p. 104.

<sup>88</sup> MARGUERITE DURAS, *La Douleur*, P.O.L. éditeur, 1985. Trad. it. *Il dolore*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 44.

far entrare il cavallo, Parigi non è più la *polis* protetta da mura fortificate che le donne non possono attraversare.

Cominciata molto prima dell'inizio dello scontro armato, la guerra non finisce con l'armistizio o la resa, ma dura ancora per un periodo di transizione in cui continuerà a essere una decisiva influenza culturale. Anche l'effetto del conflitto sulla città finisce solo molto tempo dopo il ritorno alla pace: alla fine della guerra, la città deve modificarsi per accogliere i reduci feriti, ad esempio attrezzando i mezzi di trasporto pubblici con posti riservati ai mutilati (con la guerra atomica gli effetti delle radiazioni sono visibili persino sul corpo dei discendenti di coloro che hanno vissuto l'attacco). Architettonicamente, la città deve ricostruire la propria struttura dalle macerie e innalzare monumenti ai suoi caduti. Ricostruendo si tenta una sorta di rifondazione della *civitas*, come fa Enea al suo approdo nel Lazio.

La letteratura è ricchissima di figure di reduci che percorrono le strade urbane con le loro nevrosi, "as veterans carry their wounds and their trauma home and infect their family"<sup>89</sup>, ma che in qualche modo devono continuare a vivere: si pensi a Septimus Warren Smith (*Mrs. Dalloway*, 1925) e a Shadrak (personaggio di Toni Morrison, *Sula*, 1973) reduci della prima guerra mondiale; a Tayo, reduce della seconda in *Ceremony* (1977) di Leslie Marmon Silko e, nel cinema, al protagonista di

<sup>89</sup> MARGOT NORRIS, *Writing War in the Twentieth Century*, Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2000, p. 32.

*Born on the Fourth of July* di Oliver Stone (USA, 1989). Tutte identità so-  
spese dopo il trauma. Per i personaggi di Elizabeth Bowen la soluzione  
sta anche nelle allucinazioni e nei sogni; Billy Pilgrim, protagonista di  
*Slaughterhouse-Five* (1970) di Kurt Vonnegut la troverà nei viaggi nel  
tempo e nella filosofia del fantascientifico pianeta Tralfamador.

Se da un lato i veterani dovranno essere reinseriti nella vita socia-  
le, dall'altro i civili sono spesso ansiosi di liberarsi persino del loro ri-  
cordo. Elsa Morante coglie bene questo aspetto quando dei sopravvissu-  
ti ai campi di concentramento scrive che "la gente voleva rimuoverli dal-  
le proprie giornate come dalle famiglie normali si rimuove la presenza  
dei pazzi, o dei morti"<sup>90</sup>. Ed è significativo che nella categoria vengano  
inclusi i pazzi e i morti: nel Novecento follia e morte sono strettamente  
collegate alla guerra. Il passo appena citato da *La Storia* è illuminante an-  
che sull'atteggiamento che le persone assumono "davanti al dolore degli  
altri"<sup>91</sup>. Come sottolinea Elaine Scarry del dolore altrui in fondo non si  
parla: sicuramente non ne parla la politica, come non ne parlò Churchill  
nei suoi discorsi sui bombardamenti delle città tedesche<sup>92</sup>: la politica non  
guarda alla sofferenza e permette che si bombardi una città come Dre-  
sda, compiendo uno degli orrori più grandi nella storia della guerra ae-  
rea, mentre l'arte ne registra il dolore, la follia. Il narratore di *Slaughter-*

<sup>90</sup> ELSA MORANTE, *La Storia*, Torino: Einaudi, 1974/1995, p. 377.

<sup>91</sup> Cfr. SUSAN SONTAG, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003), opera sulle immagini di guerra che ritraggono le sofferenze degli altri popoli trasmesse dai nostri giornali o notiziari.

<sup>92</sup> ELAINE SCARRY, *op. cit.*, specialmente il cap. 2.



*house-Five* di Kurt Vonnegut – romanzo *par excellence* sul bombardamento di Dresda<sup>93</sup> – considera quest'ultimo sicuramente peggiore di quello di Hiroshima. Il protagonista Billy Pilgrim, americano, si trova nella situazione di dover subire l'attacco dei suoi compagni inglesi e americani e finisce col condividere il dolore e l'esperienza del bombardamento visuta dai tedeschi.

#### 4. La guerra nel XX secolo: raccontare il dolore

Ho ritrovato questo diario in due quaderni negli armadi blu di Neauphle-le-Château. Non ricordo di averlo scritto. So che è opera mia, [...] ma non mi vedo nell'atto di scrivere questo Diario.

Marguerite Duras, *Il dolore*, 1985

Così Italo Calvino riconosce la difficoltà di raccontare l'esperienza della battaglia:

Molte cose dovrei ancora aggiungere per spiegare com'era questa guerra in quel luogo e in quei mesi ma anziché risvegliare i ricordi, tornerei a ricoprirli con la crosta sedimentata dei discorsi di dopo, che mettono in ordine e spiegano tutto secondo la

<sup>93</sup> La distruzione delle città tedesche per mezzo dei bombardamenti è rimasto un argomento tabù e quasi assente nella letteratura e nel dibattito culturale nella Germania dell'immediato dopoguerra. Scrive W.G. Sebald: "un popolo che aveva assassinato e torturato a morte milioni di esseri umani nei suoi lager, non poteva certo chiedere conto, alle potenze vincitrici, della logica politico-militare che aveva imposto la distruzione delle città tedesche. Inoltre non è da escludere che non pochi fra i destinatari degli attacchi aerei [...] vedessero nei giganteschi incendi [...] una giusta punizione, quando non addirittura la ritorsione di un'istanza superiore con la quale non era ammesso discutere". W. G. SEBALD, *op. cit.*, p. 26.

logica della storia passata, mentre adesso ciò che voglio riportare alla luce è il momento in cui abbiamo piegato per un sentiero che gira in basso intorno al paese, in fila indiana per un bosco rado e rossiccio, ed è venuto l'ordine: "Toglietevi le scarpe dai piedi e legatevele al collo, guai se sentono il rumore dei passi, guai se in paese cominciano i cani a abbaiare; passate la voce e avanti in silenzio".<sup>94</sup>

La "crosta sedimentata dei discorsi di dopo" impedisce di tornare con il ricordo alla sensazione pura del momento, perché "individual memory, our memory, is both the recollection of actual experiences and the recording of information learned from friends, picked up in conversations, or read in books"<sup>95</sup>. Esiste inoltre per Calvino una "memoria dell'immaginazione"<sup>96</sup> che permette il ricordo di quanto aveva immaginato al momento dell'evento: è evidente che non si può dire "come erano davvero le cose, ma solo come credevamo di vederle e di dirle"<sup>97</sup>.

La letteratura della e sulla seconda guerra mondiale è una letteratura dell'orrore e del dolore, di una memoria che viene continuamente rivisitata, ma che per la prima volta può anche essere ricostruita attraverso immagini che raccontano l'orrore dell'evento: fotografie<sup>98</sup>, filmati e registrazioni sonore.

<sup>94</sup> ITALO CALVINO, "Ricordo di una battaglia", in IDEM, *La strada di San Giovanni*, Milano: Mondadori, 1995/2002, pp. 57-67; qui pp. 62-63.

<sup>95</sup> PIERRE SORLIN, *op. cit.*, p. 105.

<sup>96</sup> ITALO CALVINO, *op. cit.*, p. 67.

<sup>97</sup> Ivi, p. 64.

<sup>98</sup> La voce narrante di *Kindheitsmuster* di Christa Wolf considera le fotografie come una prova storica che possa stimolare la memoria. In un certo senso, la stessa funzione è attribuita al viaggio verso i luoghi dell'infanzia. Cfr. MICHAEL JOPLING,

Laddove la memoria storica tende a ricostruire la logica degli eventi e a dare ordine al passato, la memoria individuale deve anche rielaborare un trauma, che colpisce il soldato come il civile. La scrittura può diventare lo strumento di questo processo. Scrivono Shoshona Felman e Dori Laub a proposito del trauma:

Repossessing one's life story through giving testimony is itself a form of action, of change, which one has to actually pass through, in order to continue and complete the process of survival after liberation. The event must be reclaimed because even if successfully repressed, it nevertheless invariably plays a decisive formative role in who one comes to be and how one comes to live one's life.<sup>99</sup>

La salvezza tuttavia non è automatica né semplice, comporta comunque il passaggio obbligato del confronto con il trauma. Per Calvino, significativamente, "Ricordo di una battaglia" doveva essere parte di una raccolta dal titolo *Passaggi obbligati*. Spesso la mente nasconde i ricordi nel "fondovalle della memoria"<sup>100</sup>, in cui bisogna scavare per giungere all'evento che si intende riportare alla luce: nel caso di Calvino la morte di un compagno della Resistenza, nel caso del già citato *Slaughterhouse-Five* il tragico bombardamento di Dresda.

*Re-placing the Self: Fictional and Autobiographical Interplay in Modern German Narrative*, Stuttgart: Hans Dieter Heinz, 2001, p. 250.

<sup>99</sup> SHOSHONA, FELMAN, DORI LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York: Routledge, 1992, p. 85. Citato in ALISON FORSYTH, "No Longer Lost for Words. Antigone's Afterlife", in *Colloquy. Text theory critique* 11, 2006, p. 143. L'articolo è reperibile alla pagina web [www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/issue11/forsyth.pdf](http://www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/issue11/forsyth.pdf).

<sup>100</sup> ITALO CALVINO, *op. cit.*, p. 64.

In *Kassandra* di Christa Wolf la memoria assopita del dolore è punzecchiata come un arto indolenzito di cui un medico vuole saggiare la sensibilità<sup>101</sup>. In *Kindheitsmuster* la memoria si serve di diversi stimoli e si rivela nelle sue diverse stratificazioni. Ma queste sono opere scritte negli anni Ottanta. Gli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, invece, sono pervasi da un forte scetticismo nei confronti della capacità della letteratura di rappresentare o riflettere sulla realtà della guerra, scetticismo espresso soprattutto nel giudizio di Adorno secondo cui dopo Auschwitz non è più possibile fare poesia<sup>102</sup>.

Per un lungo periodo, soprattutto in Germania, si sopprime la memoria e si rifiuta il lutto, da un lato per il senso di colpa che affligge i tedeschi e dall'altro per l'indicibilità del segreto che portano dentro di sé i sopravvissuti della Shoah. Di fronte al ricordo del passato, dell'esperienza dolorosa, la sensazione che spesso si prova è pudore, imbarazzo, vergogna, soprattutto se da quel dolore, che porterebbe naturalmente al silenzio o alla parola inarticolata, al grido di sofferenza, si produce letteratura, scrittura cioè che assume anche un valore estetico.

<sup>101</sup> CHRISTA WOLF, *Kassandra*, cit., p. 8.

<sup>102</sup> Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* [1951], in IDEM, *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*, Band 10.1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, p. 30: "nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben". Trad. it. in THEODOR W. ADORNO, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino: Einaudi, 1955: "scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie". Come è noto, Adorno modificò la sua posizione in *Negative Dialektik* (1966).

In questo clima si inseriscono l'affermazione di Marguerite Duras "mi vergogno della letteratura"<sup>103</sup> e la sua ripetuta insistenza sulla "verità" delle sue storie sulla Resistenza in Francia, raccolte sotto il titolo *Il dolore*<sup>104</sup>. Più è vicino all'esperienza dolorosa, più la narrazione tende ad assumere la forma del diario, dell'autobiografia e della cronaca: solo col passare del tempo si può ritornare alla forma romanzo.

<sup>103</sup> MARGUERITE DURAS, *op. cit.*, p. 13.

<sup>104</sup> Per ognuna di queste opere Duras fornisce una definizione: il racconto "Il dolore" riferisce fatti reali e dettagli precisi; il racconto "Il Signor X, detto qui Pierre Rabier" è "una storia vera fin nei minimi particolari" (Ivi, p. 65); "L'ortica spezzata" è, invece, "frutto d'invenzione. Letteratura" (Ivi, p. 137); solo "Aurélia Paris" è "inventato" (Ivi, p. 149).



## Capitolo secondo

### **Antigone nel Novecento. L'individuo e la polis**

#### **1. Un paradigma ricorrente**

L'*Antigone* di Sofocle, scrive Bertolt Brecht, appartiene ai vertici della poesia occidentale, "zu den größten Dichtungen des Abendlands". E tuttavia è giusto chiedersi se sia ancora comprensibile al pubblico contemporaneo<sup>1</sup>. L'intento di Brecht non è quello di mettere "fedelmente" in scena lo *Urstück* sofocleo, bensì la revisione del mito, confrontato con una doppia tradizione, quella ateniese del V secolo a. C. e quella tedesca della traduzione di Hölderlin (1804). In effetti, il rapporto del pubblico con il mito, il personaggio e la tragedia *Antigone* ha subito, nel corso dei secoli, continue trasformazioni. Un secolo prima di Brecht, in un testo che sostanzialmente affermava la modernità dei classici greci, Matthew Arnold dichiarava obsoleto il conflitto sofocleo fra legge familiare e ragion di Stato:

What, then, it will be asked, are the ancients to be our sole models? The ancients with their comparatively narrow range of experience, and their widely different circumstances? Not, certainly, that which is narrow in the ancients, no that in which we can no longer sympathise. An action like the action of the *Antigone* of Sophocles, which turns upon the conflict between

<sup>1</sup> Cfr. BERTOLT BRECHT, "Anmerkungen zur Bearbeitung", in IDEM, *Brechts Antigone des Sophokles*, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, p. 214: "ob sie einem Publikum, das heute in ganz andere Vorstellung lebt, noch verständlich ist".

the heroine's duty to her brother's corpse and that to the laws of her country, is no longer one in which it is possible that we should feel a deep interest.<sup>2</sup>

Ciononostante *Antigone* è, insieme all'*Edipo Re*, una delle opere più spesso rappresentate e riscritte nel Novecento. Molte delle problematiche del secolo sono state rielaborate attraverso il ricorso alla figura di Antigone: il rapporto del singolo con lo Stato, la questione femminile, la tensione tra legame familiare e istanza politica, i totalitarismi, il colonialismo<sup>3</sup>. Hans Blumenberg suggerisce che il fondamento mitico dei drammi antichi fornisce una cornice simbolica in cui poter proiettare questioni attuali dal punto di vista filosofico, letterario, storico, economico e sociale<sup>4</sup>.

Il gesto di Antigone è stato a lungo interpretato come prevalenza del privato – l'affetto familiare – sull'ordine della *polis* e della guerra. Ma quella di Antigone è anche un'azione violenta, tematizzata nel suicidio come atto finale di un percorso coerente e di sconcertante attualità. In un episodio del film documentario *Deutschland im Herbst* (1979), scritto da Heinrich Böll e diretto da Volker Schlöndorff, c'è un preciso, inquietante accostamento fra Antigone e la terrorista Ulrike Meinhof, attivista e diri-

<sup>2</sup> MATTHEW ARNOLD, "Preface" all'edizione del 1853 dei *Poems*, citata in GERHARD JOSEPH, "The *Antigone* as Cultural Touchstone: Matthew Arnold, Hegel, George Eliot, Virginia Woolf, and Margaret Drabble", in *PMLA* 16.1, 1981, pp. 22-35; p. 22.

<sup>3</sup> Per esempio in *Tegonni: An African Antigone* (rappresentato per la prima volta nel 1994, pubblicato nel 1999) dello scrittore nigeriano Femi Osofisan. *The Island* (1973) di Athol Fugard affronta, invece, la questione dell'Apartheid in Sudafrica.

<sup>4</sup> Cfr. HANS BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Trad. it. *Elaborazione del mito*, Bologna: Il Mulino, 1991.



gente della RAF. Accostamento che conduce a censurare – all'interno del film – una versione televisiva della tragedia, ritenuta troppo attuale in un momento di estrema radicalizzazione del contrasto politico. A questo proposito scrive George Steiner:

si può trasmettere in televisione l'*Antigone* di Sofocle proprio quando la RAF e il gruppo Baader-Meinhof hanno quasi messo in ginocchio la nazione, quando atti di terrorismo brutale sono sferrati nel nome di una giustizia assoluta? Imprigionata, quasi letteralmente sepolta viva nella cella di isolamento, Ulrike Meinhof (Antigone?) trova il modo di suicidarsi. Andreas Baader (Emone?) farà altrettanto un anno dopo. Lo stato rifiuta di restituire i corpi alle famiglie. Creonte ha ragione di difendere la sopravvivenza della società contro dei killer senza pietà?<sup>5</sup>

Per Steiner il copione di Böll non ha solo rilevanza politica, ma rappresenta molto di più: è "il collage più fine tra antico e moderno, tra Antigone-Ismene e la 'questione femminile' [...]. Nella parabola di Böll, come in molti suoi romanzi, le voci delle donne sono la chiave della storia"<sup>6</sup>. Questo giudizio segnala gli aspetti principali della fortuna di Antigone nel Novecento: il film è solo uno dei tanti esempi in cui la questione del rapporto tra individuo e Stato si interseca con questioni di *gender* tramite la figura di Antigone<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> GEORGE STEINER, *op. cit.*, p. 172.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> C'è almeno un caso di riscrittura del mito in cui la figura di Antigone si incarna in un personaggio maschile: il romanzo *The Ice Age* di Margaret Drabble (New York: Knopf, 1977), in cui la scrittrice mostra la sua intenzione di allontanarsi dai temi

Con la sceneggiatura di Böll ha inizio anche una riflessione sul rapporto tra tragedia antica e mass media, che caratterizza soprattutto le *Antigoni* degli ultimi anni del Novecento, quando le rielaborazioni del mito tebano mettono in scena momenti di teatro nel teatro, teatro nella televisione, o teatro nel cinema. Lontano dalla funzione catartica classica, il teatro, pur rimanendo strumento funzionale al risveglio della coscienza nella protagonista, diviene dispositivo di morte nel dramma di Miro Gavran *Creon's Antigone* (rappresentato a Zagabria nel 1983), in cui, come indica il titolo, la tragedia è frutto della macchinazione politica del tiranno Creonte. Il dramma che i due personaggi dovrebbero mettere in scena è il testo di Sofocle – in questa finzione scritto da Creonte, che si rivela grande artista. La morte del personaggio Antigone dovrebbe coincidere con la morte della prigioniera Antigone, che tuttavia si suicida prima dello show, avendo compreso la manovra ideata dallo zio-tiranno e la portata politica del gesto della omonima principessa tebana. Ma, in un complesso meccanismo intertestuale, alla fine Creonte ottiene proprio ciò che desiderava si compisse attraverso l'opera teatrale, cioè la morte di un personaggio scomodo per il suo regime<sup>8</sup>.

L'impossibilità di mettere in scena la tragedia antica, questa volta *I sette contro Tebe* di Eschilo, è rappresentata proprio dalla guerra nella

femministi delle rielaborazioni precedenti per guardare a problematiche di critica sociale più ampie. A tal proposito cfr. GERHARD JOSEPH, *op. cit.*, p. 30.

<sup>8</sup> MIRO GAVRAN, *Plays: George Washington's Loves, Chekhov Says Good-Bye to Tolstoy, Royalty And Rogues, Creon's Antigone, Night Of The Gods*, Zagabria: Durieux, 1991. Il testo della tragedia *Creon's Antigone* è anche disponibile in versione integrale alla pagina internet <http://www.mgavran2.htnet.hr/plays/complete/antigone.html>.

ex-Jugoslavia nel film di Mario Martone *Teatro di guerra* (1998), che guarda all'ennesimo conflitto nella zona dei Balcani. Il film è ambientato nel 1994 a Napoli, dove si svolgono le prove dello spettacolo che dovrebbe andare in scena nella Sarajevo oppressa dalla guerra. Emergono a più livelli gli effetti di una violenza fratricida: Tebe è in stretta connessione sia con Napoli sia con Sarajevo, che non verrà mai raggiunta dagli attori a causa della distruzione del teatro che avrebbe dovuto ospitare lo spettacolo.

Il film chiude idealmente un secolo che, come si vedrà, ha fatto di Antigone un personaggio di primo piano nel panorama culturale, sociale, politico, filosofico e psicanalitico. Non a senso unico naturalmente: Antigone figura come paradigma di riferimento esplicito, parodia (in senso bachtiniano), o archetipo in una molteplicità di sfumature. Finché, con la recente "rinascita" del classico modello oppositivo nella cultura dell'Occidente dopo l'11 settembre 2001 Seamus Heaney può riproporlo come paradigma forte nella sua traduzione *The Burial at Thebes* (2004). Da leggere, come lui stesso suggerisce, in relazione al conflitto iracheno tuttora in corso<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> SEAMUS HEANEY, *The Burial at Thebes: Sophocles' Antigone*, London: Faber and Faber, 2004.

## 2. Antigone fra letteratura e politica: Virginia Woolf e Hannah Arendt

La fortuna moderna del mito di Antigone risale ai primi adattamenti rinascimentali: la traduzione-rielaborazione di Luigi Alamanni del 1522 circa; la tragedia di Robert Garnier *Antigone ou la Pitié* del 1580, la versione in tedesco di Martin Opitz del 1636. Nel XVIII secolo il mito di Antigone diventa materia di più di trenta opere liriche e tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento vengono pubblicate numerose traduzioni. Sotto l'influsso della Rivoluzione Francese, di Antigone si mette in risalto la lotta per gli ideali di fratellanza e uguaglianza: l'*Antigone* diventa la tragedia *par excellence*<sup>10</sup>. In pieno romanticismo Hegel e Hölderlin sviluppano le loro teorie sul tragico proprio in relazione al testo di Sofocle. In questo momento, poi, la tragedia subisce forti manipolazioni ermeneutiche al servizio della concezione manichea della tradizione giudaico-cristiana<sup>11</sup>. Ancora Simone Weil interpreta il dramma in chiave cristiana:

Sofocle è il poeta greco in cui la qualità cristiana dell'ispirazione è più visibile e forse più pura. Per quanto ne so, egli è molto più cristiano di qualunque poeta tragico degli ultimi venti secoli. Questa qualità è generalmente riconosciuta nella tragedia *Antigone*, che potrebbe essere un'illustrazione delle parole: "È meglio obbedire a Dio che agli uomini". Il Dio presente in questa

<sup>10</sup> Sulla fortuna di Antigone nell'età romantica cfr. GEORGE STEINER, *op. cit.* Si deve poi alla fortuna delle teorie di Freud lo spostamento dell'attenzione sulla figura di Edipo all'inizio del Novecento, ma Antigone non perde mai la sua centralità.

<sup>11</sup> Ad esempio da parte di Percy Bysshe Shelly e Thomas De Quincey. Cfr. ALISON FORSYTH, *op. cit.*, p. 131.

tragedia non è concepito come abitante nei cieli, ma sotto terra, tra i morti. Ma non c'è differenza, si tratta sempre del vero Dio, del Dio che è nell'altro mondo.<sup>12</sup>

Ma questa tradizione interpretativa crollerà sotto il peso degli eventi legati alla seconda guerra mondiale e al dopoguerra. Mentre nell'Ottocento la forza etica di Antigone e Creonte era stata considerata di pari spessore, fra le due guerre mondiali avviene una vera e propria consacrazione del personaggio femminile a simbolo dell'azione politica antitotalitaria, soprattutto, ma non solo, ad opera di Bertolt Brecht.

La ricerca delle ragioni che hanno spinto tanti scrittori e pensatori verso il personaggio Antigone e verso i testi che la raffigurano è alla base di numerosi studi, primo fra tutti *Le Antigoni* di George Steiner, tuttora punto di partenza per ogni riflessione critica sulla tragedia di Sofocle e sulle sue rielaborazioni. Steiner focalizza la sua analisi sui conflitti rappresentati nel testo di Sofocle, sul pensiero di Hegel e Kierkegaard, sulla traduzione di Hölderlin e le interpretazioni di Goethe, ma sottolinea anche come alcuni anni del Novecento siano stati segnati da una "febbre di Antigone"<sup>13</sup> e come le due guerre mondiali assumano rilievo nelle rielaborazioni di Walter Hasenclever, Jean Anouilh e Bertolt Brecht. A questi aggiungerei almeno Rolf Hochhuth ed Elisabeth Langgässer.

<sup>12</sup> SIMONE WEIL, "Intuizioni precristiane", in EADEM, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., pp. 89-212; qui pp. 98-99.

<sup>13</sup> GEORGE STEINER, *op. cit.*, p. 127.

Concentrando l'attenzione sulla fortuna del mito di Antigone nel Novecento, è necessario qui sottolinearne la connessione con la specificità delle guerre di questo secolo, conflitti che si distinguono da quelli del passato non solo, si è visto, per l'efficienza tecnologica delle armi di distruzione, ma anche per dimensioni e per il coinvolgimento diretto delle città e dei civili nelle azioni militari. Antigone può così diventare figura simbolo dell'individuo che vive la guerra nel XX secolo per due ragioni: in quanto abitante della *polis* che rifiuta il regime imposto dalla guerra e in quanto donna che rivendica il proprio diritto a partecipare alla vita politica. Questi sono i motivi della sua sorprendente vitalità negli anni più cruenti del secolo.

Il "secolo breve" – come è definito il Novecento a partire da Eric Hobsbawm<sup>14</sup> – si apre con l'*Antigone* di Walter Hasenclever e l'appello "A l'Antigone éternelle" di Romain Rolland, due opere scritte nel 1916. Hasenclever scrisse il suo dramma mentre era ricoverato in ospedale per le ferite riportate in battaglia. Nella sua tragedia echeggiano ancora le ingiustizie della guerra, qui denunciate da un coro fortemente rielaborato rispetto a quello greco. Al coro di origine sofoclea si affiancano numerose voci individuali, riferite a personaggi prima ritenuti marginali, o esclusi dal contesto tragico. Alle figure identificate con etichette quali

<sup>14</sup> Secondo Hobsbawm gli eventi che caratterizzano il ventesimo secolo si situano nell'arco di tempo che va dallo scoppio della prima guerra mondiale alla caduta del muro di Berlino. Cfr. ERIC J. HOBSBAWM, *Age of Extreme: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London: Michael Joseph, 1994. Trad. it. *Il secolo breve*, Milano: Rizzoli, 1995.

“Ein Bürger”, “Ein Krieger”, “Der Mann aus dem Volke” (“Cittadino”, “Guerriero” e “Uomo del popolo”) si affiancano donne (“Erste Frau”, “Zweite Frau”, “Dritte Frau”), bambini (“Ein Mädchen”), vecchi (“Ein alter Mann”), poveri e mutilati (“Ein Einarmiger”, “Ein Blinder”, “Ein Einbeiniger”, “un uomo con un solo braccio”, “un cieco”, “un uomo con una sola gamba”<sup>15</sup>). L’attenzione, inoltre, è prevalentemente focalizzata sulle donne che hanno perso i mariti e sui figli che non ritrovano i padri.

Seguendo una tradizione che legge in Antigone una figura cristologica, Hasenclever dota la protagonista del dramma di caratteristiche messianiche (“La fede nelle mie azioni vivrà più a lungo di me”<sup>16</sup>): suo compito è quello di redimere e salvare il popolo (“Finché vivo io, vive la giustizia”<sup>17</sup>). In modo analogo, Antigone è una figura di salvezza per Romain Rolland: il manifesto “A l’Antigone éternelle”<sup>18</sup> si rivolge proprio alle donne, uniche a poter esercitare la giusta pressione sull’opinione pubblica per porre fine della guerra. A partire da questo momento molte delle riscritture della tragedia di Sofocle collocano Antigone direttamente in un contesto bellico.

<sup>15</sup> La moltiplicazione dei personaggi del coro caratterizza anche “La serata a Colono” di Elsa Morante.

<sup>16</sup> WALTER HASENCLEVER, *Antigone*, in *Ausgewählte Werke*, vol. 2, *Dramen I*, hrsg. von Bert Kasties, Aachen: Shaker Verlag, 2003, p. 117: “Der Glaube meiner Taten überlebt mich” (trad. mia).

<sup>17</sup> Ivi, p. 100: “So lange ich lebe, lebt Gerechtigkeit” (trad. mia). Dal canto suo Creonte, dopo aver tentato di far bruciare la città, rinuncia volontariamente al potere. Il suo gesto è però vanificato dall’annuncio apocalittico che il giudizio divino si sta già abbattendo su Tebe. La tragedia termina quindi con urla, lampi e tuoni.

<sup>18</sup> L’articolo, apparso nel primo numero della rivista *Demain* (Ginevra, 1916), è citato in GEORGE STEINER, *op. cit.*

Interpretazioni spesso contrastanti della tragedia di Sofocle sono il risultato dell'enfasi posta di volta in volta su diversi aspetti di Antigone e Creonte. Se in alcuni momenti prevale un tipo di lettura ontologico-metafisico, in altri periodi (che evidentemente favoriscono una lettura attualizzante) prevale un'interpretazione di tipo etico-politico<sup>19</sup>: sono gli anni delle guerre mondiali<sup>20</sup>, ma anche il periodo delle teorizzazioni del femminismo. Se per alcuni filosofi la tragedia di Sofocle tratta dell'essenza dell'essere umano, per altri "il problema dell'*Antigone* è quello della fondazione autentica della *polis*, e insieme della fondazione autentica di ogni convivenza umana in generale, dato che la convivenza umana acquista forma soltanto nella *polis*"<sup>21</sup>, come evidenzia il teologo Rudolf Bultmann in apertura al saggio "Polis e Ade nell'*Antigone* di Sofocle". In linea con questo punto di vista, alcune tragedie novecentesche rielaborano il testo originario soprattutto in senso politico.

L'*Antigone* di Hasenclever, si è visto, veicola un "messaggio politico chiaro"<sup>22</sup>, pur con tono messianico e reminiscenze bibliche: odio per

<sup>19</sup> La distinzione tra lettura ontologico-metafisica e lettura etico-politica è in JACQUES TAMINIAUX, *Le théâtre des Philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Grenoble: Millon 1995, citata in PIETRO MONTANI, "Presentazione", in IDEM (a cura di), *op. cit.*, pp. ix-xviii; p. ix.

<sup>20</sup> Un'eccezione a questa tendenza è rappresentata da Martin Heidegger, che predilige l'interpretazione ontologica, benché il periodo stimolasse letture attualizzanti. Cfr. FRANCESCA BREZZI, *op. cit.*, pp. 97-98.

<sup>21</sup> RUDOLF BULTMANN, "Polis e Ade nell'*Antigone* di Sofocle", in PIETRO MONTANI (a cura di), *op. cit.*, pp. 199-208; p. 199.

<sup>22</sup> FRANCESCA BREZZI, *op. cit.*, p. 66.



la tirannide, difesa della pace e delle classi oppresse. Come nell'*Antigone* di Brecht, il gesto di Antigone è qui legato alla salvezza di tutto un popolo. In queste due opere, inoltre, "la polis non è diversa dai campi di battaglia"<sup>23</sup>. Questo rimanda alla specificità delle due guerre mondiali di cui si è già parlato, ma anche alla difficile questione del rapporto tra polis e battlefield, dunque tra politica e guerra.

Le due linee interpretative, ontologica e politica, non necessariamente si escludono, soprattutto se si considera l'essenza dell'uomo come parte di una comunità, come fa Hannah Arendt per cui "men, not Man, live on the earth and inhabit the world"<sup>24</sup>. Mentre Bultmann rintraccia nell'*Antigone* un'immagine drammatica della costituzione della polis, Heidegger vi coglie "null'altro che Dichtung, parola che nomina l'essenza e la fa accadere storicamente"<sup>25</sup>. Esiste, tuttavia, la possibilità di dialogo fra i due discorsi; Pietro Montani scrive che "Antigone realizza in sommo grado l'intreccio di ontologico e politico"<sup>26</sup>.

Antigone è un riferimento costante per chi riflette su questioni che nel corso del XX secolo diventano sempre più rilevanti. Tralasciando, per quanto è possibile, le letture puramente psicanalitiche o metafisiche,

<sup>23</sup>*Ibid.*

<sup>24</sup> HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., p. 7. Anche in *The Life of the Mind*, Arendt scrive: "Not Man but men inhabit this planet. Plurality is the law of the earth". HANNAH ARENDT, *The Life of the Mind* [1971], vol. 1, *Thinking*, ed. Mary McCarthy, New York: Harcourt and Brace, 1978, p. 19.

<sup>25</sup> PIETRO MONTANI, "Presentazione", cit., pp. ix-xviii, p. xvii.

<sup>26</sup> *Ibid.*

questa figura appare rilevante soprattutto da un punto di vista culturale e letterario. Da un lato la sopravvivenza del mito antico e della tragedia di Sofocle in letteratura non è impermeabile agli effetti delle vicende storiche e politiche legate alle due guerre mondiali, dall'altro la rielaborazione del dato storico contingente (la guerra) ricorre al mito per dare senso all'esperienza delle città nella prima metà del XX secolo. Esempi importanti di questa doppia rielaborazione e della centralità della figura di Antigone nella riflessione sulla guerra e sulle donne (e nella produzione letteraria contigua) si riscontrano nella citata sceneggiatura di Heinrich Böll e nell'opera complessiva di Virginia Woolf.

Tra le opere che direttamente riscrivono o rielaborano *L'Antigone* di Sofocle – una “letteratura di secondo grado” direttamente riconducibile al ciclo tebano – centrale è il modello di Bertolt Brecht. *L'Antigone* (1948) di Brecht non è una semplice trasposizione dell'antico nel moderno, ma la scoperta di un'analogia tra due momenti storici cronologicamente distanti. È nel testo brechtiano che Antigone diventa paladina della libertà individuale contro un'oppressione tirannica ancora più marcata rispetto a quella del Creonte di Sofocle. Altro modello di riferimento è *La tomba di Antigone* (1967) di María Zambrano, che sottolinea come la ricerca di una legge nuova per la *polis* debba passare per l'esperienza personale e tener conto del punto di vista femminile. Attorno ai due grandi “modelli” di Brecht e Zambrano si collocano numerose riscritture e rielaborazioni che dimostrano la possibilità generatrice del mito di Antigone, per rivendicare il diritto alla parola come azione non solo ma so-

prattutto da parte delle donne, quando la guerra sembrerebbe incompatibile con la produzione letteraria.

Nel Novecento Antigone diventa rappresentativa di tutte le donne che nel corso del secolo hanno osato parlare, interrogando la propria città e la propria civiltà, chiedendo un patto politico nuovo, rivendicando una nuova dimensione sociale e reagendo a uno stato di guerra di fatto. "Soyez la paix vivante, l'Antigone éternelle" è la sintesi dell'appello di Rolland, che esorta alla pace in nome di una legge di carità più che di giustizia<sup>27</sup>, carità che per lui è ormai estranea al mondo maschile.

"Per Romain Rolland, come per il Tiresia di Sofocle, ma su di una scala molto più grande, la nudità dei morti tra i fili spinati significava un oltraggio non solo all'umanità, ma all'ordine cosmico"<sup>28</sup>. Significativamente, Steiner accosta questa considerazione sul pamphlet di Rolland all'immagine ("la più allucinante, la più intelligente nella sua sessualità macabra"<sup>29</sup>) che compare in *The Years* (1937) di Virginia Woolf:

The unburied body of a murdered man lay like a fallen tree trunk, like a statue, with one foot stark in the air. Vultures gathered. Down they flopped on the silver sand. [...] Quick, quick, quick with repeated jerks they struck the mouldy flesh.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> FRANCESCA BREZZI, *Antigone e la Philia. La passione tra etica e politica*, Milano: Franco Angeli, 2004, p. 65.

<sup>28</sup> GEORGE STEINER, *op. cit.*, p. 162.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> VIRGINIA WOOLF, *The Years* [1937], ed. Jeri Johnson, London: Penguin, 1998, p. 99.

Altre citazioni e diverse possibili letture dell'*Antigone* percorrono il testo di *The Years*, tanto che Steiner considera le allusioni alla tragedia e alla sua traduzione poetica in inglese il filo conduttore del romanzo<sup>31</sup>.

Nella rassegna di Steiner, tuttavia, la lunga e costante frequentazione della figura di Antigone da parte di Virginia Woolf occupa una posizione marginale. Come nota Sybil Oldfield, il riferimento a Woolf è relegato in una nota. Il saggio "Virginia Woolf and Antigone – Thinking against the Current" rintraccia i momenti salienti della riflessione della scrittrice sul testo di Sofocle, a cominciare da due lettere: la prima, del giugno 1900, esprime il piacere che Woolf deriva dallo studio del greco; nella seconda, dell'anno successivo, Woolf scrive "I really enjoy not only admire Sophocles"<sup>32</sup>. Il saggio è di grande interesse perché non prende in considerazione solo i riferimenti espliciti all'*Antigone*, ma anche quei momenti della produzione woolfiana in cui la tragedia di Sofocle funziona come un "pre-testo". Quello che scrive Gerhard Joseph a proposito dell'opera di George Eliot – "Antigone appears both in momentary allu-

<sup>31</sup> GEORGE STEINER, *op. cit.*, p. 162. Sull'importanza della traduzione per Woolf, specialmente in *The Years*, cfr. EMILY DALGARNO, "A British War and Peace? Virginia Woolf reads Tolstoy", in *Modern Fiction Studies* 50, Spring 2004, pp. 129-150.

<sup>32</sup> Entrambe le lettere sono contenute in VIRGINIA WOOLF, *The Flight of the Mind. Letters, 1988-1912*, ed. Nigel Nicolson, London: Hogart Press, 1975, p. 35 e p. 42. Citate in SYBIL OLDFIELD, "Virginia Woolf and Antigone – Thinking against the Current", in *South Carolina Review* 29.1, 1996, pp. 45-57; p. 49. L'articolo è reperibile sul sito della della Clemson University Press alla pagina: [http://virtual.clemson.edu/caah/cedp/Virginia%20Woolf%20PDFs/SCR\\_045058\\_Oldfield.pdf](http://virtual.clemson.edu/caah/cedp/Virginia%20Woolf%20PDFs/SCR_045058_Oldfield.pdf).

sion and as a mythic foil for entire novels"<sup>33</sup> – vale anche per Virginia Woolf. È interessante notare come Woolf abbia commentato, trascritto e tradotto passi dell'*Antigone* di Sofocle nell'arco di venti anni, come mostrano i *Reading Notebooks*, il saggio "On Not Knowing Greek", incluso nel primo volume del *Common Reader* (1925), il romanzo *The Years*, i diari, e infine *Three Guineas* (1938).

Nella figura di Antigone, così come in quella di Elettra, Woolf ritrova eroismo e fedeltà<sup>34</sup>:

in six pages of Proust we can find more complicated and varied emotions than in the whole of *Electra*. But in the *Electra* or in the *Antigone* we are impressed by something different, by something perhaps more impressive – by heroism itself, by fidelity itself.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> GERHARD JOSEPH, *op. cit.*, p. 25.

<sup>34</sup> Come lei anche altri. Cfr., ad esempio, ELIZABETH LANGGÄSSER, "Die getreue Antigone", in *Der Torso* [1947], ristampato in ELIZABETH LANGGÄSSER, *Erzählungen*, Hamburg: Claassen Verlag, 1964, pp. 371-376. Il racconto narra di una ragazza, "la fedele Antigone", che ha perso il fratello per mano dei nazisti e che si ostina a curare la tomba di uno sconosciuto. Nata a Alzey nel 1899, Elizabeth Langgässer visse a Magonza, Worms e Berlino. Nonostante la legge che le vietava di scrivere perché di origine ebraica, Langgässer scrisse una notevole quantità di racconti, romanzi, radiodrammi e poesie. La figlia maggiore Cordelia visse l'esperienza dei campi di concentramento prima a Theresienstadt, poi ad Auschwitz. Langgässer morì nel 1950, anno in cui le fu assegnato postumo il premio Georg-Büchner dalla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Christa Wolf ottenne lo stesso riconoscimento nel 1980.

<sup>35</sup> VIRGINIA WOOLF, "On Not Knowing Greek" [1925], in *The Common Reader. First and Second Series*, New York: Harcourt, 1953, pp. 24-39; p. 28.

Dalla fissità del carattere di Antigone, la sua fedeltà ai propri principi e al *nomos*<sup>36</sup> della parentela, dipende il suo *displacement* rispetto alla contingenza storico-politica. Con l'affermazione che "the stable, the permanent, the original human being is to be found there" il saggio di Woolf "On Not Knowing Greek" fornisce una lettura ontologica del mito (in risposta, cioè, alla domanda sull'essenza dell'uomo). Altrove Woolf predilige una interpretazione più politica, pratica e attualizzante della tragedia greca: lo dimostra il fatto che "in no single published work of Virginia Woolf is the *Antigone* a more important foundation for her thought than in *Three Guineas*"<sup>37</sup>. Antigone fa la sua apparizione nella seconda parte dell'opera più propriamente politica di Woolf:

The *Antigone* of Sofocles has been done into English prose or verse by a man whose name is immaterial. Consider the character of Creon. There you have a most profound analysis by a poet, who is a psychologist in action, of the effect of power and wealth upon the soul. Consider Creon's claim to absolute rule over his subjects. That is a far more instructive analysis of tyranny than any our politicians can offer us. You want to know which are the unreal loyalties which we must despise, which are the real loyalties which we must honour? Consider Antigone's distinction between the laws and the Law. That is a

<sup>36</sup> La parola greca *nomos*, deriva da *nemein*, che significa "possedere" e "abitare" e denota inizialmente i confini della proprietà. Cfr. HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., p. 63 n. 62. Ancora in fase ancora arcaica passò a indicare la legge in quanto espressione di un ordine divino, per cui trasgredire al *nomos* rappresenta un sacrilegio. Con la fondazione della *polis*, però, pur conservando la sua validità di legge universale, il *nomos* perde la sua accezione di legge imposta dall'esterno per assumere quella della legge stabilita dall'assemblea. *Antigone* segna appunto il passaggio verso quest'ultima fase. Cfr. FRANCESCA BREZZI, *op. cit.*, p. 80sgg.

<sup>37</sup> SYBIL OLDFIELD, *op. cit.*, p. 54.

far more profound statement of the duties of the individual to society than any our sociologists can offer us. Lame as the English rendering is, Antigone's five words are worth all the sermons of all the archbishops.<sup>38</sup>

Le parole cui Woolf si riferisce sono quelle del verso 523, in cui Antigone si dichiara nata per amare e non per odiare ("Non sono nata per condividere l'odio, ma l'amore"<sup>39</sup>). Antigone qui appare come esempio di comportamento etico da seguire e Creonte come rappresentante dei totalitarismi moderni. Ma Woolf indica anche il rischio che si corre nel volere appiattire il significato della tragedia in una lettura esclusivamente politica, tralasciando altre interpretazioni possibili. Come spiega la nota 39 della seconda parte:

Creon, again, [...] who held that [...] 'whomsoever the city may appoint, that man must be obeyed, in little things and great, in just things and unjust' is typical of certain politicians in the past, and of Herr Hitler and Signor Mussolini in the present. But though it is easy to squeeze these characters into up-to-date dress, it is impossible to keep them there. They suggest too much; when the curtain falls we sympathize, it may be noted, even with Creon himself. This result, to the propagandist undesirable, would seem to be due to the fact that Sophocles (even in a translation) uses freely all the faculties that can be possessed by a writer; and suggests, therefore, that if we use art to propagate political opinions, we must force the artist to clip and cabin his gift to do us a cheap and passing service. Literature will suffer the same mutilation that the mule has suffered; and there will be no more horses.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas*, cit., p. 272.

<sup>39</sup> SOFOCLE, *Antigone*, cit., p. 293.

<sup>40</sup> VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas*, cit., p. 395, n. 39.

Un'opera d'arte del valore di *Antigone* non può essere ridotta a strumento di propaganda, anche se pacifista. Così l'archetipo struttura, secondo Gerhard Joseph, *The Years* non meno che *Three Guineas*, il romanzo non meno che lo scritto politico:

the feminist critique of *Three Guineas* is at least a subtext: it is the Pargiter women who dream, who are the vessels of the intense passion associated with the line from the Antigone, while the men sink into the power structures they dominate – the university, the law, the military – and congeal into the fearful attitudes with which they bury alive both themselves and a patriarchal society's women.<sup>41</sup>

Il personaggio di Antigone è, in *Three Guineas*, anche un esempio da seguire per distinguere le leggi dalla Legge<sup>42</sup>. “Things repeat themselves it seems. Pictures and voices are the same today as they were 2,000 years ago”<sup>43</sup>, ma anche le differenze devono essere tenute in considerazione. L'analisi di Woolf apre certamente nuovi spazi di riflessione sulle interpretazioni che non tengono conto delle motivazioni che Sofocle attribui-

<sup>41</sup> GERHARD JOSEPH, *op. cit.*, p. 28. Per un giudizio opposto a questo, che vede in *The Years* un atteggiamento ottimistico e la prefigurazione dello sviluppo di nuove relazioni egalarie tra i sessi, cfr. JANE MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington: Indiana University Press, 1987; Cfr. anche DIANA L. SWANSON, “An Antigone Complex? The Political Psychology of *The Years* and *Three Guineas*”, in *Woolf Studies Annual* 3, 1997, pp. 28-44.

<sup>42</sup> VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas*, cit., p. 358: “They [the educated me's daughters in the nineteenth century] wanted, like Antigone, not to break the laws, but to find the law”.

<sup>43</sup> Ivi, p. 363.



sce a Creonte, il quale affronta un destino che muove a compassione lo spettatore. Se è vero che dal punto di vista ideologico Woolf assimila Creonte a Hitler, è anche vero che la sua lettura estetica coglie il paradosso costitutivo della tragedia.

In *Three Guineas* la tesi pacifista coinvolge Antigone, ma in modo diverso rispetto al testo di Rolland: non si tratta di agire per istinto di carità verso i morti rimasti insepolti, ma di costruire la pace in maniera positiva, eliminando, grazie all'apporto delle donne in tutti i campi del sapere, quindi attraverso l'educazione, la violenza che struttura la società. Ugualmente legata alla costruzione di una "pace positiva"<sup>44</sup> è l'idea – espressa in "Thoughts on Peace in an Air Raid" (1940) – che gli uomini, al pari delle donne, debbano uscire dal buio delle loro prigioni per costruire un mondo veramente libero: non solo Antigone, anche Creonte è schiavo, perché non sa vivere senza il potere e la gloria, senza il "fucile": "We are to compensate the young man for the loss of his glory and of his gun, we must give him access to the creative feelings"<sup>45</sup>. Anche se prigioniere nelle loro case simili a tombe e sebbene escluse dal governo del-

<sup>44</sup> Per il concetto di pace positiva cfr. JOHAN GALTUNG, "Editorial", in *Journal of Peace Research* 1.1, 1964, pp. 1-4; e "Violence, Peace and Peace Research", in *Journal of Peace Research* 6.3, 1969, pp. 167-192, rist. in JOHAN GALTUNG, *Peace: Research, Education, Action. Essays in Peace Research*, vol. 1, Copenhagen: Christian Ejlertsen, 1975, pp. 109-134.

<sup>45</sup> VIRGINIA WOOLF, "Thoughts on Peace in an Air Raid" [1940], prima apparso in *The Death of the Moth* (1942), poi ristampato in *The Crowded Dance of Modern Life. Selected Essays: Volume Two*, Harmondsworth: Penguin, 1993, pp. 168-172; p. 171. In *Three Guineas* Woolf riconosce ai sentimenti della paura e della rabbia un ruolo centrale nello sviluppo delle guerre. Cfr. VIRGINIA WOOLF *Three Guineas*, cit., p. 345.

la *polis*, le donne non devono smettere di pensare. E “those who think” – ha scritto Hannah Arendt – “are drawn out of hiding”<sup>46</sup>, devono uscire dal loro isolamento e cominciare ad agire. Il saggio di Virginia Woolf trasmette il senso di questa riflessione costantemente rivolta al raggiungimento della pace, tranne quando la paura si fa troppo forte e blocca la fecondità del pensiero; “the emotion of fear and hate is therefore sterile, unfertile”<sup>47</sup>.

Antigone, chiusa nella sua tomba, pensa. Non è Sofocle a mostrare i suoi pensieri ma alcuni scrittori del Novecento, tra cui Rolf Hochhut, che narra la prigionia della sua Anne/Antigone<sup>48</sup>, e María Zambrano, che focalizza il suo racconto proprio sulla permanenza di Antigone nella tomba<sup>49</sup>.

È significativo che Ismene scompaia quasi del tutto nei testi che esaltano la resistenza di Antigone alla dittatura. Ismene ha paura, quindi non pensa e per questo rimane comunque schiava, anche se non toccherà a lei la prigione. Accettando la dittatura a suo modo ne legittima il po-

<sup>46</sup> HANNAH ARENDT, *The Life of the Mind*, cit., p. 192.

<sup>47</sup> VIRGINIA WOOLF, “Thoughts on Peace in an Air Raid”, cit., p. 171.

<sup>48</sup> Cfr. ROLF HOCHHUT, *Die Berliner Antigone* [1963], Stuttgart: Reclam, 1986. Il racconto cerca di rievocare il clima della Berlino del 1943. Durante la seconda guerra mondiale i cadaveri delle persone giustiziate per tradimento furono messi a disposizione dei reparti di anatomia dell’università di Berlino per essere dissezionati. Anne trafuga il cadavere del fratello per dargli sepoltura. Per questo viene arrestata e decapitata. Il suo corpo va a sostituire quello del fratello nel reparto di anatomia. Nei dodici giorni di prigionia che precedono l’esecuzione Anne ha modo di riflettere, parlare con un prete e scrivere al fidanzato, figlio del magistrato che l’ha condannata.

<sup>49</sup> Cfr. MARÍA ZAMBRANO, *La tomba di Antigone*, cit.

tere ("Hitlers are bred by slaves"<sup>50</sup>). Nel romanzo *Meine Schwester Antigone* (1980) di Grete Weil (1906-1999) la voce narrante, come Ismene, sceglie la vita. Mettendo in relazione diverse epoche e donne diverse, dalla figlia di Edipo a Giovanna D'Arco, all'io narrante, *Meine Schwester Antigone* fornisce la narrativa autobiografica e la rappresentazione della Shoah di una forte carica intertestuale, che spazia dal mito classico alla storia recente e lontana.

In certe riscritture anche Antigone viene umanizzata, resa più insicura, più debole, meno audace. Nel sonetto di Helmut Richter "Antigone anno jetzt" (1963) Antigone addirittura rinuncia al suo proposito ribelle:

Quando si alzò, fu sola in piedi  
circondata da persone che la conoscevano da tempo,  
ma che ora la guardavano  
come fosse una straniera.

E lei vide da diversi loro gesti  
quale desiderio malvagio avesse soprafatto gli altri.  
Schierandosi ora dalla parte del fratello,  
verrebbe murata in un profondo silenzio.

Allora il coraggio abbandonò Antigone.  
Poiché ora sembrava anche a lei, che non fosse un bene,  
alzarsi da sola.

<sup>50</sup> VIRGINIA WOOLF, "Thoughts on Peace in an Air Raid", cit., p. 170.

Così si mise giù a sedere  
 e abbassò completamente gli occhi,  
 come se qualcosa di terribile fosse successo<sup>51</sup>

La ragione è che Antigone è rimasta sola: nessuno vuole partecipare alla resistenza che sta preparando contro il tiranno, nemmeno coloro che la conoscono e la guardano ora come una sconosciuta. Antigone capisce che se adesso lei si schierasse dalla parte del fratello Polinice verrebbe “murata in un profondo silenzio”. Il vero distacco dalla versione di Sofocle avviene nella sestina, in cui “il coraggio la abbandona”. Antigone siede sconfitta. Il tema della ripetitività della sconfitta – metafora del ripetersi della storia – è adombrato nel titolo del romanzo che Virginia Woolf dedica alla famiglia Pargiter: “the recurrent allusions to the *Antigone*, with its theme of being ‘buried alive,’ constitute one of the leitmotifs intended to exemplify the cyclical rhythm the book’s title offers as the paradigm of human experience”<sup>52</sup>. E tuttavia, come la tragedia di Sofocle, *The Years* non offre interpretazioni univoche e non sacrifica l’arte a favore di una lettura esclusivamente politica.

<sup>51</sup> “Als sie aufgestanden war, stand sie allein. / Ringsum Menschen, die sie lange kannten, / aber nun die Blicke auf sie wandten, / so, als würde sie hier eine Fremde sein. // Und sie sah an mancherlei Gebärden, / welche böse Lust die andern überkam. / Wenn sie jetzt Partei für ihren Bruder nahm, / würde sie in tiefstes Schweigen eingemauert werden. // Da verließ Antigone der Mut. / Denn ihr selbst erschien jetzt, es sei nicht gut, / ganz alleine aufzustehn. // Also setzte sie sich nieder. / Und nun schlug alle ihre Augen nieder, / als sei etwas Schreckliches geschehn”. HELMUT RICHTER, “Antigone anno jetzt”, in *Lyrik der DDR*, hrsg. von Uwe Berger e Günther Deicke, Berlin-Weimar: Aufbau, 1979, p. 311 (trad. mia).

<sup>52</sup> GERHARD JOSEPH, *op. cit.*, p. 28.

Il valore politico dell'azione di Antigone appare, comunque, una costante nelle riletture della tragedia, del mito e del personaggio, soprattutto in periodo post-bellico. Alcune opposizioni convenzionalmente rintracciate nella tragedia (individuo vs. *polis*, amore vs. politica, il conflitto di *gender*) andrebbero però interrogate: l'azione di Antigone, per esempio, è necessaria, ma è anche il frutto di una scelta personale. Sembra di riconoscere proprio Antigone nelle parole che Hannah Arendt scrive in *The Life of the mind*: "When everybody is swept away unthinkingly by what everybody else does and believes in, those who think are drawn out of hiding because their refusal to join in is conspicuous and thereby becomes a kind of action"<sup>53</sup>. Per Arendt l'azione che scaturisce dal pensare è prerogativa dell'essere umano e dipende interamente dalla presenza degli altri<sup>54</sup>. In questa luce mi sembra di poter leggere la trama delle *Antigoni* come *azione*, in senso arendtiano. Antigone esce allo scoperto dopo aver compiuto l'atto che nessuno osa fare e sconvolge il piano di Creonte. L'azione che interrompe lo svolgimento naturale e spontaneo degli eventi è allo stesso tempo "accompagnata dal discorso"<sup>55</sup>, dalla parola che opera nel vuoto che esiste tra gli individui; vuoto che delimita lo spazio del politico.

Il fatto che l'azione di Antigone coinvolga lo spazio pubblico della *polis* e sia "appariscente" – che appare, cioè si manifesta agli altri –

<sup>53</sup> HANNAH ARENDT, *The Life of the Mind*, cit., p. 192.

<sup>54</sup> HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., p. 22 e *passim*.

<sup>55</sup> Cfr. HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., specialmente il capitolo "The public and the private realm", pp. 22-78.

conferisce al gesto un valore politico<sup>56</sup>. Ma le dichiarazioni di Antigone sull'amore che la spinge a compiere le sue azioni contrastano con l'affermazione più volte ripetuta da Hannah Arendt che l'amore è una forza anti-politica. La passione annienta lo spazio intermedio, il vuoto che mette le persone in relazione tra loro, senza il quale l'azione politica non potrebbe aver luogo<sup>57</sup>. E tuttavia, in Sofocle l'amore di Antigone è *philia*<sup>58</sup>, termine che anche Arendt usa:

Respect, not unlike the Aristotelian *philia politikē*, is a kind of "friendship" without intimacy and without closeness; it is a regard for the person from the distance which the space of the world puts between us, and this regard is independent of qualities which we may admire or of achievements which we may highly esteem. Thus, the modern loss of respect, or rather the conviction that respect is due only where we admire or esteem, constitutes a clear symptom of the increasing depersonalization of public and social life.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Non concordo, ovviamente, con le interpretazioni che elevano l'azione di Antigone a simbolo dell'apoliticità o dell'antipoliticità, per esempio la lettura di Luce Irigaray, che la riconduce a tentativo di identificazione con la madre, e quella di Adriana Cavarero che sostiene che "nulla di politicamente significativo" accade nella tragedia. Cfr. LUCE IRIGARAY, *Speculum. L'altra donna*, Milano: Feltrinelli, 1975/1989, p. 203; ADRIANA CAVARERO, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano: Feltrinelli, 1995/2003, p. 17. Pur non condividendo la sua interpretazione del rapporto tra Antigone e Polinice come rapporto incestuoso, sono invece sostanzialmente d'accordo con Judith Butler quando riconosce che le dicotomie tra vita domestica e città, donna e uomo, eros e ragione non sono persuasive o esaurienti dal punto di vista interpretativo. Cfr. JUDITH BUTLER, *op. cit.*, pp. 17-18 e n. 8.

<sup>57</sup> HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., pp. 242-243.

<sup>58</sup> Per un'analisi completa del concetto di *philia* in *Antigone* cfr. FRANCESCA BREZZI, *op. cit.*

<sup>59</sup> HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., p. 243.

Philia è amore per l'altro in quanto tale, per questo Antigone prescinde dal tradimento di Polinice. E per questo la *philia* femminile di Antigone – a differenza della passione che abita il privato – ha valore politico<sup>60</sup>.

### 3. La questione della scelta: Marguerite Yourcenar e Jean Anouilh

Attribuire valore politico al gesto di Antigone implica riconoscervi il frutto di una scelta e non la necessità di un destino. Ciò comporta uno scarto rispetto al conflitto tragico classico. “Nel momento della frattura dei *nomoi* emerge l'individuo come luogo della scelta, di una opzione etica che può condurlo ad essere, come Antigone (ma anche Elettra), figura dell'alterità”<sup>61</sup>. Ancora secondo Hegel, tuttavia, quella di Antigone non è una scelta, o meglio, è una scelta necessaria, dunque non libera. Scrive Paolo Vinci che nella visione di Hegel

Antigone è [...] un semplice mezzo attraverso il quale la legge etica trova realizzazione. Aderire ai legami del sangue, assumersi il dovere di dar sepoltura al fratello, non è una sua scelta, ma dipende unicamente dalla dimensione immediatamente naturale del suo essere donna.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Tra l'altro, Antigone si batte per il riconoscimento pubblico della sua perdita e in questo, come nota Judith Butler, “prefigura la situazione perfino troppo nota a chi subisce delle perdite che non si possono piangere pubblicamente, quelle provocate dall'AIDS, per esempio.” JUDITH BUTLER, *op. cit.*, p. 41.

<sup>61</sup> FRANCESCA BREZZI, *op. cit.*, p. 85.

<sup>62</sup> PAOLO VINCI, “L'Antigone di Hegel. Alle origini tragiche della soggettività”, in PIETRO MONTANI (a cura di), *op. cit.*, pp. 31-46; p. 35.

Il femminile si presenta dunque come naturalmente legato al *genos*, ai riti arcaici e alla sepoltura dei morti<sup>63</sup>.

Non riconoscendo le ragioni di Creonte, di fronte all'editto che infrange l'usanza di seppellire e commemorare i morti, Antigone non cerca un confronto, tanto meno un compromesso. Antigone "potrebbe comportarsi diversamente e in un'altra situazione ammette che lo farebbe anche"<sup>64</sup>. Ma questo non succede. Davanti a sé vede solo due alternative: comportarsi come coloro che non pensano, quelli che obbediscono e si accontentano di fare il loro lavoro (la giustificazione che hanno dato tutti gli ufficiali nazisti di fronte alle accuse per crimini contro l'umanità), oppure dissociarsi da coloro che si conformano alle regole. Ma – e questo è l'elemento che può far parlare di scelta consapevole – nel violare l'ordine di Creonte, Antigone sa di non essere innocente. Sa che il suo gesto non cambierà la legge, ma sa anche che la comunità potrebbe seguire il suo esempio trasgressivo.

Come per altre domande che il testo pone, l'*Antigone* di Sofocle non sembra dare risposte alla questione del rapporto tra scelta e necessità. Ma, come accade per altre questioni, sono le letture successive ad at-

<sup>63</sup> E tuttavia, se così realmente fosse, anche Ismene dovrebbe seguire Antigone, senza cercare di dissuaderla prima e di nascondere il suo gesto poi. Ismene dovrebbe incarnare lo stesso principio che si manifesta in Antigone. In realtà, come nota Steiner, l'accento sull'aspetto femminile dell'atteggiamento di Antigone è posto solo a partire dalla Rivoluzione Francese, dalla filosofia di Hegel e soprattutto in epoca romantica, quando il rapporto sororale assume un ruolo di primo piano. Cfr. GEORGE STEINER, *op. cit.*, pp. 19sgg.

<sup>64</sup> DANIELE GUASTINI, "L'Antigone di Martha Nussbaum. La tragedia della *phronesis*", in PIETRO MONTANI (a cura di), *op. cit.*, pp. 261-277; p. 264.



tribuire alla tragedia originaria un significato più preciso, se non addirittura univoco.

Per Virginia Woolf è l'amore, non l'odio, l'unica scelta possibile. Le donne, dichiara, potrebbero rinunciare all'istinto materno se questo fosse indispensabile per il bene dell'umanità, e sarebbero capaci di portare avanti la loro scelta per amore<sup>65</sup>, ma non possono decidere di odiare solo per obbedire all'ordine di un Creonte. Da qui il ritorno al verso 523 di Antigone sia in *Three Guineas*, sia nella sezione "The Present Day" di *The Years*, dove appare non tradotto, mentre la traduzione inglese del verso sarebbe stata "'Tis not my nature to join in hating, but in loving"<sup>66</sup>. Proprio per l'incapacità di odiare a comando Woolf definisce Frau Pommer di Essen, arrestata in Germania per essersi rifiutata di discriminare gli ebrei, una moderna Antigone<sup>67</sup>. La scelta può andare solo verso l'amore, mentre scegliere l'odio significherebbe essere schiavi. L'odio rende schiavi persino Creonte e Hitler: "They are slaves who are trying to enslave"<sup>68</sup>.

Negli stessi anni in cui Virginia Woolf rilegge e riflette sull'*Antigone*, Marguerite Yourcenar – che conobbe personalmente Woolf nel 1937 e tradusse *The Waves* – scrive *Feux*, "serie di prose liriche col-

<sup>65</sup> VIRGINIA WOOLF, "Thoughts on Peace in an Air Raid", cit., p. 170.

<sup>66</sup> La traduzione usata da Virginia Woolf è quella di Richard Jebb *Sophocles, the Plays and Fragments*; citata in. VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas*, cit., p. 394, n. 39.

<sup>67</sup> Ivi, p. 395, n. 39.

<sup>68</sup> VIRGINIA WOOLF, "Thoughts on Peace in an Air Raid", cit., p. 170.

legate fra di loro sulla base di una certa nozione dell'amore"<sup>69</sup>, pubblicata nel 1936. Antigone compare tra le figure mitiche evocate nella raccolta e inserite in un contesto contemporaneo, nella prosa lirica intitolata "Antigone ou le choix". È una scelta, dunque, secondo Yourcenar, quella che guida Antigone, e non una pulsione naturale verso la morte, e la scelta è la giustizia<sup>70</sup>. Non a caso Eteocle e Polinice diventano qui gemelli: ciò sottolinea la loro uguaglianza di fronte all'amore di Antigone.

Se in "Clitennestra ou le crime" il campo di battaglia della guerra di Troia diventa la trincea della prima guerra mondiale e i messaggeri vengono anacronisticamente chiamati "postini"<sup>71</sup>, Tebe è assimilata, in "Antigone o della scelta", alla città moderna, scossa "fino alle fondamenta dal transito dei carri d'assalto"<sup>72</sup> e ferita dai proiettili<sup>73</sup>. La stessa figura di Antigone evoca i deportati di Auschwitz. I fari che la "fucilano" diventano, scrive Yourcenar nella Prefazione, "i lugubri fari dei campi di concentramento"<sup>74</sup>, recando in sé "qualche ombra profetica".

Anche la lettura di Yourcenar privilegia dunque l'aspetto politico del conflitto tra Antigone e Creonte. L'orizzonte di Creonte – che "riposa

<sup>69</sup> MARGUERITE YOURCENAR, *Feux*, Paris: Gallimard, 1974, p. 9: "série de proses lyriques reliées entre elles par une certaine notion de l'amour". Trad. it. *Fuochi*, a cura di M. L. Spaziani, Milano: Bompiani, 1984/2005, p. v.

<sup>70</sup> Ivi, p. xiii.

<sup>71</sup> Ivi, p. 87.

<sup>72</sup> Ivi, p. 32.

<sup>73</sup> Ivi, p. 33.

<sup>74</sup> MARGUERITE YOURCENAR, *Feux*, cit., p. 17: "les lugubres projecteurs des camps concentrationnaires" (Trad. it. p. ix).

sul duro cuscino della Ragione di Stato<sup>75</sup> – è esclusivamente politico e assolutistico. Ma la politica è qui intesa come politica “realistica”, non sottoposta ad alcuna normativa etica. Antigone agisce invece per giustizia. La scelta di Antigone, dunque, è quella di andare contro la politica intesa come pura ragion di Stato, come logica dell'identità che distingue in maniera inequivocabile tra amico e nemico<sup>76</sup> anche nella morte.

Tutti i riferimenti a una dimensione ultraterrena scompaiono nell'*Antigone* di Jean Anouilh, dove manca ogni accenno al trascendente, sia esso l'Ade o Zeus o semplicemente la profezia di Tiresia. Antigone non compie una scelta, ma è quasi preda di un capriccio da adolescente, o di un impulso verso la morte<sup>77</sup>. Scompare il grande conflitto etico: Creonte è solo un uomo che svolge il suo compito, come fosse un mestiere qualsiasi, che “si alza, tranquillo, come un operaio sulla soglia della sua giornata”<sup>78</sup>. In questo modo lo scontro tragico si banalizza:

<sup>75</sup> Ivi, p. 84: “repose sur le dur oreiller de la Raison d'État” (trad. it. p. 35).

<sup>76</sup> Nel 1932 era stato pubblicato il saggio antiliberal di Carl Schmitt *Der Begriff des Politischen* sulla dialettica amico-nemico come principio costitutivo del politico: nemico politico è l'altro, con cui lo Stato può entrare in conflitto; dal canto suo lo Stato ha il diritto di decidere chi è nemico e chi è amico. Tutte le teorie schmittiane sostengono il principio dell'obbedienza dovuta all'autorità, legittimando di fatto le decisioni di Hitler.

<sup>77</sup> Non mancano, tuttavia, interpretazioni opposte della tragedia di Anouilh, che la leggono come un elogio della resistenza a oltranza.

<sup>78</sup> JEAN ANOUILH, *Antigone*, in *Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia: Marsilio, 2000, p. 64. Tutte le citazioni da questo testo si riferiscono a questa edizione. Tutte le citazioni in francese, che riporto in nota, si riferiscono invece al volume JEAN ANOUILH, *Antigone*, Stuttgart: Reclam, 1998. Qui a p. 7: “il se lève, tranquille, comme un ouvrier au seuil de sa journée”.

Tebe ha diritto adesso a un principe senza storia. Io mi chiamo solamente Creonte, grazie a Dio. Ho i miei due piedi per terra, le mie due mani ficcate nelle tasche e, dal momento che sono re, ho deciso, con meno ambizione di tuo padre, di dedicarmi semplicemente a rendere l'ordine di questo mondo un po' meno assurdo, se è possibile. (p. 91-92)<sup>79</sup>

Questo discorso di Creonte, il suo tentativo di salvare la nipote (“Se tu stai zitta, adesso, se rinunci a questa follia, ho una possibilità di salvarti”, p. 93<sup>80</sup>), assegnano al tiranno caratteristiche inedite di umanità, al punto che qui Ismene può dichiarare: “capisco un poco nostro zio” (p. 70)<sup>81</sup>. Proprio perché ha accettato di essere re – “Solamente mi sono sentito all'improvviso come un operaio che rifiutava un lavoro. Non mi è sembrato onesto. Ho detto sì” (p. 96)<sup>82</sup> – ora Creonte non ha scelta di fronte all'atteggiamento di Antigone, che ribadisce:

Beh, tanto peggio per voi. Io non ho detto “sì”! Cosa volete che facciano, a me, la vostra politica, la vostra necessità, le vostre povere storie? Io posso dire ancora “no” a tutto quello che non mi piace e sono il solo giudice. E voi, con la vostra corona, con

<sup>79</sup> “Thèbes a droit maintenant à prince sans histoire. Moi, je m'appelle seulement Créon, Dieu merci. J'ai mes deux pieds par terre, mes deux mains enfoncées dans mes poches et, puisque je suis roi, j'ai résolu, avec moins d'ambition que ton père, de m'employer tout simplement à rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde, si c'est possible”. Ivi, pp. 45-46.

<sup>80</sup> “Si tu te tais maintenant, si tu renonces à cette folie, j'ai une chance de te sauver”. Ivi, p. 47.

<sup>81</sup> “je comprends un peu notre oncle”. Ivi, p. 17.

<sup>82</sup> “Seulement, je me suis senti tout d'un coup comme un ouvrier qui refusait un ouvrage. Cela ne m'a pas paru honnête. J'ai dit oui”. Ivi, p. 52

le vostre guardie, col vostro armamentario, voi potete solo farmi morire perché avete detto "sì". (*ibid.*)<sup>83</sup>

La necessità dell'atto di Creonte si scontra qui contro l'arbitrio di Antigone, unico giudice delle proprie azioni. La stessa Antigone che nella tragedia di Sofocle si era appellata alle divinità ctonie giustifica la sua azione ricorrendo a un giudizio di gusto ("posso dire ancora 'no' a tutto quello che non mi piace"). Sembra che il capriccio di Antigone sia nell'opera di Anouilh la misura delle sue azioni:

CREONTE

Perché compi questo gesto, allora? Per gli altri, per chi ci crede?  
Per aizzarli contro di me?

ANTIGONE

No.

CREONTE

Né per gli altri, né per tuo fratello? Per chi allora?

ANTIGONE

Per nessuno, per me. (p. 94)<sup>84</sup>

Non c'è legge divina dietro il suo gesto. Basta ricordare che Anouilh elimina ogni riferimento alla dimensione soprannaturale, e persino ogni

<sup>83</sup> "Eh bien, tant pis pour vous. Moi, je n'ai pas dit 'oui'! Qu'est-ce que vous voulez que cela me fasse, à moi, votre politique, votre nécessité, vos pauvres histoires? Moi, je peux dire 'non' encore à tout ce que je n'aime pas et je suis seul juge. Et vous, avec votre couronne, avec vos gardes, avec votre attirail, vous pouvez seulement me faire mourir parce que vous avez dit 'oui'." *Ibid.*

<sup>84</sup> "CREON: Pourquoi fais-tu ce geste, alors? Pour les autres, pour ceux qui y croient? Pour les dresser contre moi? ANTIGONE: Non. CREON: Ni pour les autres, ni pour ton frère? Pour qui alors? ANTIGONE: Pour personne. Pour moi". *Ivi*, pp. 48-49.

riferimento all'indovino Tiresia<sup>85</sup>. Lo stesso rito della sepoltura perde completamente la sua importanza se, come afferma Creonte, non c'è alcuna differenza tra i cadaveri. Quello sepolto secondo i riti di stato è scelto solo perché meno deturpato del cadavere lasciato a marcire:

si è dato il caso che ho avuto bisogno di fare di uno dei due un eroe [...]. Erano ridotti in poltiglia, Antigone, irriconoscibili. Ho fatto raccogliere uno dei corpi, il meno rovinato dei due, per i miei funerali nazionali, e ho dato l'ordine di fare marcire l'altro dov'era. Non so nemmeno quale. E ti assicuro che per me è uguale. (p. 102)<sup>86</sup>

Sebbene caparbiamente Antigone definisca il proprio comportamento come scelta irremovibile allorché dice alla sorella "Tu hai scelto la vita e io la morte", (p. 106)<sup>87</sup>, la sua appare come la morte assurda di chi non ha alcuna ragione per morire ("E Creonte aveva ragione, è terribile, adesso, di fianco a quest'uomo, non so più perché muoio. Ho paura..."),

<sup>85</sup> È il coro che ha il compito di ammonire Creonte: "Tu es fou, Créon. Qu'as-tu fait? [...] Nous allons porter cette plaie au côté, pendant des siècles", ivi p. 67 ("Sei pazzo, Creonte. Che hai fatto? [...] Porteremo tutti questa piaga al costato per dei secoli", p. 107). Va notato che mentre in Sofocle Tiresia dice di parlare per il bene di Creonte, prevedendo sciagura per lui, il coro qui ritiene che sarà tutta la città a pagare per la colpa del re.

<sup>86</sup> "il s'est trouvé que j'ai eu besoin de faire un héros de l'un d'eux. [...] Ils étaient en bouillie, Antigone, méconnaissables. J'ai fait ramasser un des corps, le moins abîmé des deux, pour mes funérailles nationales, et j'ai donné l'ordre de laisser pourrir l'autre où il était. Je ne sais même pas lequel. Et je t'assure que cela m'est égal". Ivi, p. 60-61.

<sup>87</sup> "Tu as choisi la vie et moi la mort". Ivi, p. 66.

p. 114<sup>88</sup>). È la morte inutile di tanti soldati giovanissimi lasciati insepolti tra le trincee della prima guerra mondiale e di tante adolescenti uccise durante la seconda e nei campi di concentramento. Se si può cogliere un elemento di protesta in questo rifacimento dell'*Antigone* è proprio nella denuncia dell'assurdità e dell'irrazionalità della guerra. In questo senso, e non nella costruzione del personaggio Antigone, l'opera di Anouilh acquista il suo doppio valore, esistenziale e politico.

L'*Antigone* di Anouilh è l'unica riscrittura novecentesca in cui, per quanto possa dichiararsi "regina" (p. 97), Antigone esce sconfitta dallo scontro con Creonte. Neppure Creonte, tuttavia, risulta vincente, ma il re non soffre qui della solitudine che gli è riservata da Sofocle<sup>89</sup>. Questa "riabilitazione" del re, suggerisce Steiner, potrebbe essere stato "l'elemento che, in un'opera stranamente in bilico tra gli impegni opposti dei due protagonisti e le posizioni politiche inerenti a tali impegni, ha determinato l'accettazione del testo e del suo allestimento da parte dei tedeschi"<sup>90</sup>. Scritta nel 1942, quando la Francia vive l'occupazione nazista sotto il governo collaborazionista di Vichy, l'opera di Anouilh deve attendere due anni il visto della censura tedesca e viene rappresentata nel 1944 davanti a un pubblico misto di francesi e tedeschi. Ognuna delle parti poteva "leggere" la tragedia nel modo che preferiva, esaltando la

<sup>88</sup> "Et Créon avait raison, c'est terrible, maintenant, à côté de cet homme, je ne sais plus pourquoi je meurs. J'ai peur..." Ivi. p. 75.

<sup>89</sup> Cfr. GEORGE STEINER, *op. cit.*, p. 214: "Non solo viene spezzato l'isolamento punitivo di Créon, ma il contatto con l'infanzia suggerisce inevitabilmente un più grande rientro nella vita".

<sup>90</sup> *Ibid.*

resistenza di Antigone o il potere di Creonte, ma sicuramente il testo non sarebbe mai stato messo in scena, se avesse apertamente celebrato la ribellione di Antigone, come invece fa Bertolt Brecht.

#### 4. L'*Antigone* di Brecht: azione e discorso

Non è chiaro se Bertolt Brecht abbia elaborato il suo dramma in opposizione all'opera di Anouilh<sup>91</sup>, ma sicuramente la sua *Antigone des Sophokles* (scritta nel 1947 sulla base della traduzione di Hölderlin e rappresentata per la prima volta il 15 febbraio 1948 a Coira, in Svizzera) si confronta sia con le riletture contemporanee, sia con una lunga tradizione interpretativa. Includere nel titolo il nome di Sofocle indica – nello spirito di Brecht – una tendenza alla rielaborazione (*Bearbeitung*) che mantenga l'assetto originario della tragedia, piuttosto che al remake, all'"appropriazione creativa" di Anouilh<sup>92</sup>. La scelta di utilizzare la versione di Hölderlin<sup>93</sup>, inoltre, mostra la volontà di un confronto con la tradizione interpretativa tedesca, in cui rientra anche la strumentalizza-

<sup>91</sup> Cfr. VOLKER RIEDEL, "Antigone-Rezeption in der DDR" [1984], in BERTOLT BRECHT, *Brechts Antigone des Sophokles*, cit., pp. 261-275; p. 269.

<sup>92</sup> La distinzione tra "adaptation" e "creative appropriation" è in JONATHAN MILLER, *Subsequent Performances*, New York: Viking, 1986, p. 28. Citato in ALISON FORSYTH, *op. cit.*, p. 128.

<sup>93</sup> Il 25 dicembre 1947 Brecht scrive che la lingua di Hölderlin è di una sorprendente radicalità e meriterebbe uno studio approfondito ("Hölderlins Antigone-Sprache verdient tieferes Studium, als ich ihr diesmal widmen konnte. Sie ist von erstaunlicher Radikalität"). BERTOLT BRECHT, "Aus dem *Arbeitsjournal*", in *Brechts Antigone des Sophokles*, cit., pp. 12-13. La traduzione italiana completa del *Diario di lavoro* è di Bianca Zagari, 2 voll, Torino: Einaudi, 1976.



zione propagandistica dei miti di Antigone e Cassandra che nel primo Novecento era finalizzata al consolidamento dell'unità nazionale. Scrive Isabel Capeloa Gil:

the search for myth as an alternative way of overcoming a disruptive present has been a topos of German literature ever since Herder, in the eighteenth century, defended the use of mythology as a metaphor for the cultural union of all Germans.<sup>94</sup>

La *Bearbeitung* di Brecht è l'opera che innalza la figura di Antigone a paradigma della resistenza ai totalitarismi e della lotta per la libertà. Nel fare ciò, Brecht smonta il sistema mitico su cui si basa l'ideologia nazionalista del "Blut und Boden", volta all'esaltazione di Creonte, e con lui della disciplina, dell'obbedienza, della rinuncia all'individualità per il bene della comunità e per fedeltà al leader. I testi "völkisch" dell'inizio del secolo condannano fortemente i tratti ribelli dell'eroina di Sofocle<sup>95</sup>.

Il ritorno a una più rigorosa impostazione sofoclea<sup>96</sup> da parte di Brecht non esclude elementi di originalità e riferimenti alla storia più re-

<sup>94</sup> ISABEL CAPELOA GIL, "Antigone and Cassandra: Gender and Nationalism in German Literature", in *Orbis Litterarum* 55.2, April 2000, pp. 118-134; p. 120.

<sup>95</sup> Come, ad esempio, *Der Tod der Antigone* (1902) di Houston Stewart Chamberlain, per il quale l'eroismo può essere una caratteristica solo maschile. Citato in ISABEL CAPELOA GIL, *op. cit.*, p. 124.

<sup>96</sup> A monte di questa operazione di *Sprachwaschung* (BERTOLT BRECHT, "Aus dem *Arbeitsjournal*", *cit.*, p. 11) ci potrebbe essere il modello di Hasenclever successivo agli eventi della prima guerra mondiale. Come Hasenclever, Brecht decostruisce il mito del glorioso popolo tedesco e della guerra, ma, a differenza del primo, Brecht rifiuta la lettura religiosa.

cente. In più punti infatti la lettura che Brecht fa dell'*Antigone* è decisamente attualizzante<sup>97</sup>, non nel senso di una corrispondenza schematica, bensì di “una dimensione dell’opera capace di ricomparire a distanza di tempo in circostanze determinate, ma senza che queste stesse circostanze possano e debbano farci velo nel retto intendimento del testo”<sup>98</sup>. Come si vede dal *Diario di lavoro*, la riflessione sull'*Antigone* di Sofocle è costantemente affiancata dalla riflessione sulla Germania in guerra. Innumerevoli sono gli elementi attualizzanti, che fanno sovrapporre temi e strutture del dramma agli eventi storici più recenti. Penso alla prima versione del prologo, in cui compaiono un soldato delle SS e due sorelle, che, uscendo da un rifugio antiaereo, trovano i segni del ritorno del fratello nella loro casa.

Per Brecht questo *Vorspiel* stabiliva un punto di contatto con la storia recente<sup>99</sup>. In alternativa al prologo, Brecht avrebbe potuto addirittura scegliere di ambientare la *pièce* in una città contemporanea in rovina<sup>100</sup>, una *Trümmerstadt* come quella che compare nelle immagini contenute nel volume di epigrammi fotografici intitolato *Kriegsfibel*<sup>101</sup>. Quale

<sup>97</sup> Forse non è nemmeno casuale che Brecht decida di mettere in scena *Antigone* immediatamente dopo il suo rientro dall’esilio in America, dove aveva subito un lungo interrogatorio da parte del Comitato per le attività antiamericane.

<sup>98</sup> PAOLO CHIARINI, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Bari: Laterza, 1967, p. 126.

<sup>99</sup> BERTOLT BRECHT, *Antigonemodell 1948*, in *Brechts Antigone des Sophokles*, cit., p. 48.

<sup>100</sup> Ivi, p. 52.

<sup>101</sup> BERTOLT BRECHT, *Kriegsfibel*, hrsg. von Ruth Berlau, Berlin: Eulenspiegel, 1955/1968. Trad. it. di Roberto Fertonani, *L’Abici della guerra*, Torino: Einaudi, 2002. Penso soprattutto alla tavola 22, in cui una donna vestita di scuro si muove tra le

città dovrebbe essere è indicato da un cartello che compare in scena con la scritta "Berlin, April 1945. Tagesanbruch". La città assediata della seconda guerra mondiale ricompare nella descrizione di Argo assediata, città fatta di macerie in cui anche le donne e i bambini sono coinvolti nella battaglia (vv. 1143-1168). È lo stesso Brecht a indicare l'analogia: "Argo diventa una Stalingrado di oggi – il parallelismo è chiaro"<sup>102</sup>. Le due guerre mondiali segnano l'abolizione della differenza tra *polis* e campo di battaglia.

Altro elemento attualizzante è la caratterizzazione di Creonte come tiranno ancora più crudele del personaggio sofocleo, chiamato addirittura "Führer". Tebe non subisce nessuna aggressione, ma è Creonte stesso a muovere contro Argo per brama di conquista. La crudeltà del tiranno appare sempre gratuita<sup>103</sup>. Creonte non ha giustificazioni, non è nemmeno fedele alle leggi della città, in quanto Polinice non è propriamente un aggressore, come invece accade nella tragedia greca<sup>104</sup>. Questa tendenza alla condanna assoluta di Creonte è tipica delle interpretazioni novecentesche; si pensi, ad esempio, al personaggio di Miro Gavran o al

macerie di Berlino e viene apostrofata nella quartina: "Such nicht mehr, Frau, du wirst sie nicht mehr finden!" ("Non cercare più, donna, non li troverai!").

<sup>102</sup> BERTOLT BRECHT, "Aus dem *Arbeitsjournal*", cit., p. 23: "Argo wird ein Stalingrad von heute – die Parallele ist deutlich" (trad. mia).

<sup>103</sup> In riferimento a una delle ultime scene, Brecht scrive: "Frage: Soll Kreon im Unglück die Sympathie des Publikums haben? Antwort: Nein." BERTOLT BRECHT, *Antigonemodell 1948*, cit. p. 163.

<sup>104</sup> Nei *Sette contro Tebe*, tuttavia, si intuisce che Polinice ha qualche ragione per farsi aggressore della propria città.

personaggio dei *Cannibali*, del cui operare non sono spiegate le motivazioni.

Si deve però evitare l'identificazione di attori e pubblico con la materia trattata. Brecht chiarisce che "la grande figura della resistenza nel dramma antico non rappresenta i combattenti della Resistenza tedesca, che devono essere per noi i più significativi"<sup>105</sup>. La storia dei combattenti della resistenza non può essere scritta in quel momento storico. Il pubblico, che pure ha vissuto nelle città che l'opera ricorda, non deve immedesimarsi nella tragedia, deve piuttosto riflettere, interrogare e interrogarsi, secondo le premesse del teatro epico. Scrive Brecht nelle indicazioni agli attori che il tono deve essere piano, di chi non è coinvolto negli eventi. Deve essere il tono di chi ha narrato la vicenda più e più volte<sup>106</sup>. Questo tono straniante contrasta con un contenuto altamente emotivo:

E quando uscimmo dal rifugio, e intatta  
era la casa, e l'incendio di fronte  
la illuminava più dell'alba, allora  
fu mia sorella a scorgerlo per prima.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> BERTOLT BRECHT, "Vorwort" all'*Antigonemodell 1948*, cit., p. 48: "die große Figur des Widerstands im antiken Drama repräsentiert nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands, die uns am bedeutendsten erscheinen müssen" (trad. mia).

<sup>106</sup> BERTOLT BRECHT, *Antigonemodell*, cit., p. 61.

<sup>107</sup> BERTOLT BRECHT, *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin*, Torino: Einaudi, 1996, p. 209. Cfr. *Brechts Antigone des Sophocles*, cit., p. 58, vv 1-4: "Und als wir kamen aus dem Luftschutzkeller / Und es war unversehrt das Haus und Heller / Als von der Früh, vom Feuer gegenüber, da / War's meine Schwester, die zuerst es sah".

Il prologo affidato alle due sorelle anonime prepara l'entrata dei personaggi della tragedia, Antigone e Ismene. Ma al fine di aumentare la distanza tra eventi recenti e passato mitico, per la rappresentazione eseguita a Greiz nel 1951 Brecht sostituisce il *Vorspiel* femminile con un prologo pronunciato da Tiresia, che invita direttamente il pubblico a individuare analogie e differenze tra l'azione scenica e il passato recente della Germania ("Noi vi preghiamo / di cercare nel vostro animo azioni simili / del più recente passato, o l'assenza / di azioni simili"<sup>108</sup>). Così,

il rapporto dialettico tra due *mondi* e due *modi* d'interpretarli risulta sottolineato fin dalle prime battute in cui l'autore si rivolge impersonalmente al pubblico, presentando ad esso (secondo un tipico procedimento brechtiano) l'azione cui sta per assistere come qualcosa di lontano che va ravvicinato all'occhio dello spettatore, ma non tanto che egli perda la possibilità di una prospettiva adeguata.<sup>109</sup>

Da qui l'importanza del *Vorspiel* e delle scene iniziali.

Il dialogo tra Antigone e Ismene nella prima scena ha una dimensione narrativa – tipica del teatro epico brechtiano – volta a informare il pubblico di quanto è accaduto ai loro fratelli (torna, infatti l'indicazione di parlare "zum Publikum"). Creonte è subito definito "tiranno" ed è connotato come assassino. Egli non si limita a togliere la vita a Polinice. L'immagine evocata è quella di un corpo seviziato (*zerstückt*,

<sup>108</sup> Ivi, p. 333. Cfr. *Brechts Antigone des Sophocles*, cit., p. 214: "Wir bitten euch / Nachzusuchen in euren Gemütern nach ähnlichen Taten / Näherer Vergangenheit oder dem Ausbleiben/ Ähnlicher Taten".

<sup>109</sup> PAOLO CHIARINI, *op. cit.*, p. 123.

letteralmente “fa a pezzi”) e poi bandito. Per sottolineare il legame tra governante e Stato e il valore politico di questa espulsione di un uomo già morto, Antigone e Ismene metonimicamente attribuiscono l’editto alla *polis*:

ISMENE  
A quale prova mi metti, sorella?  
ANTIGONE  
Vorrei che mi aiutassi.  
ISMENE  
In quale cimento?  
ANTIGONE  
Per ricoprirlo.  
ISMENE  
Colui che la città ha ripudiato?  
ANTIGONE  
Colui cui la città è venuta meno.<sup>110</sup>

A questo punto non è ancora avvenuto alcuno scollamento tra potere e *polis*, ma le parole delle sorelle individuano un conflitto tra individuo e collettività. L’evento presentato mostra come il rispetto della legge entri talvolta in collisione con i principi e le usanze del singolo. Antigone sarà *rechtlos* ma non *treulos* e lascerà dietro di sé un atto sacro (“Heiligs”, v. 76) mentre Ismene obbedirà all’ordine imposto con la violenza.

<sup>110</sup> BERTOLT BRECHT, *Antigone di Sofocle*, cit., p. 70. Cfr. *Brechts Antigone des Sophocles*, cit., pp. 223-225, vv. 44-49: “ISMENE: Wie, Schwester, prüfst du mich? ANTIGONE: Ob du mir hilfest. ISMENE: In welcher Fährlichkeit? ANTIGONE: Ihn zu bedecken. ISMENE: Den, dem die Stadt entsagt hat? ANTIGONE: Den, dem sie versagt hat.”

Il primo a ribellarsi alla legge della guerra è stato Polinice, ma la sua resta una ribellione privata, non condivisa, anzi tenuta nascosta. Eteocle, invece, ha accettato la legge della violenza, combattendo e sacrificando la propria vita per la città e per la gloria. Ognuno dei figli di Edipo assume quindi un atteggiamento diverso di fronte alla guerra di Creonte, che lo distingue da tutti gli altri: se, da un lato, Eteocle e Ismene sono accomunati dall'accettazione della legge della *polis*, dall'altro essi scelgono dimensioni opposte per i loro atti – una dimensione pubblica per Eteocle, privata per Ismene. Polinice e Antigone, d'altro canto, oppongono un rifiuto all'ordine di Creonte, ma il primo sceglie la fuga e l'oblio, la seconda non può e non vuole rifugiarsi nel privato<sup>111</sup>. Solo Antigone, quindi, compie un'azione politica, perché “autonoma” e “appariscente”.

Rispetto al governo della *polis*, Antigone rifiuta soprattutto il sacrificio di vite umane richiesto da Creonte (“Dove sono i giovani, gli uomini, non tornano più?”<sup>112</sup>) come una legge innaturale che segue una concezione sbagliata della *polis*: non è patria il luogo dove le persone devono chinare la testa davanti al potere. A questo punto Antigone comin-

<sup>111</sup> In alcun modo, dunque, le azioni dei personaggi sembrano influenzate dal *gender*, una categoria oppositiva che – come ho già precisato – sottolineata solo a partire dalle interpretazioni ottocentesche in relazione al rapporto Antigone/Creonte.

<sup>112</sup> BERTOLT BRECHT, *Antigone di Sofocle*, cit., p. 261. Cfr. *Brechts Antigone des Sophocles*, cit., p. 102, v. 457: “Wo sind die Jungen, die Männer? Kommen sie nicht mehr?”

cia a distinguere nettamente la *polis* da Creonte, rifiutando tutta una tradizione culturale che pone la guerra a fondamento della civiltà:

ANTIGONE  
 Morire per te non è morir per la patria.  
 KREON  
 Dunque non c'è una guerra?  
 ANTIGONE  
 Sì, la tua.  
 KREON  
 Non per la tua terra?  
 ANTIGONE  
 Per una straniera...<sup>113</sup>

E si pone al di fuori di una patria che non sente più sua.

Nella visione di Creonte chi antepone la propria vita alla patria non vale nulla. Ma Antigone non accetta l'idea della morte per la patria in una guerra che porterà all'oppressione di tutto il popolo. In questo il personaggio si fa portavoce del pensiero di Brecht, che già nel 1915 aveva svolto in senso pacifista un tema scolastico sul verso oraziano *Dulce et decorum est pro patria mori*<sup>114</sup>. L'intertestualità è qui funzionale al rifiuto di un'autorità riconosciuta. Rischiando l'espulsione dal liceo di Augusta,

<sup>113</sup> BERTOLT BRECHT, *Antigone di Sofocle*, cit., p. 255. Cfr. *Brechts Antigone des Sophocles*, cit., pp. 96-98, vv. 407-411: "ANTIGONE: 's ist wohl auch zweierlei, fürs Land und für dich zu sterben. / CREONTE: So ist kein Krieg?/ ANTIGONE: Doch, deiner. / CREONTE: Nicht um Land? / ANTIGONE: Ein fremdes..."

<sup>114</sup> La stessa reazione si può trovare nel componimento poetico di Wilfred Owen che porta proprio il titolo *Dulce et decorum est*, scritto durante la prima guerra mondiale (1917) e pubblicato postumo nel 1920 da Siegfried Sassoon.



il giovane Brecht scrive che morire non è mai bello e più tardi dirà che la morte è stupida<sup>115</sup>:

The saying that is sweet and proper to die for one's fatherland can be seen only as crass propaganda. It is always difficult to give up one's life whether in bed or on the field of battle, particularly when, as so often, it is young men who die, young men in the flower of their years. Only those whose own heads are completely hollow could carry barefaced trickery so far as to speak of a gentle jump through the doors of darkness. And even they would speak that way only as long as they felt nowhere near their own last hour on earth. But, if the grim reaper were to approach them, then they would put their shields on their backs and slink away like the emperor's fat fool at the Battle of Philippi, the fat fool who first dreamed up this saying.<sup>116</sup>

Il rapporto che Antigone immagina debba sussistere tra individuo e *polis* non prevede dunque l'obbedienza acritica al potere, ma una ricerca attiva della libertà. Che non è solo individuale, tanto che la *polis*, rappresentata dal coro di vecchi finisce con lo schierarsi apertamente dalla parte di Antigone, riconoscendo in lei l'eredità dei riti antichi: "La sorella aveva certo il diritto / di ricoprire il fratello"<sup>117</sup>. Nella tragedia Antigone è cu-

<sup>115</sup> Cfr. CESARE MOLINARI, *Bertolt Brecht. Il teatro del XX secolo*, Bari: Laterza, 1996, p. 6.

<sup>116</sup> Citato in JOHN FUEGLI, *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*, New York: Grove Press, 1994, p. 21. La versione in tedesco si trova in JOHN FUEGLI, *Brecht & Co.: Biographie*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997, p. 54.

<sup>117</sup> BERTOLT BRECHT, *Antigone di Sofocle*, cit., p. 171. Cfr. *Brechts Antigone des Sophocles*, cit., p. 148, v. 1082: "Freilich hatte die Schwester ein Recht, den Bruder zu bergen".

stode della memoria, come pure Tiresia. Non diversamente che per Hannah Arendt, per Bertolt Brecht bisogna ricordare, perché “È ancora fecondo il grembo da cui [Hitler] è strisciato”<sup>118</sup>.

Con la rielaborazione di Brecht, Antigone diviene un'eroina politica, coraggiosa fino alla fine, simbolo – se non dei combattenti della Resistenza tedesca – di tutte le persone combattenti per la libertà e contro la guerra. Rispetto all'originale sofocleo, il contesto bellico viene molto enfatizzato; la guerra non è neppure finita. Nel 1967 la rielaborazione di Brecht viene riadattata da Judith Malina – fondatrice del *Living Theatre* di New York – mentre è in carcere a causa della sua protesta politica. Malina rimpiazza il prologo scritto da Brecht con una danza che rappresenta la guerra tra Tebe e Argo. Il riferimento extra-testuale è però alla guerra del Vietnam, riferimento che diventa esplicito quando il pubblico entra a far parte della messa in scena perché chiamato a rappresentare l'esercito argivo che attacca Tebe. Il popolo americano è così connotato come aggressore.

Nelle riscritture del mito fin qui analizzate, Antigone rifiuta di negare il suo “crimine” e di nascondersi dal resto della comunità chiudendosi in una dimensione privata: il suo gesto non avrebbe valore se non dichiarasse pubblicamente di averlo commesso e se ne fossero a conoscenza solo i suoi familiari. La vita nella *polis* non permette l'isolamento né il

<sup>118</sup> BERTOLT BRECHT, *L'Abicì della guerra*, cit. tavola 69. Cfr. *Kriegsfibel*, cit.: “Der Schoß ist fruchtbar noch aus dem das [Hitler] kroch”.

chiudersi nella dimensione della famiglia, ove le donne sono state relegate. Una vita politica presuppone, come si è visto ricordando il pensiero di Hannah Arendt, l'interazione di azione e parola nella sfera pubblica. Sebbene Arendt se ne sia occupata solo marginalmente, molte delle sue riflessioni sembrano rinviare ad Antigone. In uno dei pochi passi che direttamente la nominano, si legge:

However, while certainly only the foundation of the city-state enabled men to spend their whole lives in the political realm, in action and speech, the conviction that these two human capacities belonged together and are the highest of all seems to have preceded the *polis* and was already present in pre-Socratic thought. The stature of the Homeric Achilles can be understood only if one sees him as "the doer of great deeds and the speaker of great words."<sup>119</sup> In distinction from modern understanding, such words were not considered to be great because they expressed great thoughts; on the contrary, as we know from the last lines of *Antigone*, it may be the capacity for "great words" (*megaloi logoi*) with which to replay to striking blows that will eventually teach thought in old age.<sup>120</sup>

La vera azione politica, prosegue Arendt, si realizza nel discorso, quella meno politica nella violenza, che è muta. Il riferimento agli eroi omerici, che accompagnano le loro gesta con grandi discorsi, sembra invece con-

<sup>119</sup> Il passo appare nel discorso del vecchio Fenice ad Achille in *Iliade*, IX, 443: "Per questo [il vecchio Peleo] mi mandò, per insegnarti ogni cosa, a parlare e ad agire nel modo migliore". OMERO, *Iliade*, cit., p. 397.

<sup>120</sup> HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., p. 25. Gli ultimi versi dell'*Antigone* di Sofocle nella traduzione italiana recitano: "Le grandi parole, / che grandi colpi ripagano ai superbi, / con la vecchiaia / insegnano ad essere saggi." SOFOCLE, *Antigone*, cit., p. 345. Il passo resta comunque di difficile interpretazione.

ferire valore politico alla guerra da loro combattuta, attivando nuovamente quel meccanismo di identificazione tra guerra e azione politica<sup>121</sup>.

L'azione di Antigone è invece un gesto parlato. È la voce che dà senso all'azione. Ciò è particolarmente vero nel teatro di parola, e ancora di più nel teatro epico di Brecht. Nella sua rielaborazione dell'*Antigone* è mantenuto il verso di Hölderlin "Confesso che l'ho fatto e non lo nego"<sup>122</sup>, che peraltro è fedele al testo di Sofocle. Ugualmente Hannah Arendt:

Speechless action would no longer be action because there would no longer be an actor, and the actor, the doer of deeds, is possible only if he is at the same time the speaker of words. The action he begins is humanly disclosed by the word, and though his deed can be perceived in its brute physical appearance without verbal accompaniment, it becomes relevant only through the spoken word in which he identifies himself as the actor, announcing what he does, has done, and intends to do.<sup>123</sup>

<sup>121</sup> In effetti, il riferimento ad Achille come incarnazione di questa unione di grandi gesta e grandi discorsi può stupire, se pensiamo alla guerra di Troia da un punto di vista contemporaneo. Ma Arendt sottolinea che il tempo degli eroi omerici precede la fondazione della *polis*, e quindi la nascita della politica come da lei è intesa. Nell'*Iliade*, tuttavia, è già in voga quella pratica che sarà tipica delle città-stato greche, che dava all'individuo l'opportunità di mostrare il suo valore confrontandosi con il resto della comunità.

<sup>122</sup> Cfr. BERTOLT BRECHT, *Antigone di Sofocle*, cit., p. 141. Per il verso tedesco "Ich sage, dass ich's tat und leugn' es nicht" Cfr. *Brechts Antigone des Sophokles*, cit., p. 92, v. 353 e anche SOPHOKLES/HÖLDERLIN, *Antigone*, Frankfurt am Main-Leipzig: Insel, 1989, p. 41.

<sup>123</sup> HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., pp. 178-179.

L'attore, nel caso di *Antigone*, non è solo "colui che compie gli atti", ma è anche chi imita l'agire umano con il proprio corpo, soprattutto con la voce. Il teatro – come l'agire politico – si serve del linguaggio parlato e si sviluppa nella dimensione collettiva. Questa è anche la ragione per cui è arte politica per eccellenza, "the only art whose sole subject is man in his relationship to others"<sup>124</sup>. Un giudizio, questo di Arendt, già di Aristotele, ma ancora valido per il teatro di Brecht<sup>125</sup>.

<sup>124</sup> Ivi, p. 188.

<sup>125</sup> La parola pronunciata è fondamentale anche in tutte le rielaborazioni/riscritture dell'*Antigone* e soprattutto nei romanzi di Christa Wolf: per esempio *Medea*, che ha per sottotitolo *Voci*, è l'insieme di sei monologhi e *Cassandra* è un lungo monologo interiore che si è prestato più volte ad allestimenti per il palcoscenico.



## Capitolo terzo

### Nella città assediata: dislocazione e spaesamento nella Londra di Elizabeth Bowen

Difatti i racconti dei giudii non somigliavano a quelli dei capitani di nave, o di Ulisse l'eroe di ritorno dalla sua reggia. Erano figure spettrali come i numeri negativi, al di sotto di ogni veduta naturale, e impossibili perfino alla comune simpatia.  
Elsa Morante, *La Storia*, 1974

#### 1. Tempo della storia, spazio della scrittura

L'immaginario di Bowen è abitato da fantasmi di *outsiders*, di coscienze femminili dislocate e spaesate a causa della guerra. Una condizione precaria e allucinata, coerente con la sua poetica della forma breve:

One cannot reflect, or reflect on, what is not wholly in view. These years rebuff the imagination as much as being fragmentary as by being violent. It is by dislocations, by recurrent checks to his desire for meaning, that the writer is most thrown out. The imagination cannot simply endure events; for it the passive role is impossible. Where it cannot dominate, it is put out of action.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ELIZABETH BOWEN, "Review of *In My Good Books* by V. S. Pritchett", in *The Mulberry Tree*, cit., pp. 157-160; p. 158. In seguito MT. Dove possibile i riferimenti a questo volume verranno indicati tra parentesi, dopo la citazione.

Tema cruciale di Elizabeth Bowen a partire dalla sua biografia è la rivendicazione di un'agency femminile, maturata in condizioni di *displacement*: "I have thriven [...] the dislocations and [...] the contrasts which have made up so much of my life" (MT, p. 238).

L'esperienza della guerra influenza fortemente la vita e l'opera di Elizabeth Bowen, sviluppando "her consciousness of and involvement in present-day events"<sup>2</sup>. La scrittrice vive gli anni dei "Troubles" anglo-irlandesi (1919-1921) – rappresentati nel romanzo *The Last September* (1929) – e della guerra civile in Irlanda (1922-1923); è infermiera a Dublino durante la prima guerra mondiale e vive il Blitz su Londra durante la seconda, quando lavora nella protezione antiaerea e contemporaneamente per il Ministero dell'Informazione<sup>3</sup>. La sua origine anglo-irlandese è a monte di una sindrome dell'appartenenza che raggiunge talvolta toni drammatici, a partire dal rapporto complesso con la casa di famiglia, Bowen's Court, che ne segna la costitutiva differenza e separatezza: "It is possible that Anglo-Irish people, like only children, do not know how much they miss. Their existences, like those of only children, are singular, independent, and secretive"<sup>4</sup>. Nata in Irlanda da una famiglia della *upper-middle class* anglo-irlandese, Bowen è anche figlia unica –

<sup>2</sup> Cfr. HEATHER BRYANT JORDAN, *How Will the Heart Endure? Elizabeth Bowen and the Landscape of War*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, pp. x.

<sup>3</sup> Ivi, pp. x, xvi.

<sup>4</sup> ELIZABETH BOWEN, *Bowen's Court* [1942], in *Bowen's Court and Seven Winters*, London: Virago, 1984, p. 20. In seguito BC.



come gran parte dei suoi personaggi – e trascorre la maggior parte del suo tempo prima in Kent, poi a Londra. Si considera scrittrice irlandese<sup>5</sup>, ma fortissimo è il suo legame con Londra. Nei primi anni Quaranta Bowen svolge una vera e propria attività di spionaggio a favore dell'Inghilterra, sfruttando i suoi contatti con l'Irlanda. Quella che può essere definita "the art of exclusion"<sup>6</sup> sembra nascere dalla consapevolezza di questa ambiguità. La sua, è stato detto, è una *hyphenated identity*, che molto incide sulla sua scrittura<sup>7</sup>.

Il dato che qui interessa sottolineare è che Bowen si colloca tra due Paesi che assumono un diverso atteggiamento nei confronti della seconda guerra mondiale. L'Irlanda non entra in guerra con la Germania<sup>8</sup>; l'atteggiamento di Bowen nei confronti della neutralità irlandese è

<sup>5</sup> In un'intervista rilasciata nel 1942 per il mensile *The Bell* Bowen afferma: "I regard myself as an Irish novelist. As long as I can remember I've been extremely conscious of being Irish – even when I was writing about very un-Irish things such as suburban life in Paris or the English seaside. All my life I've been going backwards and forwards between Ireland and England and the Continent, but that has never robbed me of the strong feeling of my nationality". Citato in VICTORIA GLENDINNING, *Elizabeth Bowen: Portrait of a Writer*, London: Phoenix, 1993, p. 165.

<sup>6</sup> PAUL DELANEY, " 'Act of remembrance': History, Anxiety and Elizabeth Bowen", in *Études Irlandaises* 31.1, 2006, pp. 87-103; p. 94.

<sup>7</sup> Cfr. DECLAN KIBERD, *Inventing Ireland*, London: Cape, 1995, p. 368. Per Kiberd, che combina l'approccio postcoloniale con i *cultural studies* irlandesi, Bowen "wrote not so much to record as to invent a self, a self which lived on the hyphen between 'Anglo' and 'Irish'."; Per Hermione Lee, invece, "Elizabeth Bowen doesn't have to be read as an 'Anglo-Irish' writer"; cfr. HERMIONE LEE, *Elizabeth Bowen*, London: Vintage, 1999, p. 21.

<sup>8</sup> Sull'atteggiamento degli scrittori irlandesi nei confronti di questa neutralità, cfr. CLAIR WILLS, "The Aesthetics of Irish Neutrality during the Second World War", in *boundary 2*, 31.1, Spring 2004, pp. 119-145.

ambiguo. Talvolta pare giustificarla in quanto “independent act”<sup>9</sup>, altre volte la sente come complice del regime totalitaristico hitleriano. Bowen traccia anche dei parallelismi tra Germania e Irlanda e riscontra un’influenza “culturale” della prima sulla seconda<sup>10</sup>. L’Irlanda, a suo avviso, si sottrae al compito storico di combattere il Nazismo: lo si evince non solo dagli scritti autobiografici, ma anche nelle *short stories* (si veda, ad esempio, “Sunday Afternoon”<sup>11</sup>, in cui la famiglia anglo-irlandese protagonista del racconto è come “secluded behind glass”<sup>12</sup>). Da qui la collaborazione con l’intelligence inglese.

La narrativa di Elizabeth Bowen esprime “a set of deeply encoded anxieties about the value of tradition, the disruptions of war and the paralysis of gender”<sup>13</sup>. Coerentemente con il suo ruolo naturale e/o adottato di *outsider*, la sua poetica di scrittrice del tempo di guerra si colloca

<sup>9</sup> ELIZABETH BOWEN, “Eire”, in *MT*, pp. 30-35; p. 31. L’Irlanda era stata infatti costretta a combattere a fianco del Regno Unito durante la prima guerra mondiale.

<sup>10</sup> Ivi, p. 33: “Any German influence in Eire has, very largely, a cultural source. The Nazi encouragement of folk culture runs parallel to activities in Eire that date from the start of the Gaelic League, and the Nazi revivals of racial history and myth, the organizations of *Heimkunst* and song and dance are sometimes held up as a model”.

<sup>11</sup> ELIZABETH BOWEN, “Sunday Afternoon”, in IDEM, *The Collected Stories of Elizabeth Bowen*, introduzione di Angus Wilson, Harmondsworth: Penguin, 1983, pp. 616-622. In seguito CS.

<sup>12</sup> Ivi, p. 616.

<sup>13</sup> GILL PLAIN, *Women’s Fiction of the Second World War. Gender, Power and Resistance*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996, p. 166.

fuori da una rappresentazione fattuale o “realistica”<sup>14</sup>, o comunque *mainstream*, degli eventi.

La *short story* si rivela, per diverse ragioni, una delle forme preferite dalla scrittrice tra il 1939 e il 1945, sia perché la scarsità di carta dovuta alla guerra premia la brevità, sia perché, la nascita di riviste specializzate come *Horizon* e *English Story* incoraggia la produzione di racconti<sup>15</sup>. E poi perché a suo parere la *short story* “allows for what is crazy about humanity: obstinacies, inordinate heroisms, ‘immortal longings’”<sup>16</sup>. Il romanzo – e ancor meno il romanzo che ripropone i codici del realismo – non è adatto a rappresentare il tempo della guerra. Lo è invece il racconto, “the *ideal* prose medium for war-time creative writing”<sup>17</sup>:

For one thing, the discontinuities of life in war time make such life a difficult subject for the novelist.[...] I suggest that we

<sup>14</sup> I primi critici di Bowen la collocano tra gli scrittori realisti *tout court*, come ad esempio William Heath, autore del saggio *Elizabeth Bowen: An Introduction to her Novels* (Madison: University of Wisconsin Press, 1961). Studi successivi si sono allontanati sempre più da questa interpretazione, a partire da Harriet Blodgett, che ha parlato di Bowen come di una “psychological realist” prima e di “a modern [...] myth-maker” poi. Cfr. HARRIET BLODGETT, *Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels*, The Hague: Mouton, 1975, pp. 8, 18. Gli studi più recenti, invece, la avvicinano a Beckett e ai postmodernisti. Si veda, ad esempio, il numero interamente dedicato a Elizabeth Bowen di *Modern Fiction Studies* dell'estate 2007, in particolare cfr. SINÉAD MOONEY, “Unstable Compounds: Bowen's Beckettian Affinities”, in *MFS Modern Fiction Studies* 53.2, Summer 2007, pp. 238-255.

<sup>15</sup> Cfr. HEATHER BRYANT JORDAN, *op. cit.*, pp. 86, 130.

<sup>16</sup> ELIZABETH BOWEN, “Preface to *Stories by Elizabeth Bowen*”, in *MT*, pp. 126-130; p. 130.

<sup>17</sup> ELIZABETH BOWEN, “The Short Story in England”, in PHYLLIS LASSNER, *Elizabeth Bowen: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne, 1991, pp. 138-143; p. 142.

should not expect any *comprehensive* war novel until five, even ten years after hostilities cease. The short storyteller is in a better position. First, he shares – or should share – to an extent the faculties of the poet: he can render the great significance of a small event. He can register the emotional colour of a moment. He gains rather than loses by being close up to what is immediately happening.<sup>18</sup>

Anche se la *fiction* di Elizabeth Bowen prende spunto dal dato autobiografico e dall'effetto della situazione storica sulla coscienza della scrittrice, il suo punto di approdo è sempre la "dissolution of the novel"<sup>19</sup>, la messa in discussione dei principi del realismo narrativo, con la sua concezione lineare e teleologica del tempo, con la sua costruzione di un'identità stabile e la pretesa di sciogliere le contraddizioni della vita in un senso ultimo, definitivo. Nel *postscript* all'edizione americana della raccolta *The Demon Lover* (1945) Bowen distingue fra "war stories" e "wartime stories", sottolineando la propria differenza nel percepire la guerra non in senso cronologico ma spaziale ("Am I not manifestly a writer for whom places loom larger?"<sup>20</sup>):

These are all wartime, none of them *war*, stories. There are no accounts of war action even as I knew it – for instance, air raids. Only one character – in "Mysterious Kôr" – is a soldier; and he only appears as a homeless wanderer round a city. These are,

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Cfr. ANDREW BENNET, NICHOLAS ROYLE, *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel: Still Lives*, London: Macmillan, 1995.

<sup>20</sup> Cfr. ELIZABETH BOWEN, "Pictures and Conversations", in *MT*, pp. 265-298; p. 282.

more, studies of climate, war-climate, and of the strange growths it raised. I see war (or should I say feel war?) more as a territory than as a page of history: of its impersonal active historic side I have, I find, not written. (*MT*, p. 95)

Rispetto a una *fiction* di guerra ispirata ad azioni militari, nella *wartime fiction* di Elizabeth Bowen compaiono pochi soldati. Mentre “the past does certainly seem to belong to men” (*BC*, pp. 379-380), i personaggi dei suoi racconti sono per lo più donne, bambini e uomini che non possono combattere, perché malati o troppo vecchi. L’attacco aereo si configura come emblematico del conflitto in corso, in quanto può colpire chiunque in ogni momento, a caso. A questo proposito Carl Schmitt parla giustamente di “assoluto disorientamento spaziale della guerra moderna”<sup>21</sup>.

Lo spazio che più di ogni altro si lega al racconto della guerra è Londra, principale bersaglio del fuoco nemico. A partire dal 7 settembre 1940 Londra fu bombardata per 56 notti consecutive:

That autumn of 1940 was to appear, by two autumns later, apocryphal, more far away than peace. No planetary round was to bring again that particular conjunction of life and death; that particular psychic London was to be gone for ever; more bombs would fall, but not on the same city.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Citato in ANTONIO SCURATI, “Dire addio alle armi”, cit., p. 299.

<sup>22</sup> ELIZABETH BOWEN, *The Heat of the Day*, London: Vintage, 1998, p. 33. In seguito *HD*.

La metamorfosi della città è costante nelle pagine di Bowen, come in quelle di Virginia Woolf, di cui condivide la focalizzazione sulla “mente” di Londra (“psychic London”). Il governo inglese si aspettava centinaia di migliaia di morti solo nelle prime settimane del Blitz e si calcolava che decine di migliaia di persone avrebbero perso la ragione<sup>23</sup>. La postfazione a *The Demon Lover* descrive l’atmosfera che regna sulla città semidistrutta come uno “state of lucid abnormality”, in cui la percezione è allo stesso tempo accentuata e anestetizzata (MT, p. 95). Anche le allucinazioni sono “a saving resort” (MT, p. 96) in un mondo privo, a causa della guerra, di confini precisi tra realtà e fantasia, tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti.

La guerra rovescia l’ordine della cultura fondato proprio sulla separazione tra vivi e morti; spesso i personaggi di Elizabeth Bowen partecipano di questa condizione, che si aggiunge alla dislocazione di un esilio o alla prigionia, metaforica o psicologica<sup>24</sup>.

Di fronte allo spaesamento derivante dallo stato di guerra in cui vive la metropoli, la scrittrice si concentra sull’attimo, sul misterioso *moment* epifanico dei modernisti, sul quotidiano della Londra in guerra: “Each moment is everywhere, it holds the war in its crystal; there is no

<sup>23</sup> Le statistiche reali non furono così drammatiche ma si calcola che il Blitz su Londra danneggiò in totale tre milioni e mezzo di abitazioni. Cfr. KRISTINE A. MILLER, “ ‘Even a Shelter’s Not Safe’: The Blitz on Homes in Elizabeth Bowen’s Wartime Writing”, in *Twentieth Century Literature* 45.2, 1999, pp. 138-158; p. 138.

<sup>24</sup> *Dislocated* e *dispossed* sono termini ricorrenti nelle opere di Bowen. Un’altra parola ricorrente è *enised*. Cfr. VICTORIA GLENDINNING, *op. cit.*, p. 52.

elsewhere; no other place"<sup>25</sup>. La ricerca di senso, seppur precario, dei suoi personaggi – soprattutto donne – si muove in due direzioni: soprannaturale l'una, culturale l'altra: quest'ultima comporta la rinegoziazione dei ruoli femminili nella società. Nei racconti *The Demon Lover and Other Stories* e nel romanzo *The Heat of the Day* lo spazio urbano è in continua metamorfosi, da luogo familiare si trasforma in spazio irreali. L'alterazione dello spazio influenza la percezione che i personaggi hanno di sé e influisce a vari livelli sulla loro vita interiore.

## 2. *The Demon Lover*: fantasie e fantasmi

Nella recensione al volume *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* apparsa sulla *New York Times Book Review*, Eudora Welty scrive:

Elizabeth Bowen's awareness of place, of *where she was*, seemed to approach the seismic; it was equalled only by her close touch with the passage, the pulse, of time. (Not only what o'clock it was; She used to say, "I am the same age as our century," a fact she enjoyed.) There was a clock in every story and novel she ever wrote; those not in running order were there to give cause for alarm. Time and place were what she found here. Her characters she invented in consequence.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> ELIZABETH BOWEN, "Summer Night", in CS, pp.583-608; p. 599.

<sup>26</sup> EUDORA WELTY, "Seventy-nine Stories to Read Again", in *New York Times Book Review*, 8 Febbraio 1981, p. 22, ristampato in PHYLLIS LASSNER, *op. cit.*, pp. 173-179; p. 175.

Così, si può affermare con Victoria Glendinning che “nearly all the short stories she wrote during the war (collected in *The Demon Lover*) have this element of time breaking down, a concept of London as a city of ghosts”<sup>27</sup>.

Anche il passato affiora nelle sue pagine come teatro di fantasmi; lo coglie Phyllis Lassner:

Ghosts are neither tricks nor figments of the imagination in Bowen’s stories. Experienced as inexplicable presences, as sounds or changes in the atmosphere of a house, or as disembodied voices, they are the conduit to a past that reaches out as though asking to be reexperienced but that cannot even be understood by the haunted characters. This past is, of course, the continued residue of human history, for no matter what their form, Bowen’s ghosts project very human feelings.<sup>28</sup>

La storia ufficiale è quella dei vincitori<sup>29</sup>: “raw history [...] only chronicles the survivors. A defeat accompanied every victory; faiths failed; millions went under leaving behind no trace”<sup>30</sup>. La storia, insomma, è indifferente al dramma delle Antigoni. Al contrario l’immaginazione artistica considera soprattutto quelli che Primo Levi definisce “i sommer-

<sup>27</sup> VICTORIA GLENDINNING, *op. cit.*, p. 143.

<sup>28</sup> PHYLLIS LASSNER, *op. cit.*, p. 10.

<sup>29</sup> Si veda, in proposito, la posizione di Walter Benjamin. Cfr. WALTER BEJAMIN, “Tesi della filosofia della storia VII”, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino: Einaudi, 1962/1995, pp. 78-79.

<sup>30</sup> ELIZABETH BOWEN, “The Bend Back”, in *MT*, pp. 54-60; p. 57.



si" e Christa Wolf "i vinti" ("Verlierer"). Dal canto suo, Bowen verifica la cancellazione delle donne nella storia della sua famiglia<sup>31</sup>.

Il passato è spesso recuperato, nei racconti, in momenti particolarmente traumatici; ciò si deve alla percezione "abnormal" sviluppata nel corso della guerra. È quanto accade, ad esempio, in "The Happy Autumn Fields" (CS, pp. 671-685), uno dei racconti più apprezzati dalla critica, e in "The Inherited Clock" (CS, pp. 623-640), costruito come una *detective story* intorno a un episodio dell'infanzia che la protagonista Clara ha rimosso. La propria ingenuità e il sadismo di suo cugino, che le ha fatto credere di poter materialmente afferrare un minuto, le hanno provocato una ferita a un dito:

*"I'll tell you something, Clara. Have you ever seen a minute? Have you actually had one wriggling inside your hand? Did you know if you keep your finger inside a clock for a minute, you can pick out that very minute and take it home for your own?"* So it is Paul who stealthily lifts the dome off. It is Paul who selects the finger of Clara's that is to be guided, shrinking, then forced wincing into the works, to be wedged in them, bruised in them, bitten into and eaten up by the cogs. *"No, you have got to keep it there, or you will lose the minute. I am doing the counting – the counting up to sixty."...* But there is to be no sixty. The ticking stops. (CS, p. 639)

<sup>31</sup> In *Bowen's Court*, incrocio tra autobiografia e biografia della sua *big house*, Bowen lamenta l'inaccuratezza dei documenti della sua famiglia, dovuta alla precedenza data ai figli maschi nelle registrazioni delle nascite. Cfr. *BC*, p. 189.

L'incidente è tanto più grave perché l'orologio, con grande vanto della famiglia, non si è mai fermato nell'ultimo secolo, mentre ora "the hundred years are all angry" (*ibid.*). Il tempo del trauma e della guerra – che contraddistingue anche questo racconto – è discontinuo, procede per salti e ritorni.

Le più riuscite *wartime stories* di Elizabeth Bowen fanno parte della raccolta *The Demon Lover and Other Stories*, che, come indica il titolo del racconto che dà il nome al volume, si presentano in dissolvenza, come i fantasmi<sup>32</sup>. Sono tutte storie direttamente o indirettamente legate alla Londra in guerra. La frammentazione di uno spazio cittadino familiare determina non solo spaesamento fisico nei personaggi, ma anche salti nei processi logici razionali (e talvolta l'attraversamento temporaneo delle barriere sociali). L'apparire del fantasma rientra, in Bowen, in una semantica complessa: il *ghost* non è solo una metafora evocativa, è anche personaggio.

Un primo concreto momento di spaesamento nella città assediata è provocato dalla perdita della propria casa, dello spazio privato. Da un lato le abitazioni londinesi vengono evacuate (ma sbarrate per impedire a estranei di prenderne possesso), dall'altro accolgono gli sfollati di altri quartieri, creando situazioni di convivenza insolite, come accade nei racconti "Mysterious Kôr" (CS, pp. 728-740) e "In the Square" (CS, pp. 609-

<sup>32</sup> Il volume è parzialmente tradotto in italiano con il titolo *Spettri del Tempo di Guerra* (trad. di Ottavio Fatica, Roma, Theoria, 1991).

615). Anche nei luoghi pubblici si percepisce un'atmosfera diversa, perché la luce adesso vi arriva attraverso il vuoto delle costruzioni crollate:

At about nine o'clock on this hot bright July evening the square looked *mysterious*: it was completely empty, and a whitish reflection, *ghost* of the glare of midday, came from the *pale-coloured* façades on its four sides and seemed to brim it up to the top. The grass was parched in the middle; its shaved surface was paid for by *people who had gone*. The sun, now too low to enter normally, was able to enter brilliantly at a point where three of the houses had been bombed away; two or three of the may trees, dark with summer, caught on their tops the *illicit* gold. (CS, p. 609, corsivi miei)

La descrizione precisa dei luoghi contrasta con la voluta indeterminazione di scelte lessicali come "mysterious", "ghost", "illicit", e con le scene in dissolvenza di spiriti: fantasmi, morti, demoni del luogo ("I have seen a ghost!" esclama d'un tratto una turista inglese in visita a Villa d'Este in un altro racconto<sup>33</sup>).

Segue, nel passo immediatamente successivo a quello citato, la sovrapposizione di livelli temporali diversi. La scena sembra risalire a "some ages ago", un'epoca "extinct" di cui restano solo dei fossili ("the shell of the place"). Il rapido passaggio dal "familiar" allo "unfamiliar" segna anche il momento in cui l'attenzione del personaggio – un uomo di nome Rupert che va a trovare una vecchia amante – ritorna a un pre-

<sup>33</sup> Cfr. ELIZABETH BOWEN, "The Storm", in CS, pp. 180-189; p. 182. La traduzione italiana di questo racconto ("Il temporale") si trova in *È morta Mabelle*, a cura di Benedetta Bini, Maria Stella, Verona: Essedue, 1986, pp. 23-36.

sente connotato come estraneo. Il “cold intimate look he had found new in women since his return” provoca, con il disordine della casa (“functional anarchy”, CS, p. 610), disorientamento fisico nell'uomo. E la domanda “Who would think that this was the same world?” (CS, p. 611) assume una valenza universale. La metamorfosi non riguarda solo Londra, ma il mondo, che la guerra ha trasformato in territorio immaginario e spettrale.

Questa perdita di realtà è un'emozione profonda nel racconto “Mysterious Kôr”. Londra vi appare “a ghostly unbroken reflection” (CS, p. 728), confondendosi con l'immagine di Kôr: entrambe sono città immateriali, “like the moon's capital”, abbandonate. La differenza è che Kôr non ha una collocazione geografica (“Kôr's not really anywhere”, CS, p. 730), non ha storia (“with no history”, CS, p. 729), non ha mai avuto abitanti. Non ha la necessità di misurare il tempo: “in Kôr there is no sort of other time” (CS, p. 731). Fuori del tempo, è una città mitica e solo in quanto tale può durare:

This war shows we've by no means come to the end. If you can blow whole places out of existence, you can blow whole places into it. I don't see why not. They say we can't say what's come out since the bombing started. By the time we've come to the end, Kôr may be the one city left: the abiding city. (*ibid.*)

La guerra distrugge, la guerra ricrea: distrugge la città reale, Londra, e crea Kôr, risorsa dell'immaginazione.

Quando le abitazioni crollano, o diventano gusci vuoti, e i personaggi si riducono a "homeless wanderers", proprio allora si affina l'immaginazione. In tutta la raccolta *The Demon Lover* sogni e allucinazioni non sono mai sintomo di malattia mentale<sup>34</sup>. Sono meccanismi di difesa e insieme ai fantasmi sono le uniche certezze che vanno a riempire "the vacuum for the uncertain 'I'" (MT, p. 98). Il fantasma – oltre a esser parte del folclore familiare della scrittrice (BC, pp. 40sgg) e a inserirla in una tradizione di scrittura anglo-irlandese<sup>35</sup> – è l'ombra che sfida la ragione e trascende la griglia di spazio e tempo. Il fantasma mette in scena l'assenza.

Nella poetica del *ghost* applicata al tema della guerra sta l'originalità di Bowen, che, distaccandosi da una trattazione stereotipa del fantasma, lo declina secondo casi diversi. In "The Green Holly" (CS, pp. 719-727), ad esempio, il *ghost* diventa personaggio vero e proprio e il racconto si colloca pienamente all'interno del genere fantastico. "The Happy Autumn Fields" esplora a fondo l'ambiguità statutaria del genere, sempre sospeso tra realtà e sogno, verità e illusione<sup>36</sup>. Nel corso di un bombardamento, una donna londinese di nome Mary che sta evacuando

<sup>34</sup> Cfr. MT, p. 96: "The hallucinations are an unconscious, instinctive, saving resort on the part of the characters: life, mechanized by the controls of wartime, and emotionally torn and impoverished by changes, had to complete itself in *some way*. It is a fact that in Britain, and especially in London, in wartime many people had strange deep intense dreams".

<sup>35</sup> Cfr. PETER DENMAN, "Ghosts in Anglo-Irish Literature", in ROBERT WELCH (ed.), *Irish Writers and Religion*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1992, pp. 62-74; p. 65.

<sup>36</sup> Cfr. TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti, 1977, p. 28.

la propria casa, incontra una figura misteriosa, non si sa se proiezione della sua mente oppure fantasma “vero” tornato dal passato per realizzare un rapporto fisico mancato. Non si tratterebbe, in questo caso, di un sogno liberatorio<sup>37</sup>, ma di uno spettro che ha lasciato il mondo dei morti per cercare, nel corpo di un'altra persona, l'occasione perduta in vita<sup>38</sup>. Così, la casa bombardata non è soltanto luogo di morte.

La guerra genera fantasmi anche nella saggistica di Elizabeth Bowen, ad esempio in “London, 1940” (MT, pp. 21-25). Tema del saggio è la frammentazione della metropoli dopo una notte di bombardamenti. La città ha un volto umano e lineamenti femminili, è un corpo ferito. Da metropoli Londra regredisce allo stato di villaggio, o meglio insieme di villaggi che restano isolati tra di loro, disconnessi. Lo spazio urbano così frammentato dalla guerra, nota Maria Stella, “coincidendo appieno con la costruzione linguistica e stilistica del racconto, non è metafora della scrittura ma scrittura essa stessa”<sup>39</sup>. Il saggio, in effetti, è composto da sezioni stilisticamente diverse, che rimandano a diverse zone della città. Il riferimento all'universo fantasmatico ricompare proprio nel passo dedicato al quartiere della scrittrice: “Illicitly, leading the existence of

<sup>37</sup> Glendenning, ad esempio, ritiene che Mary sia vittima di un sogno o di un allucinazione. Cfr. VICTORIA GLENDINNING, *op. cit.*, p. 143.

<sup>38</sup> Questa l'interpretazione in JEANNETTE WARD SMITH, *Being Incommensurable/Incommensurable Beings: Ghosts in Elizabeth Bowen's Short Stories*, disponibile alla pagina [http://etd.gsu.edu/theses/available/etd-04282006-181909/unrestricted/ward\\_jeannette\\_w\\_200605\\_ma.pdf](http://etd.gsu.edu/theses/available/etd-04282006-181909/unrestricted/ward_jeannette_w_200605_ma.pdf).

<sup>39</sup> MARIA STELLA, “Territorio di guerra”, in ELIZABETH BOWEN, *È morta Mabelle*, cit., pp. 105-115; p. 112.

ghosts, we overlook the locked park" (MT, p. 24), ma soprattutto in riferimento al mondo degli sfollati, simili a "risen dead in the doors of tombs" (MT, p. 22).

Nella letteratura sulla seconda guerra mondiale la categoria dei sopravvissuti ai bombardamenti e alla Shoa diventa – lo si vedrà ad esempio in *Kindheitsmuster* di Christa Wolf – esemplare dell'abbattimento del confine tra vivi e morti, la colpa che nell'*Antigone* di Sofocle Tiresia rimprovera a Creonte:

E tu sappi bene che non compirai ancora molti celeri giri di sole senza ripagare tu stesso, in cambio di morti, un morto delle tue stesse viscere: in cambio di quelli di quassù che tu gettasti sotterra, ponendo indegnamente nel sepolcro una persona viva; mentre tieni qui un cadavere privo degli dei inferi, senza funebri onori, nefando.<sup>40</sup>

Di questa colpa nell'*Antigone* di Anouilh tutta la città "porterà la piaga per secoli"<sup>41</sup>.

### **3. *The Heat of the Day*: silenzi e parole**

Come molti dei racconti di Bowen, anche *The Heat of the Day* si articola intorno al dualismo tra Inghilterra e Irlanda, tra *big house* e metropoli, cui corrisponde la giustapposizione di due personaggi femminili – la

<sup>40</sup> SOFOCLE, *Antigone*, cit., p. 329.

<sup>41</sup> ANOUILH, *Antigone*, cit., p. 107.

protagonista Stella e la ragazza un po' strampalata Louie – e due maschili – la spia Robert Kelway, amante di Stella, e l'agente del controspionaggio Robert Harrison. A questa rigidità strutturale fanno da contrappunto l'omonimia fra i due personaggi maschili (che mette in crisi la geometria della costruzione e mette in crisi l'idea di una possibile stabilità identitaria), la contaminazione tra *fiction* e realtà, la spinta verso il soprannaturale e un uso a volte "innaturale" della lingua<sup>42</sup>.

Anche in *The Heat of the Day* Londra è città spettrale, priva di punti di riferimento e di contorni precisi. Alla maniera di T. S. Eliot, Bowen sceglie di rappresentare la folla nella stazione di Londra con un'immagine dantesca: "Arrival of shades in Hades, the new dead scanned dubiously by the older" (*HD*, p. 181). In questa città i morti continuano a influenzare i vivi tramite testamenti e lasciti ereditari concreti e simbolici. Ne è un esempio il testamento di Francis Morris, che lascia in eredità a Roderick, figlio di Stella, norme di comportamento, oltre che beni materiali (la *big house* Mount Morris). A loro volta, i vivi assomigliano a cadaveri (come Roderick in abiti militari); più spesso vengono percepiti come spettri. Stella è definita più volte "a soul astray" (*HD*, pp. 248, 249, 306). Harrison appare e scompare come un fantasma o un

<sup>42</sup> Hermione Lee nota come sia in "Mysterious Kôr" sia in *The Heat of the Day* un senso di disagio e inquietudine è creato da "unnatural turns of phrase" e "peculiar sentence structures", Cfr. HERMIONE LEE, *op. cit.*, p. 165.



attore<sup>43</sup> e sembra non abitare alcuna casa, come del resto l'altro Robert (*HD*, p. 298).

Anche l'appartamento di Stella si configura come luogo irrealista<sup>44</sup>, che mette alla prova l'identità dei personaggi. L'angusto locale "did not look like home; but it looked like something – possibly a story" (*HD*, p. 47). È un luogo di esilio, oppure di prigionia:

The room lacked one more thing: apprehension of time. Inside it the senses were cut off from hour and season; nothing spoke but the clock. The day had gone from the moment Stella had drawn down the fitted blinds and drawn across them the deadening curtains: now nothing took its place. Every crack was stopped; not a mote of darkness could enter – the room, sealed up in its artificial light, remained exaggerated and cerebral. (*HD*, p. 56)

Ecco dunque la "psychic London" di cui Bowen parla nella postfazione a *The Demon Lover*. Ma, più di ogni altra cosa, la voce narrante sottolinea il carattere letterario, dunque non realistico, di questa casa – "possibly a story" – e dei personaggi, il cui "homecoming should have been one more chapter added to an august book" (*HD*, p. 55). Questa contaminazione tra fiction e realtà culmina con la domanda di Bowen medesima sull'affidabilità della propria memoria nel saggio "Out of a Book" (*MT*, pp. 48-53): "Am I sure this is not a figure out of a book?" (*MT*, p. 53).

<sup>43</sup> Cfr. *HD*, p. 141: " 'Appearance', in the sense used for a ghost or actor, had, indeed, been each of these times the word".

<sup>44</sup> Cfr. *HD*, pp. 54-55: "The reality of the fancy was better than the unreality of the room".

In the *Heat of the Day* i fantasmi del passato sono i morti che non rinunciano ad abitare il presente, che si insinuano tra le macerie:

Most of all the dead, from mortuaries, from under cataracts of rubble, made their anonymous presence – not as today’s dead but as yesterday’s living – felt through London. Uncounted, they continued to move in shoals through the city day, pervading everything to be seen or heard or felt with their torn-off senses, drawing on this tomorrow they had expected – for death cannot be so sudden as all that. (*HD*, p. 91)

Ma mentre si assottiglia il muro che separa i vivi dai morti si riduce il confine tra i viventi<sup>45</sup>. Per qualche tempo le barriere di classe sembrano meno rigide, a fronte di una comune esperienza femminile di solidarietà e di lavoro condiviso “We women are all in the same boat”, dice Louie a Stella (*HD*, p. 237)<sup>46</sup>.

Ma questo non è che un passo nella maturazione femminile. L’emancipazione più sofferta riguarda il superamento coraggioso del confine tra privato e pubblico, particolarmente vincolante nella vita delle donne. Durante i primi anni di guerra Stella si era rifugiata in una sfera esclusivamente privata con il suo amante: “The lovers had for two years

<sup>45</sup> Cfr. *HD*, p. 92: “the wall between the living and the living became less solid as the wall between the living and the dead thinned”. Più avanti nel romanzo si legge “War at present worked as a thinning of the membrane between the this and the that, it was a becoming apparent” (*HD*, p. 195).

<sup>46</sup> Il personaggio si riferisce qui al fatto che le donne condividono spesso non solo il lavoro per la sicurezza nazionale, ma anche la solitudine e lo spaesamento derivante dal sacrificio imposto dalla guerra in termini di affettività.

possessed a hermetic world, which, like the ideal book about nothing, stayed itself on itself by its inner force" (*HD*, p. 90). In quella sfera non c'è bisogno di parole, e nemmeno c'è spazio per le domande poste dalla vita pubblica e da quella della coscienza: l'amore, direbbe Hannah Arendt, è un sentimento antipolitico:

Everything came to be woven into the continuous narrative of love; which, just as much, kept gaining substance, shadow, consistency from the imperfectly known and the not said. For naturally they did not tell one another everything. Every love has a poetic relevance of its own; each love brings to light only what is to it relevant. Outside lies the junk-yard of what does not matter. (*HD*, p. 99)

Così Stella annulla totalmente la propria dimensione sociale: "I don't count" (*HD*, p. 102).

Tuttavia Stella sceglie di non continuare la stirpe delle donne silenziose (peraltro tematizzata, come si vedrà, in una sezione importante del libro). Quando Harrison la informa dell'attività spionistica di Robert, Stella si trova di fronte a una contrapposizione estrema tra dimensione pubblica e dimensione privata. La sua identità femminile convenzionale entra in crisi, al punto di rifiutare la proposta di matrimonio dell'amante e di prendere la decisione di parlare, chiedendogli con forza la verità. Per trovare il suo posto "among humanity" (*HD*, p. 293) Stella ha bisogno di comprendere il valore della parola: "Talk has got to begin" (*HD*,

p. 282). "Of course there is something to be said. There must be. There is *something* to be said" (*HD*, p. 299).

Proprio in quanto psicologicamente *dislocated* Stella Rodney compie un percorso della coscienza per arrivare a parlare, interrompendo, anche se temporaneamente, lo sviluppo prevedibile di una storia che l'avrebbe portata a sposare Robert. Un momento di forte spaesamento, concreto e simbolico, territoriale e metaforico coincide con un suo breve ritorno in Irlanda che attiva un momento epifanico di rivelazione. La perdita dell'orientamento nell'antica casa irlandese che la ospita crea un contatto con le donne che hanno abitato in quella casa, vissute tutte nell'oppressione e nel silenzio.

Ad esclusione di una, Cousin Nettie. Ultima rappresentante della stirpe delle donne di Mount Morris, Nettie ha deciso di escludersi dalla comunità per sottrarsi a un ordinamento patriarcale dove "all my cousins make decision" (*HD*, p. 213):

For so long they had said: "If you keep on not going back to Mount Morris when Francis asks you to and everybody thinks you should, people will come to the conclusion that you are odd." So at last I said: "Then that must be what I am." (*HD*, p. 213)

Prevedibilmente tutti la considerano pazza; solo Roderick riconosce nella malattia di Nettie la lucidità di una scelta.

Infatti, sebbene rifiuti di guardare fuori dalla finestra della sua stanza, Cousin Nettie non è ignara di quanto succede all'esterno del suo ricovero. Lo dimostra la sua consapevolezza del tempo (al contrario di Mrs Tringsby, che "does not know what time it is unless she looks at the clock", *HD*, p. 210); tempo che è, come sempre in Bowen, connesso alla guerra. Nettie è anche il personaggio che fa l'associazione tra le due guerre mondiali ("and now [...] again there are no more cakes like that", *HD*, p. 211). Per alcuni aspetti Nettie è, dunque, una "creatura della storia", proprio come Stella e Robert (*HD*, p. 194). Ma, nel suo isolamento dal mondo – "in a world of our own" (*HD*, p. 204) è un chiaro riferimento intertestuale alla *Room of One's Own* di Woolf –, Nettie è anche "well placed" (*HD*, p. 215). Per questo la sua visione risulta molto più profonda e autentica:

All Cousin Nettie's life it must have been impossible for her to look at the surface only, to see nothing more than she should. These were the eyes of an often-rebuked clairvoyante, wide once more with the fear of once more divining what should remain hidden. (*HD*, p. 207)

Una testimonianza ulteriore che dislocazione culturale e spaesamento psicologico sono il passaggio traumatico che l'individuo deve compiere per (ri)trovare una lingua che abbia il coraggio di dire la verità. Una questione, questa della lingua, centrale anche nelle opere di Christa Wolf.

Cousin Nettie, in conclusione, è il personaggio maggiormente legato all'idea di una parola vera prodotta da "disconnexion" e "crisis" (*HD*, p. 209), da una estraneità che può sconvolgere l'ordine sociale di una casa e di una storia segnata dal dominio maschile e dunque tradursi in *agency*: come è stato notato, "she is also a figure of health and benignity"<sup>47</sup>. In verità Nettie è un personaggio composito, anche a livello intertestuale. Risuonano in lei echi di Ofelia<sup>48</sup>, di Antigone e di Cassandra ("often-rebuked clairvoyante").

<sup>47</sup> ANDREW BENNET, NICHOLAS ROYLE, *op. cit.*, p. 83.

<sup>48</sup> Analogie sono state riscontrate non solo con Ofelia, ma anche con Amleto stesso e con il fantasma del padre. Cfr. ANDREW BENNET, NICHOLAS ROYLE, *op. cit.*, pp. 87-97. Barbara Bellow Watson suggerisce persino un confronto con Gertrude. Cfr. BARBARA BELLOW WATSON, "Variations on an Enigma: Elizabeth Bowen's War Novel", in *Southern Humanities Review*, 15.2, Spring 1981. Rist. in HAROLD BLOOM (ed.), *Elizabeth Bowen*, New York: Chelsea House, 1987, pp. 13-25.

## Capitolo quarto

### Nella città assediata: Christa Wolf rivisita il mito

Vero è che la verità lo è sempre, profezia, e che per questo risulta tanto indicibile, in quanto ineffabile o in quanto detta prima del tempo in cui dirla non costa più. E in quanto inesauribile.

María Zambrano, *La tomba di Antigone*, 1983

La rappresentazione del trauma storico che caratterizza in Inghilterra la narrativa degli anni della seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra, diventa rilevante, nella letteratura tedesca, a partire dagli anni Settanta<sup>1</sup>. Se Elizabeth Bowen prevede che trascorrano tra cinque e dieci anni dalla fine del conflitto prima che venga pubblicato il romanzo della seconda guerra mondiale<sup>2</sup>, in Germania devono trascorrere alcuni decenni prima che la letteratura cominci a rappresentare l'epoca del Nazismo e della guerra interrompendo il meccanismo di rimozione di cui

<sup>1</sup> Solo nella Repubblica Federale Tedesca, negli ultimi anni Settanta e nei primi anni Ottanta venivano pubblicati ogni anno più di sessanta nuove opere sul Nazismo. Una gran parte di questi testi si basa sull'esperienza autobiografica degli autori. Cfr. LINHUA CHEN, *Autobiographie als Lebenserfahrung und Fiktion. Untersuchungen zu den Erinnerungen an die Kindheit im Faschismus von Christa Wolf, Nicolaus Sombart und Eva Zeller*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang, 1991, pp. 158-159.

<sup>2</sup> Cfr. ELIZABETH BOWEN, "The Short Story in England", cit., p. 142.

parla W. G. Sebald<sup>3</sup>. Come il teatro di Brecht, la narrativa tedesca di questo periodo attinge spesso al mito classico.

Il complesso rapporto tra memoria e scrittura è particolarmente articolato nelle opere di Christa Wolf, il cui nodo centrale è la relazione tra *Schreiben e Leben*: “A scrivere può accingersi soltanto colui per il quale la realtà non è più una cosa ovvia”<sup>4</sup>. Per Wolf la realtà in gioco è senz’altro il passato – personale e collettivo, mai separati nella sua visione. E la scrittura è memoria. Che il passato coincida con il periodo nazista rende il ricordo più doloroso e la rappresentazione più difficile.

Entrambe le questioni vengono messe a fuoco in *Kindheitsmuster* (1976) e *Kassandra* (1983), due romanzi che tematizzano fortemente l’esperienza e la scrittura femminile della guerra che per questo ho scelto di prendere in esame nello scenario del Novecento.

<sup>3</sup> Scrive Sebald: “Perfino la tanto acclamata ‘letteratura delle macerie’, che per programma aveva un intransigente senso della realtà e il cui tema di fondo era, secondo la dichiarazione di intenti fatta da Böll, affrontare ‘ciò che... abbiamo trovato tornando a casa’, finisce per rivelarsi – a chi voglia guardarla più da vicino – uno strumento che ben si accorda con l’amnesia individuale e collettiva, strumento probabilmente regolato da processi preconsoci di autocensura allo scopo di dissimulare un mondo ormai non più comprensibile”. W. G. SEBALD, *op. cit.*, p. 23.

<sup>4</sup> CHRISTA WOLF, “Leggere e scrivere”, in EADEM, *Pini e sabbia del Brandeburgo: Saggi e colloqui*, a cura di Maria Teresa Mandatari, Roma: Edizioni e/o, 1990, pp. 17-48; p. 39. Titolo originale. CHRISTA WOLF, “Lesen und Schreiben”, in EADEM, *Die Dimension des Autors: Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*, hrsg. von Angela Drescher, vol. 2, Berlin-Weimar: Aufbau, 1986/1989, pp. 7-47; p. 36: “Zu schreiben kann erst beginnen, wem die Realität nicht mehr selbstverständlich ist”.



### 1. *Kindheitsmuster*: la guerra vissuta, il silenzio, il ricordo

La trama di *Kindheitsmuster* articola in sincronia tre tempi riferiti al vissuto di un medesimo soggetto: quello della protagonista bambina chiamata Nelly (fra il 1931 e il 1946, ossia lungo tutta la parabola del nazismo), raccontata in terza persona; quello della protagonista scrittrice, apostrofata con il “tu”, che nell’estate del ’71 torna per due giorni con la figlia alla città dell’infanzia (“L. ora G.”); quello della narratrice che in prima persona tende a mediare tra le altre due “allo scopo di riunirle”<sup>5</sup>. Tre tempi che generano tre storie intrecciate tra loro.

*Kindheitsmuster* è perlopiù considerato un’autobiografia. Tuttavia l’opera sfida costantemente la definizione del genere, fondata sull’idea di patto autobiografico, vale a dire sull’identità nominale tra autore, narratore e protagonista<sup>6</sup>, anche se l’esperienza è comunque alla base della poetica di Christa Wolf, che parla esplicitamente di “autenticità soggettiva”. Secondo la poetica della “subjektive Authentizität”<sup>7</sup>, raccontare vuol dire “wahrheitsgetreu erfinden auf Grund eigener Erfahrung”<sup>8</sup>, cioè inventare una scena lontana nel tempo “secondo verità in base alla

<sup>5</sup> CHRISTA WOLF, *Trama d’infanzia*, a cura di Anita Raja, Roma: Edizioni e/o, p. 198. In seguito *TI*. Cfr. CHRISTA WOLF, *Kindheitsmuster*, Darmstadt und Neuwied: Sammlung Luchterhand 1979, p. 149. In seguito *KM*. I riferimenti a *TI* saranno riportati tra parentesi nel testo. In nota sarà segnalato l’originale in tedesco.

<sup>6</sup> Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna: Il Mulino, 1986.

<sup>7</sup> Cfr. il saggio “Lesen und Schreiben”, cit., e “Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann”, anch’esso in CHRISTA WOLF, *Die Dimension des Autors*, cit., vol. 2, pp. 317-349. Anche la traduzione di questo intervento si trova in CHRISTA WOLF, *Pini e sabbia del Brandeburgo*, cit., pp. 79-103.

<sup>8</sup> CHRISTA WOLF, “Lesen und Schreiben”, cit., p. 25.

propria esperienza"<sup>9</sup>. Insieme alle coordinate canoniche della finzione l'esperienza personale dello scrittore si pone come dimensione ulteriore dello spazio narrativo:

[...] lo spazio narrativo usufruisce di quattro dimensioni, le tre coordinate finte dei personaggi inventati e la quarta, quella "reale", del narratore. Questa è la coordinata del profondo, della contemporaneità, dell'inevitabile impegno, che determina non soltanto la scelta dell'argomento, ma anche la sua colorazione.<sup>10</sup>

A differenza dell'impostazione modernista testimoniata da Virginia Woolf e da Elizabeth Bowen, secondo cui trama e personaggio "preesistono" all'atto della scrittura<sup>11</sup>, lo scrittore di Christa Wolf è un soggetto forte, che avoca a sé un'autorità piena rispetto al tema, alla trama e alla voce.

Nelle due opere qui prese in esame, "esperienza" significa soprattutto guerra e oppressione. Non a caso "Der Hang zur Authentizität nimmt zu" (*KM*, p. 153), cioè "la propensione all'autenticità aumenta" (*TI*, p. 203) nel capitolo di *Kindheitsmuster* dedicato alla guerra. La centralità di questo capitolo – letteralmente al centro del romanzo – è anche

<sup>9</sup> CHRISTA WOLF, "Leggere e scrivere", cit., p. 31.

<sup>10</sup> Ivi, p. 35-36. Cfr. CHRISTA WOLF, "Lesen und Schreiben", cit., p. 31 "[...] daß der erzählerischer Raum vier Dimensionen hat; die drei fiktiven Koordinaten der erfundenen Figuren und die vierte, 'wirkliche' des Erzählers. Das ist die Koordinate der Tiefe, der Zeitgenossenschaft, des unvermeidlichen Engagements, die nicht nur die Wahl des Stoffes, sondern auch seine Färbung bestimmt".

<sup>11</sup> Ad esempio, Bowen scrive: "Plot might seem to be a matter of choice. It is not"; "Characters pre-exist". ELIZABETH BOWEN, "Notes on Writing a Novel", in *MT*, pp. 35-48; pp. 35, 37.

nel titolo, “Messa a nudo delle viscere: la guerra”, ed è anticipata in esergo da una citazione da Ingeborg Bachmann: “Con la mia mano bruciata scrivo della natura del fuoco” (*TI*, p. 203)<sup>12</sup>. Omaggio alla poetessa scomparsa a causa di un incendio, e ripetuta poi all’interno del capitolo, la citazione indica il ruolo totalizzante dell’esperienza della guerra sia nello sviluppo del personaggio Nelly sia nella pratica della narratrice.

La guerra, che pure è a monte della frammentazione strutturale dell’opera, compare a questo punto anche come il filo rosso che unisce il tempo della storia, quello del racconto e quello della scrittura:

Pensare che *quel lunedì di trentaquattro anni fa* forse qualcuno sedeva di fronte alla macchina da scrivere – qualcuno che forse *ora* è morto, di cui non sai neanche il nome – in qualche parte del mondo, e, preso dal suo lavoro, ha ascoltato scuotendo la testa le notizie su una mobilitazione in Germania. [...] E che *adesso* quel Qualcuno sei tu, in rapporto ai bambini che *ieri* in Israele e in Egitto hanno accompagnato i loro padri ai luoghi di raccolta (*è domenica 7 ottobre 1973*) e a cui un vecchio – forse è un sopravvissuto ai lager nazisti; forse è un fellah che non sa né leggere né scrivere – dice in ebraico o in arabo che devono essere preparati a non rivedere il loro padre. E che resti seduta alla macchina da scrivere, presa dalle tue faccende, *mentre* vicino al canale di Suez “i combattimenti continuano con immutata violenza”. (*TI*, p. 211, corsivi miei)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> *KM*, p. 153: “Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich von der Natur des Feuers”.

<sup>13</sup> *KM*, p. 158-159: “Zu denken, daß an *jenem Montag vor vierunddreißig Jahren* einer hinter seiner Schreibmaschine gesessen haben mag – einer, der *jetzt* vielleicht tot ist, von dem du nicht mal den Name kennst –, irgendwo in der Welt, und, mit seiner eigenen Arbeit beschäftigt, kopfschüttelnd die Nachricht von einer Mobilmachung in Deutschland gehört hat. [...] Und dass *jetzt* du dieser Jemand

La guerra è dunque il *Leitmotiv* che unisce i vari piani della narrazione e conferisce coerenza alle digressioni, per lo più riferite all'attualità di avvenimenti politici globali, con particolare riferimento al Cile e al Vietnam. Quando viene data la notizia della presa del potere da parte di Pinochet (1 luglio 1974), il pensiero corre subito ai quattro comunisti che quarant'anni prima furono giustiziati nella cittadina natale di Nelly:

*Quarant'anni fa, in altri paesi e in altri continenti, le persone hanno ripiegato il giornale su cui erano riportati nomi tedeschi e l'hanno messo accanto alla tazza della prima colazione. Hai davanti agli occhi questo gesto che si ripete, mentre ripieghi il giornale di ieri e lo infili nel portariviste. (TI, p. 340, corsivi miei)<sup>14</sup>*

Si stabilisce così una serie continua di rimandi tra passato e presente; affiora l'idea della storia come ripetizione da interrompere, "Questa funesta tendenza della storia a ripetersi, contro cui bisogna armarsi"

bist, im Verhältnis zu den Kindern in Israel und Ägypten, die *gestern* ihre Väter zu den Sammelplätzen geleiteten (wir haben *Sonntag, den 7. Oktober 1973*) und denen ein alter Mann – vielleicht hat er das Nazi-KZ überlebt; vielleicht ist er Fellache und kann weder lesen noch schreiben – in hebräisch oder arabisch sagt, dass sie darauf gefaßt sein müssen, ihren Vater nicht wiederzusehen. Und daß du an deiner Schreibmaschine sitzen bleibst, mit eigenen Angelegenheiten beschäftigt, *während* am Suezkanal 'die Kämpfe mit unverminderter Heftigkeit andauern'."

<sup>14</sup> *KM*, p. 256: "In anderen Ländern und Erteilen haben *vor vierzig Jahren* die Leute, in deren Zeitungen deutsche Namen standen, das Blatt zusammengefaltet und es neben ihre Frühstückstasse gelegt. Dieser sich wiederholende Vorgang steht dir vor Augen, während du *die Zeitung von gestern* zusammenfaltest und sie in den Zeitungsständer steckst."

(*TI*, p. 211)<sup>15</sup>. La distanza dallo storicismo, che secondo Benjamin assume sempre il punto di vista dei vincitori, è incolmabile, ma è evidente qui anche la distanza dal risvolto messianico del pensiero di Benjamin<sup>16</sup>. Emerge, inoltre, l'idea della complicità di tutti nel male che esiste nella vita politica globale, anche nelle guerre dei paesi più lontani. Della guerra, tanto più nel Novecento, tutti sono/siamo responsabili: "è senz'altro superiore alle forze di un essere umano vivere oggi e non diventare complici" (*TI*, p. 212)<sup>17</sup>. Scriverne è l'ammissione di una colpa; tuttavia la confessione non comporta alcuna liberazione. Alla domanda "È possibile superare (*bewältigen*) gli eventi di cui Wolf scrive?" la risposta è no (*KM*, p. 308): non è questo lo scopo del libro. E tuttavia si deve scriverlo: "di ciò di cui non si può parlare, bisogna a poco a poco cessare di tacere" (*TI*, p. 222)<sup>18</sup>. Ciò di cui non si è ancora parlato abbastanza è la guerra:

La guerra è, nonostante tutto, un argomento finora non spiegato o non sufficientemente discusso. Abbiamo convenuto di scrivere su una certa immagine della guerra, in un certo stile, o di maledirla, eppure avvertiamo che qualcosa è passato sotto silenzio, che si evita ciò che continua a provocare uno sconvolgi-

<sup>15</sup> *KM*, p. 159: "Dieser fatale Hang der Geschichte zu Wiederholungen, gegen den man sich wappnen muß".

<sup>16</sup> Sulla visione della storia di Christa Wolf in relazione al pensiero di Walter Benjamin cfr. SABINE WILKE, " 'Dieser Fatale Hang der Geschichte zu Wiederholungen': Geschichtskonstruktionen in Christa Wolfs *Kindheitsmuster*", in *German Studies Review* 13.3, October 1990, pp. 499-512.

<sup>17</sup> *KM*, p. 160: "es geht wohl über die Kraft eines Menschen, heute zu leben und nicht mitschuldig zu werden".

<sup>18</sup> *KM*, p. 167: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man allmählich zu schweigen aufhören".

mento dell'anima. – Il polacco Kazimierz Brandys, che citi senza virgolette, parla anche di un assurdo cambiamento dei rapporti causato dalla guerra. Di una messa a nudo delle viscere. (TI, p. 213)<sup>19</sup>

Riprendendo l'ammonimento di Brecht<sup>20</sup>, Wolf scrive: "Chi non ricorda il proprio passato è condannato a ripeterlo" (TI, p. 334)<sup>21</sup>. Nel capitolo sulla guerra compare un primo riferimento a Cassandra, che nel romanzo successivo di Christa Wolf lotterà appunto contro la ripetizione. Nata con il secolo – come la maggior parte delle protagoniste di Elizabeth Bowen – Charlotte, madre di Nelly, a trentanove anni "vede tutto nero", una disposizione che viene ereditata anche dalla figlia. Nella società fortemente militarizzata di alcuni anni dopo è vietato anche il "veder nero" e Charlotte rischia la condanna a morte per aver detto, davanti a clienti che ritiene persone fidate, "abbiamo perduto la guerra, lo ve-

<sup>19</sup> KM, pp. 160-161: "Der Krieg ist trotz allem bis heute etwas nicht Aufgeklärtes oder nicht genügend Besprochenes. Wir sind übereingekommen, über ein gewisses Bild des Krieges, in einem gewissen Stil vom Kriege zu schreiben oder ihn zu verdammen, doch fühlt man darin irgendeinen Verschweigen, ein Vermeiden jener Dinge, die immer wieder eine seelische Erschütterung verursachen. Der Pole Kazimierz Brandys, den du ohne Anführungszeichen zitierst, spricht auch von einer wahnsinnigen Veränderung der Verhältnisse durch den Krieg. Von einer Entblößung der Eigenweide".

<sup>20</sup> Cfr. BERTOLT BRECHT, *Brechts Antigone des Sophocles*, cit., p. 72, vv. 59-61: "Vergangnes, gelassen / Bleibt nicht vergangen". ("Il passato, se tu lo lasci stare, / non rimane passato" (p. 225). Egualmente nell'epigrafe di Ruth Berlau a *Kriegsfibel* si legge: "Nicht der entrinnt der Vergangenheit, der sie vergißt" ("Non sfugge al passato colui che lo dimentica").

<sup>21</sup> KM, p. 251: "Wer sich seiner Vergangenheit nicht erinnert, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen".

drebbe pure un cieco" (TI, p. 206)<sup>22</sup>. La frase ritornerà in *Kassandra*: "Chi era in grado di vedere, fin dal primo giorno vide: perderemo questa guerra"<sup>23</sup>. Il riferimento insistito alla cecità, al *vedere* come preludio alla capacità di *parlare*, è ricorrente nelle due opere.

In *Kindheitsmuster* ha inizio l'analisi della trasformazione della vita quotidiana in una società militarizzata che troverà il suo culmine proprio in *Kassandra*. La metamorfosi coinvolge il linguaggio e la libertà di espressione, fortemente limitata in una società totalitaria. La seconda persona registra che in Cile, il 19 ottobre 1973, la giunta militare ha vietato l'uso della parola "compañero" (TI, p. 220, KM, p. 166), il che è indizio dell'efficacia delle parole nello spazio politico, mentre la narratrice ripete la frase che fa da esergo al capitolo – "con la mia mano bruciata scrivo della natura del fuoco" – aggiungendo: "Ondina se ne va". Ondina è Ingeborg Bachmann<sup>24</sup>, identificata adesso con il suo personaggio,<sup>25</sup>

<sup>22</sup> KM, p. 155: "Den Krieg haben wir verloren, das sieht doch ein Blinder mit dem Krückstock".

<sup>23</sup> CHRISTA WOLF, *Cassandra*, cit., p. 92. In seguito C. Cfr, CHRISTA WOLF, *Kassandra*, cit., p. 88: "Wer sehen konnte, sah am ersten Tag: Diesen Krieg verlieren wir". In seguito K.

<sup>24</sup> Sulla fitta rete di corrispondenze fra la scrittura di Christa Wolf e la poesia di Ingeborg Bachmann, cfr. ANTONELLA GARGANO, "Ingeborg Bachmann e Christa Wolf: la menzogna del racconto", in *Studi Germanici*, Anno XXI-XXII, 1983-1984, pp. 303-312; rist. in ANTONELLA GARGANO, MAURO PONZI, *Il quotidiano e il fantastico. Tendenze e modelli nella letteratura della Repubblica Democratica Tedesca*, Roma: Bulzoni, 1991, pp. 165-173; SIGRID WEIGEL, "Vom Sehen zur Seherin. Christa Wolfs Umdeutung des Mythos und die Spur der Bachmann-Rezeption in ihrer Literatur", in ANGELA DRESCHER (Hrsg.), *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien-Dokumente-Bibliographie*, Berlin-Weimar: Aufbau, 1989, pp. 169-203; IRMA JACQUELINE OZER, "The Utopian

che riassume in sé i tratti di Antigone e quelli di Ofelia e con loro condivide l'esclusione dalla *polis*<sup>26</sup> e dalla cittadella della ragione, patria del pensiero e dell'arte occidentali, ma anche territorio di guerra. Come María Zambrano con la stirpe di Antigone ed Elizabeth Bowen con la stirpe delle donne silenziose, Christa Wolf sottolinea il legame intertestuale che unisce i personaggi femminili cui la sua scrittura si riferisce:

Dove restano Rosetta, Marie, Marion, Lena, Julie, Lucile? Fuori della cittadella, s'intende. Indifese, nel campo antistante. Nessun monumento commemorativo le accoglie. Si fa creder loro che in modo diverso – diversamente che in trincea! – non sarebbe ragionevole pensare, sicché viene a mancare loro non solo la formazione ma anche il vero piacere. È dal basso, dall'esterno che son costrette a guardare l'intensa attività intellettuale dell'uomo, la quale aumentando nel tempo è diretta ad assicurargli, con misurazioni, calcoli, sofisticati sistemi di cifre e di progetti, la propria roccaforte, per cui si sente a suo agio nella più gelida astrazione e la sua suprema verità diventa la formula.<sup>27</sup>

Function of Literature According to Ingeborg Bachmann and Christa Wolf", in *Modern Language Studies* 18.4, Autumn 1988, pp. 81-90.

<sup>25</sup> Cfr. CHRISTA WOLF, "Die zumutbare Wahrheit: Prosa der Ingeborg Bachmann", in EADEM, *Die Dimension des Autors*, cit., vol. 1, pp. 86-100; p. 96-97. Trad. it. CHRISTA WOLF, "Pretesa di verità. La prosa di Ingeborg Bachmann", in *Pini e sabbia del Brandeburgo*, cit., pp. 49-59.

<sup>26</sup> Non è un caso che Adriana Cavarero proponga la sua lettura di "Ondina se ne va" insieme a quella della *Tomba di Antigone* di María Zambrano. Cfr. ADRIANA CAVARERO, *op. cit.*, pp. 221-235.

<sup>27</sup> CHRISTA WOLF, "Parlare di Büchner", in EADEM, *Pini e sabbia del Brandeburgo*, cit., pp. 145-156; pp. 148-149. Cfr. CHRISTA WOLF, "Von Büchner sprechen", in EADEM, *Die Dimension des Autors*, cit., pp. 155-169; pp. 159-160: "Wo bleiben Rosetta, Marie, Marion, Lena, Julie, Lucile? Außerhalb der Zitadelle, selbstverständlich. Ungeschützt im Vorfeld. Kein Denk-Gebäude nimmt sie auf. Man macht sie glauben: anders als auf diese Art – verschanzt! – könne kein Mensch vernünftig



L'archetipo in gioco è sempre quello della donna dislocata, "straniera" o "folle", perché estranea alla retorica e alla logica binaria del conflitto.

Educata all'omologazione con i giovani che sostengono il regime hitleriano, Nelly aveva imparato a non fare domande, a vivere nel silenzio:

La profonda traccia che la colpa e il silenzio, avviluppatisi tra loro indissolubilmente e per sempre, hanno lasciato nell'animo di Nelly, è cosparsa di parole scintillanti. Agli adulti che le pronunciavano, gli occhi cominciarono a scintillare. Quando parlavano, bisognava guardarli non in bocca, ma negli occhi, per scoprire quali erano le parole su cui non era consentito fare domande" (TI, p. 76)<sup>28</sup>

"Scintillanti" erano le parole riferite ai provvedimenti razziali contro gli ebrei e i malati: su di esse non si potevano fare domande. Come nel caso della morte di sua zia Jetti, malata di mente, e per questo sottoposta ad eutanasia.

denken; dazu geht die Ausbildung, aber auch die rechte Lust ihnen ab. Von unten, von außen blicken sie auf die angestrenzte Geistestätigkeit des Mannes, die, je länger, je mehr, darauf gerichtet ist, seine Festung durch Messungen, Berechnungen, ausgeklügelte Zahlen- und Plansysteme abzusichern. Die sich in der eisigsten Abstraktion wohl fühlt und deren letzte Wahrheit die Formel wird".

<sup>28</sup> KM, p. 58: "Die tiefe Spur, die Schuld und Verschweigen, welche sich unauflöslich und für immer ineinander verfilzten, in Nellys Gemüt zogen, ist mit Glitzerworten besetzt. Den Erwachsenen, die sie aussprachen, begannen die Augen zu glitzern. Man musste ihnen nicht auf den Mund, sondern auf die Augen schauen, wenn sie sprachen, um herauszufinden, nach welchen Wörtern man nicht fragen durfte".

Il regime nazista impone l'accettazione senza riserve delle verità ufficiali intorno alle azioni criminali del popolo tedesco, annullando in tal modo emozioni e coscienza (alla *Selbstaufgabe* – all'autorinuncia o "abnegazione" – viene dedicato un intero capitolo del romanzo, il decimo). Così viene plasmata Nelly nell'infanzia, prima di rinnegare la sua appartenenza a quella *Kameradschaft*. Paradigmatico della sua educazione al silenzio è l'episodio in cui si astiene dal reagire alla notizia del massacro di un gruppo di prigionieri polacchi. Al commento del padre "queste non sono cose per me" (*TI*, p. 223, 230)<sup>29</sup>, Nelly, come l'Antigone timorosa di Helmut Richter, "abbassò gli occhi e non si tradì" (*TI*, p. 223)<sup>30</sup>.

*Kindheitsmuster* è segnato dalla presenza del non detto, dallo scarto tra la volontà di esprimersi e una doppia impossibilità di dire: per autocensura, si è detto, ma anche perché le parole sono logore, non avrebbero senso:

Lenka usava espressioni come "folle", "brutto", "schifoso", "maledetto": il ventaglio di parole che avete utilizzato nella vostra gioventù è logorato dalle guerre e da altre azioni di sterminio. Spaventoso, orribile, atroce, terribile, l'abbiamo dovuto dire troppe volte, sono parole che non si possono più usare. (*TI*, p. 219)<sup>31</sup>

<sup>29</sup> *KM*, pp. 168, 174: "So etwas ist nichts für mich".

<sup>30</sup> *KM*, p. 168: "schlug die Augen nieder und verriet sich nicht".

<sup>31</sup> *KM*, p. 165: "Lenka gebrauchte Ausdrücke wie ‚irre‘, ‚mies‘, ‚widerlich‘, ‚beschissen‘; die Garnitur von Wörtern, die ihr in eurer Jugend benutzt habt, ist durch die Kriege und andere Vernichtungsaktionen verschlissen. Schrecklich,

Solo una forte presa di coscienza potrà “ritrovare” la lingua, con tutta la sua energia espressiva e creativa. Il linguaggio in sé non è violento, aveva scritto Benjamin<sup>32</sup>. Gli fa eco Hannah Arendt: sono guerra e violenza ad essere mute<sup>33</sup>.

In questa direzione muove la ricerca di Christa Wolf. In *Kindheitsmuster* sono preziosi i momenti in cui Nelly rifiuta d’istinto l’etica conformista del silenzio in nome di un’etica del rifiuto e della parola. “Questo no!” (“das nicht”) è la sua reazione alla notizia che rapporti sessuali vengono combinati tra tedeschi al fine di donare figli di razza pura al Führer: “Fu una di quelle rare, preziose e inspiegabili circostanze in cui Nelly si trovò consapevolmente in contrasto con le convinzioni richieste, che pure avrebbe condiviso volentieri” (*TI*, p. 277)<sup>34</sup>.

\*\*\*

La parola autentica muove controcorrente. Allo stesso modo il racconto del passato, rivolto all’indietro, è per Wolf la forma più propria di narra-

gräglich, abscheulich, furchtbar hat man zu oft sagen müssen, man kann es nicht mehr gebrauchen”.

<sup>32</sup> Cfr. WALTER BENJAMIN, “Per la critica della violenza”, in *Angelus Novus*, cit., pp. 5-30; p. 18: “c’è una sfera a tal punto non violenta di intesa umana da essere affatto inaccessibile alla violenza: la vera e propria sfera dell’intendersi, la lingua. È solo tardi, e in un caratteristico processo di decadenza, che la violenza giuridica è penetrata anche in questa sfera, dichiarando punibile l’inganno”.

<sup>33</sup> Cfr. HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., p. 26.

<sup>34</sup> *KM*, p. 208: “Es war eine jener seltenen, kostbaren und unerklärlichen Gelegenheiten, bei denen Nelly sich in bewußtem Widerspruch zu den geforderten Überzeugungen sah, die sich doch gerne geteilt hätte”.

zione. Per Wolf la scrittura è azione politica in quanto arte della memoria. Così afferma: “Ricordarsi è nuotare contro corrente, come lo scrivere – contro la corrente apparentemente naturale dell’oblio, un moto faticoso”<sup>35</sup>. In *Kindheitsmuster* al ricordo personale si intreccia la memoria di una tragedia collettiva.

*Kindheitsmuster* contiene un piccolo trattato sulla memoria. Wolf ne enuclea diversi tipi: “meccanica, delle forme e logica, verbale, materiale e delle azioni. Si sente acutamente la mancanza della categoria: memoria morale” (II, p. 51)<sup>36</sup>. Proprio nel ricordare consiste il processo della formazione della coscienza<sup>37</sup>.

Processo difficile, non soltanto perché rivolto controcorrente, ma anche perché doloroso, traumatico. Non può poggiare su un ordine culturale garantito da sicuri confini, a cominciare da quello tra la vita e la morte. Si svolge in una zona intermedia, in un territorio spettrale popolato da fantasmi, che sono poi i sopravvissuti ai campi di concentramento:

<sup>35</sup> CHRISTA WOLF, “Leggere e scrivere”, cit., p. 30. Cfr. CHRISTA WOLF, “Lesen und Schreiben”, cit., p. 24: “Sich-Erinnern ist gegen den Strom schwimmen, wie schreiben – gegen den scheinbar natürlichen Strom des Vergessens, anstrengende Bewegung”.

<sup>36</sup> KM, p. 39: “mechanisches, Gestalt- und logisches, verbales, materiales, Handlungsgedächtnis. Heftig vermißt wird die Gattung moralisches Gedächtnis”.

<sup>37</sup> Cfr. MARION VON SALISCH, *Zwischen Selbstaufgabe und Selbstverwirklichung: zum Problem der Persönlichkeitsstruktur im Werk Christa Wolfs*, Stuttgart: Klett, 1975, p. 11: “Erinnerungsprozeß ist gleichzeitig ein Bewußtwerdungsprozeß” (“ricordare è diventare coscienti”, trad. mia).

Sindrome da sopravvivenza: quadro clinico psicofisico presentato da persone che sono state esposte a un carico eccessivo. Sviluppato per esempio da pazienti che hanno trascorso anni della propria vita prigionieri nei campi di concentramento o perseguitati. Sintomi principali: depressioni gravi e prolungate con crescenti difficoltà di relazione, stati di paura e di angoscia, incubi, sensi di colpa per essere sopravvissuti, disturbi della memoria e del ricordo, crescente mania di persecuzione.

Affermazione di un medico che riferisce sui risultati della sua ricerca: il mondo dei vivi e il mondo dei sopravvissuti sono infinitamente distanti l'uno dall'altro, sono separati da anniluce, o meglio, da anni-ombra. (TI, pp. 409-410)<sup>38</sup>

Compito della scrittura è attraversare quello spazio, il solo nel quale si può vivere *dopo* (cfr. *KM*, p. 169; *TI*, p. 224). Lì ha inizio la *quest* su "come siamo diventati quello che siamo oggi" (*TI*, p. 395; *KM*, p. 298: "Wie sind wir geworden, wie wir heute sind?"), tematizzata nel viaggio di ritorno alla città originaria "L., ora G.". *Into our first world*<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> *KM*, p. 308: "Überlebenssyndrom: Psychisch-physisches Krankheitsbild bei Menschen, die extremen Belastungen ausgesetzt waren. Ausgearbeitet am Beispiel von Patienten, die Jahre ihres Lebens als KZ-Häftlinge oder als Verfolgte verbringen mußten. Hauptsymptome: Schwere anhaltende Depressionen mit zunehmenden Kontaktstörungen, Angst- und Beklemmungszustände, Alpträume, Überlebensschuld, Gedächtnis- und Erinnerungsstörungen, zunehmende Verfolgungsangst. Ausspruch des Arztes, der über seine Untersuchungsergebnisse berichtet: Die Welt der Lebenden und die Welt der Überlebenden sind unendlich weit voneinander entfernt, sie sind durch Licht- oder, richtiger, Schattenjahre getrennt."

<sup>39</sup> T. S. ELIOT, "Burnt Norton", v. 25, in *Four Quartets* [1935], London, Faber & Faber, 1958, p. 7.

## 2. *Kassandra* e la storicizzazione del mito

Un altro viaggio dà inizio all'esperimento che conduce Wolf alla stesura di *Kassandra*. Lo spostamento nel tempo coincide ancora con un ritorno all'origine: non però l'infanzia della narratrice/scrittrice ma le radici della civiltà occidentale. La ricerca riguarda qui le ragioni che hanno segnato le basi militaristiche del pensiero occidentale, un'analisi che conduce la scrittrice "sempre più indietro, nell'antichità classica, che offre una moltitudine di riflessi degli antichi miti e poi – superando con un balzo risoluto la barriera della scrittura e della storia – nella preistoria"<sup>40</sup>.

Non manca certo la memoria individuale di un viaggio in Grecia richiamato nelle *Premesse a Cassandra* <sup>41</sup>. Ma si tratta di un pretesto per una ricostruzione del mito antico da un punto di vista nuovo, mai sperimentato, quello di un personaggio importante per la contemporaneità, ma marginale nella tradizione culturale. Cassandra è una "Verlierer" non solo in quanto troiana sconfitta dai greci, o in quanto donna nel momento in cui il matriarcato arcaico viene soppiantato dal patriarcato. La stessa vita di Cassandra rappresenta la sconfitta di una voce che non viene ascoltata, un personaggio stigmatizzato come folle ma che continua a *dire* la verità. Da Omero in poi Cassandra è stata vista come personaggio periferico. Più che Omero, Eschilo ed Euripide ne forniscono

<sup>40</sup> CHRISTA WOLF, "Da Cassandra a Medea", cit., p. 17.

<sup>41</sup> CHRISTA WOLF, *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* [1982], München, Sammlung Luchterhand, 2000. Trad. it., *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, a cura di Anita Raja, Roma: Edizioni e/o, 1984/2004.

memorabili immagini, rispettivamente nell'*Agamennone* e nelle *Troiane*. Ma in queste tragedie il personaggio è visto da fuori, mentre Wolf ne scava l'interiorità, facendone un personaggio a tutto tondo.

Diversamente dal mito di Antigone, continuamente interpretato e riscritto, sembra che l'attenzione al mito di Cassandra abbia inizio proprio con il grande successo dell'opera di Christa Wolf<sup>42</sup>. Per la prima volta Cassandra è riscritta da una donna e l'esergo tratto da Saffo sottolinea la continuità di una scrittura femminile. Per la prima volta, inoltre, Cassandra parla in prima persona e prevale quindi il suo punto di vista. La ricostruzione del passato mitico avviene attraverso l'invenzione di una memoria individuale. Soltanto nella mente di Cassandra Troia esiste ancora:

Tutto questo, la Troia della mia infanzia, esiste ancora nella mia testa soltanto. Qui dentro, finché ho tempo, la voglio riedificare, non voglio dimenticare nessuna pietra, nessuna lama di luce, nessuna risata, nessun grido. Anche se per breve tempo; voglio custodirla in me fedelmente. Ora posso vedere quello che non c'è, con quanta fatica l'ho imparato. (C, p. 37)<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Cfr. THOMAS EPPLE, *Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra. Zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993, p. 9. In realtà, anche il mito di Cassandra è stato molto riscritto, come dimostra lo stesso Epple. Si pensi per esempio alla poesia di Schiller, a Grillparzer, a Nossak.

<sup>43</sup> K, p. 35: "Dies alles, das Troia meiner Kindheit, existiert nur noch in meinem Kopf. Da will ich es, solange ich Zeit hab, wieder aufbaun, will keinen Stein vergessen, keinen Lichteinfall, kein Gelächter, keinen Schrei. Treulich, wie kurz die Zeit auch sein mag, soll es in mir aufgehoben sein. Jetzt kann ich sehen, was nicht ist, wie schwer hab ichs gelernt".

La memoria di Cassandra è memoria del dolore, storia della propria paura e della paura che incombe sulla sua città (*K*, p. 43), che amplifica un dramma già esplorato nel diciassettesimo capitolo di *Kindheitsmuster* (dal titolo "Un capitolo sulla paura. L'arca"). Alla memoria ufficiale dei vincitori di cui parla Walter Benjamin si sostituisce il punto di vista della non-combattente che ragiona guardando alle motivazioni psicologiche, sociali e politiche degli eventi: "Il mio intento col personaggio di Cassandra: ricondurla dal mito alle coordinate (immaginarie) sociali e storiche"<sup>44</sup>. Christa Wolf inserisce la vicenda mitica in un contesto temporale preciso, ove Troia è afflitta da problemi sociali politici ed economici, e segnata dal passaggio sociale e politico dal matriarcato al patriarcato. Anziché venire attualizzato (come quello di Antigone) il mito entra ora nella storia. È la sua storicizzazione che lo rende un tempo passato paragonabile al presente.

La storicizzazione del mito produce anche la "secolarizzazione"<sup>45</sup> del talento profetico di Cassandra. Non si tratta più di interpretare messaggi divini, bensì di analizzare processi sociali e psicologici: "lei 'vede' il futuro perché ha il coraggio di vedere le reali condizioni del presen-

<sup>44</sup> CHRISTA WOLF, *Premesse a Cassandra*, cit., p. 132. Cfr. CHRISTA WOLF, *Voraussetzungen einer Erzählung*, cit., p. 140: "Mein Anliegen bei der Cassandra-Figur: Rückführung aus dem Mythos in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten".

<sup>45</sup> FRIEDHELM HAAS, *Christa Wolfs „Kassandra“ als „Modellfall politischer Erfahrung“: Eine Interpretation*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang, 1988, p. 60.



te"<sup>46</sup>, scrive Wolf nelle *Voraussetzungen*. Come Brecht nella rielaborazione dell'*Antigone*, Christa Wolf libera il mito dal destino, dalla Moira<sup>47</sup>, attribuendo ai suoi personaggi la responsabilità di una scelta. Facendo uso di queste categorie moderne, l'analisi di Cassandra non concerne solo il momento della distruzione di Troia, ma è valida anche per l'intera storia occidentale<sup>48</sup>. Tanto più che il suo monologo è racchiuso in una cornice in cui la voce narrante è contemporanea ai lettori.

La domanda più urgente che Cassandra si pone riguarda il processo che la trasforma da donna destinata al matrimonio – tanto più perché figlia di un re – a sacerdotessa dotata della *Sehergabe*, il dono della preveggenza, che cambia il suo rapporto con la città e con il potere. È anche questo, come quello di Antigone, un percorso della coscienza femminile che si determina come *outsider* rispetto al sistema patriarcale che governa la *polis* e che si fonda sulla contrapposizione manichea amico-nemico. Cassandra non si adegua al pensiero binario che informa la cultura dell'Occidente a partire dalle sue origini. Contesta il ragionare dicotomico cui va gradualmente aderendo tutta la *polis* (salvo poche eccezioni). Per questo suo *displacement* Cassandra è espulsa, esiliata dalla

<sup>46</sup> CHRISTA WOLF, *Premesse a Cassandra*, cit., p. 114. Cfr. CHRISTA WOLF, *Voraussetzungen einer Erzählung*, cit., p. 121: "sie ,sieht' die Zukunft, weil sie den Mut hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen".

<sup>47</sup> Cfr. la lettera di Brecht del dicembre 1947 a Stefan Brecht, in *Brechts Antigone des Sophokles*, cit., p. 19.

<sup>48</sup> Cfr. JUTTA MARX, "Prospektive des Verlierers", in WOLFRAM MAUSER (Hrsg.), *Erinnerte Zukunft 11. Studien zum Werk Christa Wolfs*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1985, pp. 161-180; pp. 170-171.

comunità. Arrestata per ordine del padre, al pari di Antigone patisce l'esperienza della sepoltura da viva. Come l'Antigone di Zambrano passa dal buio della sua metaforica tomba, alla luce, alla "aurora della coscienza"<sup>49</sup>. Il personaggio di Christa Wolf ha imparato la lezione di Antigone (e forse quella della Cordelia shakespeariana), diventando anche lei una *Nein-Sagerin* ("da hab ich 'nein' gesagt", *K*, p. 94; "ho detto 'no' ", *C*, p. 98). Anche la sua voce è azione politica. Anche la sua scelta conduce alla morte.

Lo stato di eccezione imposto dalla guerra introduce nella *polis* un nuovo ordine, che, tuttavia, non potrà salvare la città e la sua popolazione dal caos della distruzione totale. *Kassandra* testimonia anche una svolta fondamentale nel modo di combattere la guerra, quando gli schemi predefiniti vengono rotti e il conflitto, da prova di forza per stabilire quale delle due parti debba dominare sull'altra, diviene desiderio assoluto di distruzione, che viola, tra le leggi della città, quelle primarie dell'ospitalità e del rispetto per i morti.

In funzione della guerra, tutto si modifica a Troia: i poteri si concentrano nelle mani di uno solo, la città viene militarizzata, i dissidi interni vengono sedati con la forza, la stessa Cassandra, figlia del re, è messa a tacere. Non solo cambiano l'assetto politico e quello economico, ma anche i rapporti sociali e la vita interiore dei cittadini: "La guerra

<sup>49</sup> MARÍA ZAMBRANO, *La Tomba di Antigone*, cit., p. 47.

modella gli uomini di cui si appropria" (C, p. 18)<sup>50</sup>. Anche la percezione più lucida può non rendersi conto del cambiamento in atto. Persino Cassandra deve ammettere: "Troia era cambiata a mia insaputa" (C, p. 71)<sup>51</sup>.

Come in ogni regime totalitario la guerra diventa il fine dello Stato e tutti gli aspetti della vita della *polis* diventano "oggetto di rigorose regolamentazioni"<sup>52</sup>. In *Kassandra* Wolf tratta la guerra come fucina dell'ordine. Eumelo, l'ufficiale che concentra gradualmente nelle proprie mani i poteri straordinari, ordina alle fabbriche una sempre maggiore produzione di armi, organizza cordoni di sicurezza. Stabilisce regole linguistiche e "fabbrica" notizie: non si può parlare di "guerra" nella cittadella, ma solo di "Überfall" (K, p. 85), "aggressione". Il nome del re deve essere sempre accompagnato dall'epiteto "potente" ("mächtiger"), e "potentissimo" ("allermächtigster", K, p. 78) quando le sorti della guerra volgono al peggio. Eumelo controlla non solo l'esercito e il re Priamo, ma anche, attraverso la propaganda, il linguaggio.

Anche i cantori di corte sono costretti a modificare i loro testi (K, p. 120). Il controllo degli artisti – prerogativa dei regimi totalitari – serve ad alimentare l'inganno su cui ormai il potere si fonda. A causa di un linguaggio non più aderente alla realtà, Troia diviene una "Geisterstadt" (K, p. 102), "città di spettri", poiché combatte una guerra fondata su un

<sup>50</sup> K, p. 17: "Der Krieg formt seine Leute".

<sup>51</sup> K, pp. 67-68: "Hinter meinem Rücken hatte Troia sich verändert".

<sup>52</sup> ROGER CAILLOIS, *op. cit.*, p. 106.

pretesto, e sulla menzogna (“su una menzogna dettata dal caso”, *C*, p. 107<sup>53</sup>).

Il passaggio dal *Vor-Krieg* al conflitto vero e proprio è accompagnato dall’acuirsi della coscienza di Cassandra, dalla perdita del sentimento religioso, dall’abbandono della superstizione a favore di un’osservazione attenta del reale. In una guerra che non deve nulla al volere degli dei, il soprannaturale non può spiegare l’evento né fornire consolazione (diversamente dai demoni che affiorano nell’orizzonte fantastico di Elizabeth Bowen). Quello di Cassandra è un processo di emancipazione da ogni tipo di fede, a partire dalla propria.

C’era stato un tempo in cui la figlia di Priamo coltivava il senso dell’appartenenza alla città del padre, aspirando al riconoscimento ufficiale del suo dono di veggente, con tutto il potere che ne conseguiva. Ma poi tutto era cambiato nel momento del passaggio al nuovo ordine patriarcale. Cassandra è privata del ruolo di potere riconosciuto dalla città agli interpreti dell’oracolo; caduta che si ripete e amplifica con l’esclusione delle donne del Palazzo dalle decisioni riguardo alla guerra: “la guardia di palazzo impedì a Ecuba la regina di prendere parte alle sedute del consiglio. Adesso, pensai quando me lo dissero, adesso crolla

<sup>53</sup> *K*, p. 102: “auf den Zufall einer Lüge”.

l'ordine del palazzo" (C, p. 115)<sup>54</sup>. Gradualmente la visione negata alla sacerdotessa si trasforma in sguardo lucido e disincantato, capace di penetrare lo scenario della guerra:

Non vedevo nulla. Sovraccaricata dal dono della veggenza, ero cieca. Vedevo solo quello che c'era, praticamente niente. La mia vita era scandita dalla liturgia annuale del dio e dalle esigenze del palazzo. Si potrebbe anche dire: soffocata. Non conoscevo altro. Vivevo di evento in evento, che, a quel che si dice, facevano la storia della casa reale. Eventi che asservono a sempre nuovi eventi, per ultimo alla guerra.

Credo che questa fu la prima cosa che intuì. (C, p. 36)<sup>55</sup>

Cassandra ha rinunciato al potere, non ha però perso la potenza della visione.

La nuova capacità di vedere, che include la comprensione razionale, nasce dunque dall'esperienza bellica percepita come un affare di *gender*. Da questa comprensione nascerà anche la scelta di uscire da Troia, cui Cassandra sente di non appartenere più: l'identificazione con la città e la famiglia naturale si è consumata: "Un anello di silenzio mi

<sup>54</sup> K, p. 110: "Die Palastwache verwehrte Hekabe der Königin die Teilnahme an den Sitzungen des Rats. Jetzt, dachte ich, als ich es hörte, jetzt stürzt die Ordnung im Palast zusammen".

<sup>55</sup> K, p. 34: "Ich sah nichts. Mit der Sehergabe überfordert, war ich blind. Sah nur, was da war, so gut wie nichts. Durch den Jahreslauf des Gottes und die Forderungen des Palastes wurde mein Leben bestimmt. Man könnte auch sagen: erdrückt. Ich kannte es nicht anders. Lebte von Ereignis zu Ereignis, die, angeblich, die Geschichte des Königshauses ausmachten. Ereignisse, die süchtig machen, auf immer neue Ereignisse, zuletzt auf Krieg. Ich glaube, das war das erste, was ich durchschaute".

cinse. Il palazzo, il luogo più familiare, si ritrasse da me, gli amati cortili interni ammutolirono al mio passaggio. Fui sola con la mia ragione” (C, p. 49)<sup>56</sup>.

Come per l’*Antigone* di Brecht (e di Sofocle), anche per Cassandra il rifiuto è un passaggio obbligato:

Allora, Cassandra. È vero che sei una persona ragionevole?  
 Dissi: no.  
 Non ti dichiarerai a favore?  
 No.  
 Ma tacerai?  
 No, dissi. Angosciata Ecuba la madre mi strinse il braccio.  
 Sapeva quello che stava per accadere, anch’io. Il re disse: arrestatela. (C, p. 157)<sup>57</sup>

La successiva esperienza di Cassandra nella tomba/prigione è, invece, più vicina a quella dell’*Antigone* di María Zambrano. È qui che Antigone entra finalmente in contatto con se stessa. Ma se Zambrano sottrae la sua Antigone al suo destino di morte (“*Antigone*, in verità, non si suicidò nella sua tomba, come Sofocle, incorrendo in un inevitabile errore, ci racconta”<sup>58</sup>), Wolf non cambia il corso del racconto mitico. Tuttavia, la

<sup>56</sup> K, p. 47: “Ein Ring des Schweigens legte sich um mich. Der Palast, der heimatlichste Ort, zog sich von mir zurück, die geliebten Innenhöfe verstummten mir. Ich war mit meinem Recht allein”.

<sup>57</sup> K, pp. 150-151: “Nun, Cassandra. Nicht wahr, du bist vernünftig. Ich sagte: Nein. Du stimmst nicht zu? Nein. Aber du wirst schweigen. Nein, sagte ich. Angstvoll umfasste Hekabe die Mutter meinen Arm. Sie wußte, was jetzt kam, ich auch. Der König sagte: Nehmt sie fest.”

<sup>58</sup> MARÍA ZAMBRANO, *La Tomba di Antigone*, cit., p. 43.

morte di Cassandra non è frutto di un destino ineluttabile, ma ha un senso storico, dettato dalla scelta “politica” del personaggio. È nel monologo che precede la propria morte che Cassandra riesce a raggiungere questo senso, dando un valore positivo all’affermazione “raccontare è dare senso”<sup>59</sup>.

### 3. La “terza via” di Cassandra

“Se si vuole contrapporre qualcosa alla distruzione, si arriva sempre alle figure femminili”<sup>60</sup>. Tuttavia, Cassandra ha dovuto ammettere la possibilità che il desiderio di morte si leghi anche alle donne (*K*, p. 141). Qui è la grandezza del suo discorso, lucido fino in fondo. Il valore politico della voce di Cassandra risiede proprio nel mostrare l’assurdità della violenza a tutti i livelli: dalla denuncia di una guerra basata sull’inganno, frutto della cecità di entrambi gli schieramenti, al rifiuto della violenza in quanto tale, anche di quella perpetrata in risposta alla brutalità maschile.

I veri eroi non sono per Cassandra i combattenti, ma Anchise e le donne che vivono sulle colline in riva allo Scamandro. Enea stesso è compromesso con le dinamiche della guerra (e condannato alla ripeti-

<sup>59</sup> CHRISTA WOLF, *Premesse a Cassandra*, cit., p. 44. Cfr. CHRISTA WOLF, *Voraussetzungen einer Erzählung*, cit., p. 48: “Erzählen ist Sinngabe”.

<sup>60</sup> CHRISTA WOLF, ANNA CHIARLONI, “Christa Wolf all’Università di Torino, 26 maggio 1997”, in GIULIO SCHIAVONI (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-79; p. 71.

zione), mentre il padre Anchise è il vero fulcro della resistenza. Politicamente illuminato e fortemente critico dell'ideologia dominante, Anchise è anche capace di comprensione umana e immedesimazione. È un maestro per Cassandra, che si rivolge a lui in diverse occasioni, proprio quando non riesce a comprendere<sup>61</sup>. "E qui, finalmente, ebbi il mio 'noi'" (C, p. 154)<sup>62</sup>: Cassandra arriva a identificarsi con la comunità che abita le caverne presso lo Scamandro – residuo di una civiltà arcaica – e che si configura non solo come spazio attiguo (*Nebenwelt*), ma soprattutto come spazio alternativo alla città, *Gegenwelt* che si contrappone alla rigidità della cittadella e del palazzo reale, al "mondo di pietra del palazzo e della città" (C, p. 62)<sup>63</sup>, ma anche alla violenza delle Amazzoni<sup>64</sup>. La stessa lingua della comunità presso lo Scamandro non è uguale a quella usata dal potere (e costellata di riferimenti apocalittici), ma è il linguaggio della vita.

La "terza via" rappresentata dalla gente del bosco libera Cassandra dalla scelta obbligata tra uccidere e morire, così come elude la logica dicotomica del pensiero greco. La terza via è la vita, mentre Troia è diventata un sepolcro, "E becchini gli abitanti, tutti: che vivevano soltanto per sotterrare con cupa pompa se stessi in ogni morto. [...] Spettri porta-

<sup>61</sup> Cfr. FRIEDHELM HAAS, *op. cit.*, p. 39.

<sup>62</sup> K, p. 147: "Da endlich, hatte ich mein 'Wir'".

<sup>63</sup> K, p. 59: "die steinerne Palast- und Stadtwelt".

<sup>64</sup> Cfr. FRIEDHELM HAAS, *op. cit.*, p. 45: "Lo Scamandro diventa il luogo degli esseri umani nella forma del "noi", un catalogo della vita in quanto tale (in opposizione al catalogo di morte rappresentato dalla cittadella)" (trad. mia).



vano uno spettro al sepolcro. Non avevo mai visto nulla di più irrealista” (C, p. 167)<sup>65</sup>.

Non la convenzionale rappresentazione “storica” lineare, falsa nella sua ambizione realistica e totalizzante, ma una scrittura della marginalità, del frammento, può aprire la terza via: “Le tavolette degli scribi, che indurirono tra le fiamme di Troia, tramandano la contabilità del palazzo, grano, anfore, armi, prigionieri. Per il dolore, la felicità, l’amore non ci sono segni. E questo mi sembra di rara infelicità” (C, p. 98)<sup>66</sup>.

Al pari di Elizabeth Bowen e di Virginia Woolf, anche Christa Wolf colloca sullo sfondo della narrazione le battaglie e le gesta tramandate dalla tradizione storiografica maschile. *Kassandra* non racconta la guerra di Troia per celebrarne le gesta eroiche; si concentra piuttosto sugli aspetti marginali del mito: “Solo negli intervalli tra le descrizioni di battaglia traspare la vita quotidiana, il mondo della donna”<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> K, p. 160: “und Totengräber die Bewohner, alle; die nur noch lebten, um mit düsterem Pomp in jedem Toten sich selber zu bestatten. [...] Gespenster trugen ein Gespenst zu Grabe. Unwirklicheres hatte ich nie gesehn”.

<sup>66</sup> K, p. 93: “Die Täfelchen der Schreiber, die in Troias Feuer härteten, überliefern die Buchführung des Palastes, Getreide, Krüge, Waffen, Gefangene. Für Schmerz, Glück, Liebe gibt es keine Zeichen. Das kommt mir wie ein ausgesuchtes Unglück vor”.

<sup>67</sup> CHRISTA WOLF, *Premessa a Cassandra*, cit., p. 108. Cfr. CHRISTA WOLF, *Voraussetzungen einer Erzählung*, cit., pp. 115-116: “Nur in den Lücken zwischen den Schlachtbeschreibungen schimmert das Alltagsleben durch, die Welt der Frauen”. Sul rapporto tra quotidiano e letterario in Christa Wolf, cfr. BRIGITTE SCHULER, *Phantastische Authentizität: Wirklichkeit im Werk Christa Wolfs*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang, 1988. Un esempio di come il quotidiano si fa letterario in Christa Wolf è “Dienstag, der 27. September”: la realtà esperita di un

Egualemente Elizabeth Bowen: "These are between-time stories – mostly reactions from, or intermissions between, major events" (*MT*, p. 98). In queste scritture femminili della Guerra il soggetto diventa il punto di vista privilegiato da cui narrare la catastrofe. Un soggetto centrale ma non singolare. Come Rosetta "dai molti nomi" – che Wolf assume a prototipo dell'*outsider* moderna appropriandosi anche di questo personaggio<sup>68</sup>. Come il soggetto tripartito di *Kindheitsmuster*. Come l'io che in *Kassandra* contiene Christa Wolf e l'archetipo classico. La scrittura di Wolf lavora l'io con strategie doppie al contempo finalizzate all'immedesimazione e allo straniamento. Il suo metodo mitico si radica nella lezione di Brecht, verso l'invenzione di una "prosa epica":

"Teatro epico" egli ha chiamato la sua invenzione che, come metodo, forse, viene più imitata che realmente capita e, poiché intendeva stimolare il pensiero dialettico attraverso modelli, non ha assolutamente meritato di venir seguita come cliché. La proposta di adoperarsi per una "prosa epica" sembra, invece, esser considerata un'insensatezza. Eppure si ha l'oscura impressione ch'essa dovrebbe esistere: un genere che avesse il coraggio di esplicitarsi come strumento – acuminato, esatto, coinvolgente, mutevole – e che come un mezzo venga accettato, non come un fine.<sup>69</sup>

giorno preciso subisce un processo estetizzante volto a rendere unitario e a dare senso a un materiale frammentato e privo di significato (v. p. 37)

<sup>68</sup> Cfr. CHRISTA WOLF, "Von Büchner sprechen", cit., p. 164.

<sup>69</sup> CHRISTA WOLF, "Leggere e scrivere", cit., p. 38. Cfr. CHRISTA WOLF, "Lesen und Schreiben", cit., p. 34: " 'Episches Theater' hat er seine Erfindung genannt, die vielleicht seltener methodisch begriffen als nachgeahmt wird und, da sie zum dialektischen Denken in Modellen anregen wollte, am wenigsten verdient hat, als Klischee weitergereicht zu werden. Der Vorschlag, sich um eine "epische Prosa" zu

bemühen, scheint dagegen ein Unsinn zu sein. Und doch hat man eine Ahnung, daß es sie geben müßte: eine Gattung, die den Mut hat, sich selbst als Instrument zu verstehen – scharf, genau, zupackend, veränderlich –, und die sich als Mittel nimmt, nicht als Selbstzweck“.



## Epilogo

### 1. María Zambrano: Antigone come “aurora della coscienza”

Diventata paradigma della resistenza ai totalitarismi, Antigone ha rischiato di ridursi a “figura innalzata a simbolo ma anche pietrificata”<sup>1</sup>.

Forse anche per il coraggio smisurato e l’intransigenza che le attribuisce Brecht nella poesia inclusa nel volume *Antigonemodell*:

Esci dalla penombra e cammina  
davanti a noi un poco,  
gentile, con il passo leggero  
della donna risoluta a tutto, terribile  
per i terribili.  
Distolta a forza, io so  
come temevi la morte, ma  
ancora di più ti faceva orrore  
La vita indegna.  
E non fosti indulgente  
in nulla verso i potenti, e non scendesti  
a patti con gli intriganti, e non  
dimenticasti mai l’ingiuria e sui loro  
misfatti non crebbe mai l’erba.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ROSANGELA PESENTI, “Antigone tra le guerre. Appunti al femminile”, in in ALESSANDRA GHIGLIONE, PIER CESARE RIVOLTELLA (a cura di), *Altrimenti il silenzio*, Milano: Euresis Edizioni, 1998. l’articolo è disponibile alla pagina internet <http://www.mail-archive.com/onviolenza@peacelink.it/msg00123.html>.

<sup>2</sup> BERTOLT BRECHT, “Antigone”, in *Brechts Antigone des Sophokles*, cit., p. 7. “Komm aus dem Dämmer und geh / Vor uns her eine Zeit / Freundliche, mit dem leichten Schritt / Der ganz Bestimmten, schrecklich / Den Schrecklichen. / Abgewandte, ich weiß / Wie du den Tod gefürchtet hast, aber / Mehr noch fürchtetest du / Unwürdig Leben. / Und ließest den Mächtigen / Nichts durch, und glichst dich / Mit den Verwirrem nicht aus, noch je / Vergaßest du Schimpf und über der Untat wuchs / Ihnen kein Gras. / Salut!”

Nei testi poetico-filosofici che María Zambrano dedica ad Antigone si ha la sensazione, invece, di avere di fronte “una ragazza viva, che parla dalla sua tomba e ci interroga”<sup>3</sup>. Nella riscrittura del mito da parte della filosofa spagnola emerge la dimensione femminile non solo del personaggio che vive l’azione, ma anche di chi riscrive l’evento. Qui Antigone non è un gesto o un simulacro, né il simbolo puro della lotta all’oppressione. Si riappropria del suo corpo, rivive la propria infanzia e i suoi rapporti interpersonali. Non si può parlare in questo caso di *Bearbeitung* alla Brecht, ma di rielaborazione creativa in senso letterario e filosofico.

Per parlare di Antigone tra le guerre, Rosangela Pesenti – una delle figure più autorevoli del movimento delle donne in Italia – sceglie proprio il personaggio rivisitato da María Zambrano. E in effetti, la sua scrittura non è solo filosofica e poetica, ma è anche indicativa di una nuova attenzione nei confronti della storia, superato ormai il momento dell’attivismo politico della Resistenza:

La mia storia, lei sì che è sanguinosa. Tutta, tutta la storia è fatta col sangue, tutta la storia è di sangue, e le lacrime non si vedono. [...] Il tempo può esaurirsi, e il sangue non scorrere più, se però sangue c’è stato ed è scorso la storia continua a trattene il tempo, ad aggrovigliarlo, a condannarlo. A condannarlo. Per questo non muoio, non posso morire, finché non mi si

<sup>3</sup> ROSANGELA PESENTI, *op. cit.*

dia la ragione di questo sangue e la storia non esca di scena, lasciando vivere la vita. Solo vivendo si può morire.<sup>4</sup>

*La tomba di Antigone* di Zambrano restituisce voce e tempo al personaggio Antigone, proprio nel punto in cui Sofocle la lascia nel silenzio, conducendola quasi precipitosamente al suicidio. “Antigone, in verità, non si suicidò nella sua tomba, come Sofocle, incorrendo in un inevitabile errore, ci racconta” (*TA*, p. 43): così comincia il Prologo per cui non si può morire senza aver vissuto. Ma *vivere*, ci ricorda Hannah Arendt, non è solo un fatto biologico.

Antigone deve affrontare il dolore, attraverso un delirio che pone delle domande sulla propria storia, in un dialogo con i suoi morti e in un ultimo confronto con Creonte. Il suo percorso si muove intorno alla verità e alla ricerca della luce. Il gioco tra ombra e luce si intreccia, nel racconto di Zambrano, con il motivo della nascita e della rinascita. Il fatto che Antigone non possa generare è esplicitamente tematizzato:

Io mi trovo qui, nelle viscere della pietra, ora lo so, condannata a che da me non nasca nulla. Vergine, mi portarono non dentro la terra, ma tra le pietre, perché, come da me viva, così non nasca nulla nemmeno da me morta. Io però sono qui che deliro, ho voce, ho voce... (*TA*, p. 78)

Già in Sofocle, Creonte sottolinea il vuoto rappresentato da Antigone – “Non dire ‘lei’: ormai non esiste più”<sup>5</sup> – mettendo in risalto la necessità

<sup>4</sup> MARÍA ZAMBRANO, *La tomba di Antigone*, cit., p. 79. In seguito *TA*.

per Emone di “arare” i campi di altre donne. Ma il “niente” da cui non dovrebbe poter nascere “niente” – per citare il *King Lear* di Shakespeare, che pure è stato accostato alle tragedie di Sofocle – diventa qui produttivo. Grazie al movimento di ricerca della verità, la tomba diviene anche un luogo di nascita, una “culla-nido-casa” (TA, p. 72) per Antigone, a sua volta uno strumento di rinascita per tutti gli altri personaggi che con lei tornano a parlare: “Come potrò, io, farli nascere tutti? E tuttavia, sì, io... io, sì, sono pronta. Per mio tramite, sì: per mio tramite, sì. Attraverso di me” (TA, p. 84). Così Antigone diventa figura della nascita come “figura dell’aurora della coscienza” (TA, p. 47), dove il termine “coscienza” racchiude i due significati di “consapevolezza” e “morale”.<sup>6</sup> Il personaggio non si limita a liberarsi dal “labirinto della famiglia”, ma acquista la consapevolezza del proprio ruolo nel labirinto della storia, segnata dalla guerra civile e dalla successiva tirannide (TA, p. 47).

Sofocle, è stato detto, ha disegnato due forme di femminilità<sup>7</sup>. Antigone non si presenta mai come donna e anche Creonte tende a vedere nei suoi gesti delle azioni maschili che mettono in crisi la virilità del re: “Davvero non sono un uomo, ma l’uomo è costei, se quest’audacia le rimarrà impunita”<sup>8</sup>. Volendo convincerla a rinnegare il suo atto, Ismene insiste proprio sulla sua femminilità (“Ma bisogna riflettere su questo,

<sup>5</sup> SOFOCLE, *Antigone*, cit, p. 295.

<sup>6</sup> Cfr. CARLO FERRUCCI, *Le ragioni dell’altro: arte e filosofia in Maria Zambrano*, Bari: Dedalo, 1995.

<sup>7</sup> FRANCESCA BREZZI, *op. cit.*, p. 92.

<sup>8</sup> SOFOCLE, *Antigone*, cit., p. 291.



che siamo nate donne, sì da non poter lottare contro uomini”<sup>9</sup>). Accettando il divieto imposto dalla legge di Creonte, Ismene rinuncia al gesto e alla parola politica. Così in lei è stato rintracciato l’archetipo del cittadino complice dei regimi totalitari, che non ritiene possibile agire diversamente da quanto previsto dalle leggi, a prescindere dalla loro eticità<sup>10</sup>. Per questa ragione Antigone si dichiara l’ultima della sua dinastia (vv. 600, 95, 941), perché – come afferma anche Hannah Arendt – solo nello spazio pubblico si può veramente vivere.

Nell’opera di Maria Zambrano Ismene non è condannata, ma è l’unico personaggio, insieme alla Madre, a non avere voce nel dialogo con Antigone. In questa sezione prevale un sentimento di nostalgia per la complicità dell’infanzia, ma allo stesso tempo la consapevolezza della diversità delle loro storie. “Faceva parte del gioco”, dice Antigone, che lei sia dovuta andare a lavare il fratello e Ismene no: “Tu non avevi l’obbligo di venire con me a lavare il nostro fratello senza onore, perché, vedi, ormai è chiaro, quella che lava sono io” (*TA*, p. 76). Il gioco infantile diventa metafora dell’atteggiamento politico successivo:

Nel gioco io ero quella che calpestava più volte la riga e per questo, solo per questo, perdeva sempre. In tutto il resto ero

<sup>9</sup> Ivi, p. 293.

<sup>10</sup> Cfr. MARYVONNE DAVID-JOUGNEAU, *Antigone ou l’aube de la dissidence*, Paris-Montreal: Harmattan, 2000, p. 16: “Venticinque secoli prima degli stati totalitari Sofocle disegna il cittadino modello, complice di tutti i sistemi ingiusti, che non ritiene possibile agire diversamente nello spazio pubblico”. Citato in FRANCESCA BREZZI, *op. cit.*, pp. 90-91.

brava, ma la riga la calpestavo sempre, facendo sempre avanti e indietro. Anna, la nostra Anna, me lo diceva: “Bambina, bambina, non fare tanto avanti e indietro, che non sta bene”. Io sono passata sulla riga e l’ho oltrepassata, l’ho di nuovo passata e ripassata, andando e venendo dalla terra proibita. (TA, p. 76)

Il riferimento immediato al cadavere di Polinice scioglie la metafora in una chiara allusione al limite stabilito dal decreto di Creonte. L’attraversare la riga è il simbolo della *hybris* di Antigone, ma anche del relativismo della legge umana che vieta quell’atto. A questo “non sta bene” della *polis* Antigone contrappone l’imperativo categorico: “In seguito era da farsi, da fare quello che io ho fatto da sola: accompagnare nostro padre, e poi andare a lavare il nostro esecrato fratello” (TA, p. 75). Per questo Antigone e Ismene rappresentano non solo o non tanto due donne diverse, ma due momenti della polifonia della storia universale<sup>11</sup>.

Il confronto con la storia e con il mito, così complesso in Brecht, mette qui in dubbio anche la versione di Sofocle. Anche quest’ultimo, infatti, non poteva che presentare la propria versione di un racconto più antico.

## 2. “La serata a Colono” tra parodia e storia

Il personaggio più marginale chiamato a vestire nuovamente i panni della principessa tebana, è la protagonista della “Serata a Colono” (1968) di

<sup>11</sup> Cfr. HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, cit., p. 97.

Elsa Morante, ispirata alla tragedia più trascurata della trilogia drammatica di Sofocle, *Edipo a Colono*, in cui Antigone accompagna il padre esiliato facendogli da guida. Oltre che l'episodio più marginale, rielaborato utilizzando anche le altre due tragedie di Sofocle, Morante sceglie il momento di massima vicinanza affettiva tra Antigone ed Edipo<sup>12</sup>. Antigone è dotata di immenso affetto filiale, che si manifesta in cure quasi materne, ma manca di qualità intellettuali.

Nell'unica opera teatrale di Elsa Morante il processo di spostamento dell'attenzione sui poveri e sugli emarginati è portato alle estreme conseguenze: Antigone è una "piccola idiota" (così la giudica Simone Weil<sup>13</sup>, a sua volta molto amata da Morante) che conosce solo la pietà e l'amore, e che per questo è potenziale strumento di salvezza, come indica il titolo della raccolta in cui la scrittrice inserisce il dramma. *Il mondo salvato dai ragazzini* non dà voce ad alcun personaggio paragonabile ai grandi eroi tragici. "La serata a Colono" è una "parodia", come chiarisce il sottotitolo<sup>14</sup>, che abbassa il tono dei testi originali, soprattutto dal punto di vista linguistico e che si serve di una tecnica vicina al *pastiche*.

<sup>12</sup> CONCETTA D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Roma: Carocci, 2003, p. 132.

<sup>13</sup> Ivi, p. 84.

<sup>14</sup> ELSA MORANTE, "La serata a Colono. Una parodia", in EADEM, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino: Einaudi: 1968/1995, pp. 31-96. In seguito SC.

Antigone, che torna a essere una bambina di quattordici anni<sup>15</sup>, è un'analfabeta cosciente della propria ignoranza e distanza dal mondo della cultura: "perché le cose della scola... le cose di memoria io / ci faccio troppa fatica a ricordare..." (SC, p. 41). Agisce secondo un istinto animale e ha la "prontezza di una gatta" (SC, p. 45). La memoria, del resto, "è peccato come la veggenza" (SC, p. 61). La colpa di Edipo è di natura intellettuale, anche se non è mai chiarita. Antigone non ne è toccata.

Mancando di consapevolezza intellettuale e di memoria, questa Antigone è molto lontana dal personaggio di Zambrano, dall'aurora di una coscienza politica ed etica femminile. Tuttavia, al pari di quel personaggio, questo deve affrontare la storia, mentre Edipo ne è alienato. Un "prepotente emergere della storia e il suo forte intreccio con le ragioni dell'arte e della scrittura"<sup>16</sup> accomuna le opere della maturità di Elsa Morante: non solo *Il mondo salvato dai ragazzini*, ma anche *La Storia* e *Ara-coeli*. Come nell'*Antigone* di Walter Hasenclever risuonano gli echi della prima guerra mondiale, così nell'opera di Morante sono sparsi relitti linguistici del tempo di guerra, formati da parole tedesche ("Kaputt", SC, p. 35, "maschinenpistole", SC, p. 36, 45) ordini militari ("Fuoco!", SC, p. 35, 45), nomi legati alle atrocità della seconda guerra mondiale ("Hiriscime", SC, p. 59, Buchenwald, SC, p. 95). Se *La tomba di Antigone* ruota

<sup>15</sup> Si pensi che nella prima della tragedia di Brecht in Svizzera il personaggio di Antigone era stato interpretato dalla moglie del drammaturgo Helene Weigel, che aveva 48 anni.

<sup>16</sup> CONCETTA D'ANGELI, *op. cit.*, p. 10.

intorno all'idea di "verità", la scrittura di Elsa Morante aspira alla "real-  
tà":

la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e alienante uso col mondo; di restituirle di continuo, nella confusione irreal-  
le, e frammentaria, e usata, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, *la realtà* (ma attenzione ai truffatori, che presentano, sotto questa marca di realtà, delle falsificazioni artificiali e deperibili). La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade. Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integra, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile – che non si potrà mai finire di esplorarla – la realtà è una, sempre una.<sup>17</sup>

Non si può parlare qui di rinnegamento dell'arte a favore della pratica politica, ma di dialogo tra letteratura e storia, di cui è esempio altissimo il romanzo che porta appunto il titolo *La Storia*. Anche qui un ragazzino diventa capro espiatorio delle colpe del mondo, e soprattutto della guerra. La madre è una figura ugualmente marginale, povera e ignorante. Ida Ramundo ricorda la Madre Courage di Brecht, ma solo finché la storia non le porta via i suoi figli. Alla fine, a differenza di Courage, Ida non reagirà sperando di rifarsi in qualche modo<sup>18</sup>: la storia ha sconfitto tutti.

<sup>17</sup> ELSA MORANTE, *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano: Adelphi, 1987, p. 102.

<sup>18</sup> Cfr. BERTOLT BRECHT, *Mutter Courage*, scena XII.

Non è più possibile il paradosso “che costringe Madre Coraggio ad esaltare come datrice di vita quella stessa guerra (scena VII) che le porta via ad una ad una tutte le sue creature”<sup>19</sup>. L’istinto di conservazione che aveva guidato Ida fino alla fine della guerra non l’assiste dopo la morte dei suoi figli.

### 3. Un altro esilio

Prima di essere esiliata dalla *polis* Antigone è stata, come mostra *l’Edipo a Colono* di Sofocle, la guida del padre esiliato. “Tu sei la mia ragione” le dice Edipo in *La tomba di Antigone* (TA, p. 82). La sua esclusione dalla vita della città si configura come un secondo esilio. Ma è anche un isolamento volontario e una prigionia. L’esclusione di Antigone dalla *polis* è una condizione liminale: quando la porta viene lasciata aperta, il personaggio di María Zambrano decide di non attraversarla:

ANTIGONE

A questo tuo regno io non appartengo più.

CREONTE

A un altro, allora, se non vuoi restare nel mio.

ANTIGONE

Ci sto già entrando, in un altro regno. Sono già in cammino, sono già oltre il punto da cui a un’anima umana è consentito tornare. (TA, p. 114)

<sup>19</sup> PAOLO CHIARINI, *op. cit.*, p. 246.

La decisione dell'Antigone di Zambrano di non uscire dalla prigione è una scelta politica. Solo se ci fosse una legge nuova, Antigone potrebbe riuscire a sopravvivere, ma finché questa possibilità viene negata Antigone deve morire: "se l'uomo del potere fosse sceso qui in un altro modo [...], con la Legge Nuova, e qui stesso avesse ridotto in cenere la legge vecchia, allora sì che sarei uscita con lui" (TA, p. 118). Accettare la salvezza senza pretendere una nuova legge significherebbe accettare la legge di Creonte, collaborare con l'uomo del potere, aiutarlo a trasgredire alla legge stessa, ma senza invalidarla. Così, Antigone non rifiuta la condanna, ma la legge che la genera (TA, p. 117). E tuttavia il suo rimanere in esilio non è infruttuoso:

Tutti, come me, in esilio senza rendersene conto, fondando una città dopo l'altra. Nessuna città è nata come un albero; tutte sono state fondate, un giorno, da qualcuno arrivato da lontano. Un re, magari, un re-mendico cacciato dalla sua patria e che nessun'altra patria vuole, come mio padre quando vagava guidato dai miei occhi che per quanto scrutassero non riuscivano a scoprire la città del destino, dove fosse ad attenderci un altro posto per noi. (TA, pp. 118-119)

Tra la possibilità di salvarsi rinnegando i propri principi e la punizione più crudele, Antigone sceglie consapevolmente la seconda alternativa, con paura certo (come nella rielaborazione di Anouilh), ma anche con orgoglio. Del resto in *La tomba di Antigone* la fanciulla discende volonta-

riamente nella tomba alla ricerca del senso della sua vita non vissuta, “per consumare il processo tragico nelle sue diverse dimensioni” e “la tragica vicenda della sua famiglia e della sua città” (TA, p. 48). La riflessione di Zambrano su Antigone comincia proprio nell’esilio vissuto dalla filosofa. Il nucleo originario de *La tomba di Antigone* si trova nel primo “Delirio di Antigone”(1948)<sup>20</sup> che Zambrano scrive a Cuba, dove si rifugia per sfuggire alla vittoria definitiva dell’esercito franchista.

Negli stessi anni, appena tornato in Germania, Brecht prepara il “modello” della sua versione della tragedia per la pubblicazione, una forma che accentua la dimensione politica del testo. All’uscita di scena di Antigone, Brecht aggiunge un discorso pronunciato dal coro, che manca sia in Sofocle sia in Hölderlin:

I VECCHI

Ha voltato le spalle e si è avviata a gran passi  
come se lei guidasse la guardia. È passata  
per il luogo ove già le colonne trionfali  
di bronzo, sono erette. Affrettato qui il passo,  
è scomparsa.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> MARIA ZAMBRANO, “Delirio di Antigone”, in EADEM, *All’ombra del dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima*, Milano: Pratiche Editrice, 1997, pp. 79-92.

<sup>21</sup> BERTOLT BRECHT, *Antigone di Sofocle*, cit., p. 163. Cfr. *Brechts Antigone des Sophocles*, cit., p. 134, vv. 857-861: “DIE ALTEN: Wandte sich um und ging, weiten Schrittes, als führe sie / Ihren Wächter an. Über den Platz dort / Ging sie, wo schon die Säulen des Sieges / Ehern errichtet sind. Schneller ging sie da; / Schwand”.



Dopo aver accettato la condanna, Antigone vuole affrettarne l'esecuzione. Questo gesto rappresenta il rifiuto della legge di Creonte, ma anche l'uscita definitiva dalla *polis*. Dopo aver dato valore politico alla propria azione, Antigone rinuncia alla propria cittadinanza, diventa a-polide, una condizione che unisce gli scrittori, le pensatrici e i personaggi che sono stati citati in questo contesto. È Virginia Woolf a scrivere: "as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world"<sup>22</sup>. E Brecht di ritorno dal suo esilio decide di tornare al teatro proprio con l'*Antigone* nella versione di Hölderlin, peraltro poco usata per le rappresentazioni.

Il *nostos*, assente nell'originale sofocleo, diventa un elemento linguistico e tematico nella versione di Brecht e nelle opere di Elizabeth Bowen. Tuttavia, i lati positivi del ritorno delle due sorelle del primo *Vorspiel* di Brecht (la luce, il ritorno del fratello) si rivelano subito illusori e forieri di tragedia, così come i ritorni dei personaggi di Bowen sono spesso "very unhappy returns"<sup>23</sup>.

"Finché la storia continuerà, [Antigone] avrà vita e voce. [...] Finché ci saranno uomini parlerà senza sosta, come la vedi ora, sul confine tra la vita e la morte" (TA, p. 126). Ogni volta che i diritti umani vengono cal-

<sup>22</sup> VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas*, cit., p. 313.

<sup>23</sup> NEIL CORCORAN, *Elizabeth Bowen: The Enforced Return*, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 147.

pestatì in nome della legge della guerra, ovunque ci sia un conflitto, la voce di Antigone torna a farsi sentire.

Emerge da questo studio anche una sorta di parabola che parte da letture ideologizzate in senso nazionalistico per approdare a interpretazioni della figura dell'eroina in chiave propriamente antitotalitaria. Si è visto anche come il mito venga prima usato come principio ordinatore e modello rappresentativo di realtà difficilmente raffigurabili, ma sia poi coinvolto nel disordine della rappresentazione storica e letteraria. Le letture femministe apportano alla rielaborazione del mito il contributo dato dalla ripresa di un discorso sul corpo e sulle emozioni che non aveva trovato spazio in precedenza. Contemporaneamente, i personaggi vanno acquisendo caratteri di marginalità rispetto ai grandi eroi tragici della tradizione. Diventa sempre più importante, inoltre, la parola *dislocated*, che, come si è visto, ricorre soprattutto nella narrativa e negli scritti critici e autobiografici di Elizabeth Bowen. Tutto il Novecento si caratterizza non solo come secolo di guerre e rivoluzioni<sup>24</sup>, dunque di violenza, ma anche come secolo di *displacement* e *misplacement*<sup>25</sup>. Scrive Bowen: "After 1918, the artist, by general assent, took up the attitude of the critical exile, the psychologically displaced person"<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. HANNAH ARENDT, *On Revolution*, London: Penguin, 1990, p. 11; e cfr. EADEM, *On Violence*, New York: Harvest, 1970, p. 3.

<sup>25</sup> Cfr. MICHAEL JOPLING, *Re-placing the Self: Fictional and Autobiographical Interplay in Modern German Narrative*, Stuttgart: Hans Dieter Heinz, 2001, p. 1.

<sup>26</sup> ELIZABETH BOWEN, "The Bend Back", in *MT*, pp. 54-60; p. 54.

## Bibliografia

### 1. Letteratura e guerra

#### TESTI

ANNA LAETITIA BARBAULD (ed.), *The Correspondence of Samuel Richardson* [1804], rist. New York: AMS, 1966.

--- *Eighteen Hundred and Eleven*, A Woodstock Facsimile, Poole-New York: Woodstock Books, 1995.

CALVINO, ITALO, "Ricordo di una battaglia", in *La strada di San Giovanni*, Milano: Mondadori, 1995.

ESCHILO, *Oresteia*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, con testo a fronte, Milano: BUR, 1995/2000.

EURIPIDE, *Troiane*, Milano: BUR, 1998/2006.

DURAS, MARGUERITE, *La Douleur*, P.O.L. éditeur, 1985. Trad. it. *Il Dolore*, Milano: Feltrinelli, 1995.

MORANTE, ELSA, *La Storia*, Torino: Elsa Morante and Giulio Einaudi Editore, 1974/1995.

--- *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano: Adelphi, 1987.

OMERO, *Iliade*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia: Marsilio, 1990.

OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, traduzione di Ludovica Koch, Milano: Fondazione Lorenzo Val-la/Mondadori, 2005 (vol. 1), 2007 (vol 2).

STENDHAL, *La Certosa di Parma*, trad. di Maurizio Cucchi, in IDEM, *Romanzi e Racconti*, a cura di Mariella di Maio, Milano: I Meridiani Mondadori, 2008.

VIRGILIO, *Eneide*, VI, v. 853, a cura di Luca Canali, Milano: Mondadori, 1985.

VONNEGUT, KURT, *Slaughterhouse-Five, or the Children Crusade*, London: Panther Books, 1970.

WOOLF, VIRGINIA, "The Artist and Politics" [1936], in *The Moment and Other Essays*, Orlando: Harcourt Brace, 1947/1976, pp. 225-228.

--- "Thoughts on Peace in an Air Raid" [1940] in *The Crowded Dance with Modern Life. Selected Essays: Volume Two*, Harmondsworth: Penguin, 1993, pp. 168-172.

#### STUDI

ADORNO, THEODOR W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* [1951], in *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*, Band 10.1, hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

--- *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

ARENDT HANNAH, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Harcourt, 1951. Trad. it. *Le origini del totalitarismo*, Torino: Einaudi, 2004.

--- *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958/1998. Trad. it. *Vita Activa. La condizione umana*, Milano: Bompiani, 1994/2005.

--- *Men in Dark Times*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

--- *On Violence*, New York: Harvest, 1970. Trad. it. *Sulla violenza*, Parma: Guanda, 1996.

--- *Die verborgene Tradition. Acht Essays*, Frankfurt: Suhrkamp, 1976.

--- *The Life of the Mind*, vol. 1, *Thinking*, ed. Mary McCarthy, New York: Harcourt Brace, 1978. Trad. it. *La vita della mente*, a cura di Alessandro Dal Lago, Bologna: Il Mulino, 1987.

--- *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*, hrsg. von Ursula Ludz, München: Piper, 1993. Trad. it. *Che cos'è la politica*, Milano: Comunità, 1995.

--- *Il futuro alle spalle*, Bologna: Il Mulino, 1995, pp. 11-22.

ARMSTRONG, NANCY, LEONARD TENNENHOUSE (eds.), *Violence and Representation: Literature and the History of Violence*, New York: Routledge, 1989.

WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino: Einaudi, 1962/1995.

BETHKE ELSHTAIN, JEAN, *Women and War*, New York: Basic Books, 1987. Trad. it. *Donne e guerra*, Bologna: Il Mulino, 1991.

BOXWELL, D. A., "The (M)Other Battle of World War One: The Maternal Politics of Pacifism in Rose Macaulay's *Non-Combatants and Others*", in *Tulsa Studies in Women's Literature* 12.1, Spring 1993, pp. 85-101.

CAILLOIS, ROGER, *La vertige de la guerre*, in *Quatre essais de sociologie contemporaine. La représentation de la mort, l'usage des richesses, le pouvoir charismatique, le vertige de la guerre*, Paris: Olivier Perrin, 1951. Trad. it. *La vertigine della guerra*, a cura di Mario Baccianini, Enna: Città Aperta Edizioni, 2002.

CALDER, ANGUS, *The People's War: Britain 1939-45*, London: Jonathan Cape, 1969.

--- *The Myth of the Blitz*, London: Jonathan Cape, 1991.

CENTANNI, MONICA, "La tragedia della città", in ESCHILO, *I sette contro Tebe*, Venezia: Marsilio, 1995, pp. 9-48.

CIANI, MARIA GRAZIA, "Il tempo degli eroi", in OMERO, *Iliade*, Venezia: Marsilio, 1990, pp. 9-51.

CLAUSEWITZ, CARL VON, *Vom Krieg*, Berlin: Dümmlers, 1832. Trad. it. *Della guerra*, Milano: Mondadori, 1970.

COOKE, MIRIAM, WOOLLACOTT, ANGELA (eds.), *Gendering War Talk*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

COOPER, HELEN M., ADRIENNE MUNICH, SUSANNE MERRIL SQUIER (eds.), *Arms and the Woman. Gender, and Literary Representation*, Chapel Hill-London: The University of North Carolina Press, 1989, pp. 9-24.

CURI, UMBERTO (a cura di), *Della guerra*, Venezia, 1982.

--- *Pensare la guerra. L'Europa e il destino della politica*, Bari: Edizioni Dedalo, 1999.

--- *Polemos. Filosofia come guerra*, Torino: Bollati Boringhieri, 2000.

--- "Introduzione", in ROGER CAILLOIS, *La vertigine della guerra*, cit., pp. 7-53.

EMILY DALGARNO, "A British War and Peace? Virginia Woolf reads Tolstoy", in *Modern Fiction Studies* 50, Spring 2004, pp. 129-150.

DI BENEDETTO, VINCENZO, "Il pathos tragico e la realtà ostile", in EURIPIDE, *Troiane*, Milano: BUR, 1998.

FREUD, SIGMUND, ALBERT EINSTEIN, *Perché la guerra?*, Torino: Bollati Boringhieri, 1975.

FUSSELL, PAUL, *The Great War and Modern Memory*, New York: Oxford University Press, 1975/2000. Trad. it. *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1984.

--- *Wartime. Understanding and Behaviour in the Second World War*, New York: Oxford University Press, 1989. Trad. it. *Tempo di guerra. Psicologia, emozioni e cultura nella seconda Guerra mondiale*, Milano, 1991.

GALLAGHER, JEAN, *World Wars Through the Female Gaze*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998.

GALTUNG, JOHAN, "Editorial", in *Journal of Peace Research* 1.1, 1964, pp. 1-4.

--- "Violence, Peace and Peace Research", in *Journal of Peace Research* 6.3, 1969, pp. 167-192, rist. in IDEM, *Peace: Research, Education, Action. Essays in Peace Research*, vol. 1, Copenhagen: Christian Ejlers, 1975, pp. 109-134.

--- *Peace by Peaceful Means: Peace and Conflict, Development and Civilization*, London: SAGE, 1996. Trad. it. *Pace con mezzi pacifici*, Milano: Esperia, 2000.

HIGONNET, MARGARET RANDOLPH, JANE JENSON, SONYA MICHEL, MARGARET COLLINS WEITZ, (eds.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven: Yale University Press, 1987.

HOBBSAWM, ERIC J., *Age of Extreme: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London: Michael Joseph, 1994. Trad. it. *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano, 1995.

KEEGAN, JOHN, *A History of Warfare*, London: Hutchinson, 1993. Trad. it. *La grande storia della guerra: dalla preistoria ai nostri giorni*, Milano: Mondatori, 1994.

KERÉNYI, KÁROLY, *Die Mitologie der Griechen I-II*, München: DTV, 1963. Trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano: Mondatori, 1989.

KNIBB, JAMES, "Literary Strategies of War, Strategies of Literary War", in DAVID BEVAN (ed.), *Literature and War*, Atlanta, Georgia: Rodopi, 1990, pp. 7-24.

LEED, ERIC, *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*, New York: Cambridge University Press, 1979.

MARIANI, GIORGIO, "Tra Omero e l'America", introduzione a IDEM (a cura di), *Le parole e le armi: saggi su guerra e violenza nella cultura e letteratura degli stati uniti d'America*, Milano: Marcos y Marcos, 1999.

MARZOLA, ALESSANDRA, *Guerra e identità. Percorsi della letteratura inglese nel Novecento*, Roma: Carocci, 2005.

NATOLI, SALVATORE, *L'esperienza del dolore*, Milano: Feltrinelli, 1986/2004.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Die Geburt der Tragödie* [1872], trad. it. *La nascita della tragedia*, Milano: Mondadori, 2003.

PATZEK, BARBARA, *Homer und seine Zeit*, München: Verlag C. H. Beck, 2003. Trad. It. *Omero e il suo tempo*, Torino: Einaudi, 2004.

ROSSO, STEFANO, "Raccontare la guerra del Vietnam", in GIORGIO MARIANI (a cura di), *op. cit.*, pp. 417-457.

RUDDICK, SARA, *Maternal Thinking*, New York: Ballantine, 1989. Trad. it.: *Il pensiero materno. Pacifismo, antimilitarismo, non violenza: il pensiero della differenza per una nuova politica*, Como: Red, 1993.

SCARRY, ELAINE, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press, 1985. Trad. it. *La sofferenza del corpo: la distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna: Il Mulino, 1990.

CHRISTINA SCHÄFFNER, ANITA L. WENDEN (eds.), *Language and Peace*, Aldershot: Dartmouth, 1995.



SCHMITT, CARL, *Der Begriff des Politischen* [1927], trad. it. "Il concetto di politico", in IDEM, *Le categorie del politico*, Bologna: Il Mulino, 1998.

SCURATI, ANTONIO, *Guerra: narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma: Donzelli, 2003.

--- "Dire addio alle armi. Forma giuridica e retorica della guerra in Schmitt e Hemingway", in GIORGIO MARIANI (a cura di), *op. cit.*, pp. 291-326.

SEBALD, W. G., *Luftkrieg und Literatur*, München: Hanser Verlag, 1999. Trad. it. *Storia naturale della distruzione*, Milano: Adelphi, 2004.

SONTAG, SUSAN, *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003. Trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano: Mondadori, 2003.

VALZANIA, SERGIO, *Retorica della guerra. Quando la violenza sostituisce la parola*, Roma: Salerno Editrice, 2002.

WEIL, SIMONE, "L'«Iliade» ou le poème de la force", in EADEM, *La source grecque*, Paris: Éditions Gallimard, 1953. Trad. it. "L'Iliade poema della forza" [1939], in EADEM, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma: Borla, 1984/1999.

--- *Sulla guerra. Scritti 1933-1943*, Milano: Nuova Pratiche Editrice, 1998.

WHITE, HAYDEN, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

--- *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tartarolo, Roma: Carocci, 2006, pp. 15-35.

WINTER, JAY, EMMANUEL SIVAN (eds.), *War and Remembrance in the Twentieth Century*, New York: Cambridge University Press, 1999.

## 2. *La figura di Antigone*

### TESTI

ANOUILH, JEAN, *Antigone*, Paris: Éditions de la Table Ronde, 1946, Stuttgart : Reclam, 1998. Trad. it. in *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia: Marsilio, 2000, pp. 61-118.

BRECHT, BERTOLT, *Brechts Antigone des Sophokles*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959. Trad. it. *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin*, Torino: Einaudi, 1996.

--- *Diario di lavoro*, trad. di Bianca Zagari, 2 voll, Torino: Einaudi, 1976.

--- *Kriegsfiabel*, hrsg. von Ruth Berlau, Berlin: Eulenspiegel, 1955/1968. Trad. it. di Roberto Fer-tonani, *L'Abicì della guerra*, Torino: Einaudi, 2002.

--- *Antigone*, trad. Judith Malina, New York: First Applause, 1990.

DRABBLE, MARGARET, *The Ice Age*, New York: Knopf, 1977.

ESCHILO, *I sette contro Tebe*, a cura di Monica Centanni, con testo a fronte, Venezia: Marsilio, 1995.

FUGARD, ATHOL, *The Island* [prima rappresentazione 1973] in ATHOL FUGARD, JOHN KANI, WINSTON NTSHONA, *Statements*, London: Oxford University Press, 1974.

GAVRAN, MIRO, *Plays: George Washington's Loves, Chekhov Says Good-Bye to Tolstoy, Royalty And Rogues, Creon's Antigone, Night Of The Gods*, Zagabria: Durieux, 1991. Il testo complete di *Creon's Antigone* è anche disponibile alla pagina <http://www.mgavran2.htnet.hr/plays/complete/antigone.html>.

HASENCLEVER, WALTER, *Antigone* [Berlin: Paul Cassirer 1917], in IDEM, *Ausgewählte Werke*, vol. 2, *Dramen I*, hrsg. von Bert Kasties, Aachen: Shaker Verlag, 2003.

HEANEY, SEAMUS, *The Burial at Thebes: Sophocles' Antigone*, London: Faber and Faber, 2004.

HOCHHUT, ROLF, *Die Berliner Antigone* [1963], Stuttgart: Reclam, 1986.

LANGGÄSSER, ELISABETH, "Die getreue Antigone" [1947], in EADEM, *Erzählungen*, Hamburg: Claassen Verlag, 1964, pp. 371-376.

MORANTE, ELSA, "La serata a Colono. Parodia", in EADEM, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1968/1995.

--- "Introduzione a *Il mondo salvato dai ragazzini*", in *Linea d'ombra* 25, marzo 1998, pp. 11-13.

OSOFISAN, FEMI, *Tegonni: An African Antigone* [prima rappresentazione 1994], in IDEM, *Recent Outings: Tegonni, an African Antigone and many Colours Make the Thunder King*, Ibadan: Opon Ifa Readers, 1999.

RICHTER, HELMUT, "Antigone anno jetzt" [1963], in *Lyrik der DDR*, hrsg. von Uwe Berger e Günther Deicke, Berlin-Weimar: Aufbau, 1979, p. 311.

ROLLAND, ROMAIN, "A l'Antigone éternelle", in *Domain* 1, gennaio 1916.

SOFOCLE, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, a cura di Dario Del Corno, con testo a fronte, traduzione di Raffaele Cantarella, Milano: Mondadori, 1991.

SOFOCLE, *Antigone*, traduzione di Massimo Cacciari, Torino: Einaudi, 2007.

SOPHOKLES/HÖLDERLIN, *Antigone*, Frankfurt am Main-Leipzig: Insel, 1989.

YOURCENAR, MARGUERITE, *Feux*, Paris : [Librairie Plon, 1957] Marguerite Yourcenar et Édition Gallimard, 1974. Trad. it. *Fuochi*, Milano: Bompiani, 1984/2005.

WEIL, GRETE, *Meine Schwester Antigone*, Frankfurt am Main: Fischer, 1980.

WOOLF, VIRGINIA, *The Years*, London: The Hogarth Press, 1937; Penguin, 1998.

--- *The Flight of the Mind. Letters, 1988-1912*, ed. Nigel Nicolson, London: Hogarth Press, 1975.

--- *Three Guineas*, London, The Hogarth Press, 1938; in EADEM, 'A Room of One's Own' and 'Three Guineas', Oxford: Oxford University Press, 1992, pp. 151-433.

--- "On Not Knowing Greek" [1925], in EADEM, *The Common Reader. First and Second Series*, New York: Harcourt, 1953, pp. 24-39.

ZAMBRANO, MARÍA, *La tumba de Antígona e Diotima de Mantinea*, Torremolinos: Litoral, 1983. Trad. it. *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, Milano: La Tartaruga, 1995/2001.

--- *Nacer por sí misma*, Madrid: Horas, 1995. Trad. it. *All'ombra del dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima*, Milano: Pratiche Editrice, 1997.

#### FILM

CAVANI, LILIANA, *I cannibali*, Italia, 1970.

FASSBINDER, RAINER WERNER ET ALII, *Deutschland im Herbst*, Germania, 1978.

MARTONE, MARIO, *Teatro di guerra*, Italia, 1998.

## STUDI

BAACKMANN, SUSANNE, "The Battle with Memory: Grete Weil's *My Sister Antigone*", in HILARY COLLIER SY-QUIA, SUSANNE BAACKMANN, *Conquering Women: Women and War in the German Cultural Imagination*, Berkeley: University of California Press, 2000, pp. 91-110.

BLUMENBERG, HANS, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Trad. it. *Elaborazione del mito*, Bologna: Il Mulino, 1991.

BREZZI, FRANCESCA, *Antigone e la Philía. La passione tra etica e politica*, Milano: Franco Angeli, 2004.

BULTMANN, RUDOLF, *Polis und Hades in der Antigone des Sophokles*, in IDEM, *Glauben und Verstehen. Gesammelte Aufsätze*, vol. II, Tübingen: J.C. B. Mohr (P. Siebeck), 1958<sup>2</sup>. Trad. it. di A. Rizzi, *Polis e Ade nell'Antigone di Sofocle*, in IDEM, *Credere e comprendere. Raccolta di articoli*, Brescia: Queriniana, 1977.

BUTLER, JUDITH, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York: Columbia University Press, 2000. Trad. it. *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

CAVARERO, ADRIANA, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano: Feltrinelli, 1995.

CHIARINI, PAOLO, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Bari: Laterza, 1967.

D'ANGELI, CONCETTA, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma: Carocci, 2003.

FERRUCCI, CARLO, *Le ragioni dell'altro: arte e filosofia in Maria Zambrano*, Bari: Dedalo, 1995.

FRAISSE, SIMONE, *Le Mythe d'Antigone*, Paris: A. Colin, 1974.

FORSYTH, ALISON, "No Longer Lost for Words. Antigone's Afterlife", in *Colloquy. Text theory critique* 11, 2006, pp. 127-147. Articolo reperibile alla pagina [www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/issue11/forsyth.pdf](http://www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/issue11/forsyth.pdf) internet

FUEGLI, JOHN, *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*, New York: Grove Press, 1994. Trad. ted. *Brecht & Co.: Biographie*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.

GIL, ISABEL CAPELOA, "Antigone and Cassandra: Gender and Nationalism in German Literature", in *Orbis Litterarum* 55.2, April 2000, pp. 118-134.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke*, hrsg. von E. Moldenauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. Trad. it. di N. Merker, N. Vaccaio, *Estetica*, Torino: Einaudi, 1967.

INVERSI, MARIA, *Il sapere femminile dell'anima: percorsi intorno a Maria Zambrano*, Roma: Lavoro, 1999.

JOSEPH, GERHARD, "The *Antigone* as Cultural Touchstone: Matthew Arnold, Hegel, George Eliot, Virginia Woolf, and Margaret Drabble", in *PMLA* 16.1, 1981, pp. 22-35.

JANE MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1987.  
--- "Corpus/corps/corpse: writing the body in/at war", in HELEN M. COOPER, ADRIENNE MUNICH, AND SUSAN MERILL SQUIER (eds.), *op. cit.*, pp. 124-168.

KIENAST, WELF, *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und kollektiver Schöpfungsprozess in Brechts Kriegsfibel*, Gottingen: Vandenhoeck &

Ruprecht, 2001, specialmente il cap. 5, "Kriegsfibel und Poetologie, mit einem Exkurs zum Antigonemodell", pp. 277-295.

KOCH, HANNES, *Auf den Spuren der Antigone: die Gestalt der Antigone in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, Trieste: Università degli Studi di Trieste, 1992.

LEASKA, MITCHELL, *The Novels of Virginia Woolf. From Beginning to End*, New York: John Jay Press of the City University of New York, 1977, pp. 190-235.

MOLINARI, CESARE, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre: un mito nel teatro occidentale*, Bari: De Donato, 1977.

MONTANI, PIETRO (a cura di), *Antigone e la filosofia. Un seminario*, Roma: Donzelli Editore, 2001.

PESENTI, ROSANGELA, "Antigone tra le guerre: appunti al femminile", in ALESSANDRA GHIGLIONE, PIER CESARE RIVOLTELLA (a cura di), *Altrimenti il silenzio*, Milano: Euresis Edizioni, 1998. L'articolo è disponibile alla pagina internet <http://www.mail-archive.com/onviolenza@peacelink.it/msg00123.html>.

PONTARA, GIULIANO, *Antigone o Creonte: etica e politica nell'era atomica*, Roma: Editori Riuniti, 1990.

ROSSANDA, ROSSANA, "Antigone ricorrente", in SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di Luisa Biondetti, Milano: Feltrinelli, 1987, pp. 7-58.

STEINER, GEORGE, *Antigones*, Oxford: Yale University Press, 1984. Trad. it. *Le Antigoni*, Milano: Garzanti, 1990.

SWANSON, DIANA L., "An Antigone Complex? The Political Psychology of *The Years and Three Guineas*", in *Woolf Studies Annual* 3, 1997, pp. 28-44.

WOLFF, RUDOLF (Hrsg.), *Rolf Hochhuth, Werk und Wirkung*, Bonn: Bouvier Verlag H. Grundmann, 1987.

### 3. *Elizabeth Bowen*

#### TESTI

*The Last September*, London: Constable; New York: Dial Press, 1929.

*Look at All Those Roses*, London: Gollancz, 1941.

*Bowen's Court*, London: Longmans, Green & Co., 1942, in *Bowen's Court and Seven Winters*, London: Virago, 1984.

*Seven Winters*, Dublin: The Cuala Press, 1943.

*The Demon Lover and Other Stories*, London: Jonathan Cape, 1945. Parzialmente tradotto in italiano con il titolo *Spettri del Tempo di Guerra* (trad. di Ottavio Fatica, Roma, Theoria, 1991).

*The Heat of the Day*, London: Jonathan Cape; New York: Knopf, 1949; London: Vintage, 1998. Trad. it. *Nel cuore del giorno*, a cura di Giovanni Luciani, Milano: La Tartaruga, 1993.

*Collected Impressions*, London: Longmans, Green & Co., 1950.

*The Collected Stories of Elizabeth Bowen*, introduction by Angus Wilson, London: Jonathan Cape, 1980; Harmondsworth: Penguin, 1983.

*The Mulberry Tree, Writings of Elizabeth Bowen*, ed. Hermione Lee, London: Virago, 1986; Vintage, 1999.



## STUDI

BENNET, ANDREW, NICHOLAS ROYLE, *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel*, London: Macmillan, 1995.

BLOOM, HAROLD (ed.), *Elizabeth Bowen*, New York: Chelsea House: 1987.

BLODGET, HARRIET, *Patterns of Reality: Elizabeth Bowen's Novels*, The Hague: Mouton, 1975.

CALDER, ROBERT L., " 'A More Sinister Troth': Elizabeth Bowen's 'The Demon Lover' as Allegory", in *Studies in Short Fiction* 31.1, 1994, pp. 91-97.

CASERIO, ROBERT L., "The Heat of the Day: Modernism and Narrative in Paul de Man and Elizabeth Bowen", in *Modern Language Quarterly* 54.2, 1993, pp. 263-284.

CORCORAN, NEIL, *Elizabeth Bowen: The Enforced Return*, Oxford-New York: Oxford University Press, 2004.

PAUL DELANEY, " 'Act of remembrance': History, Anxiety and Elizabeth Bowen", in *Études Irlandaises* 31.1, 2006, pp. 87-103.

DENMAN, PETER, "Ghosts in Anglo-Irish Literature", in ROBERT WELCH (ed.), *Irish Writers and Religion*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1992, pp. 62-74.

ELLMANN, MAUD, "The Shadowy Fifth", in ROD MENGHAM, N. H. REEVE, *The Fiction of the 1940s: Stories of Survival*, New York: Palgrave, 2001, pp. 1-25.

--- *Elizabeth Bowen: The Shadow Across the Page*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

FRAUSTINO, DANIEL V., "Elizabeth Bowen's 'The Demon Lover': Psychosis or Seduction", in *Studies in Short Fiction* 17.4, Fall 1980, pp. 483-487.

GLENDINNING, VICTORIA, *Elizabeth Bowen*, New York: Avon, 1977.

HEATH, WILLIAM, *Elizabeth Bowen: An Introduction to her Novels*, Madison: University of Wisconsin Press, 1961.

HILDEBILDE, JOHN, *Five Irish Writers: The Errand of Keeping Alive*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1989.

HOOGLAND, RENÉE C., *Elizabeth Bowen: A Reputation in Writing*, New York: New York University Press, 1994.

HOPKINS, CHRIS, "Elizabeth Bowen", in *Review of Contemporary Fiction* 21.2, Summer 2001, pp. 114-149.

--- "Elizabeth Bowen: Realism, Modernism and Gendered Identity in her Novels of the 1930s", in *Journal of Gender Studies* 4.3, 1995, pp. 271-279.

HUGHES, DOUGLAS A., "Cracks in the Psyche: Elizabeth Bowen's 'Demon Lover' ", in *Studies in Short Fiction* 10, Fall 1973, pp. 411-413.

JARRETT, MARY, "Ambiguous Ghosts: The Short Stories of Elizabeth Bowen", in *Journal of the Short Story in English* 8, Spring 1987, pp. 71-79.

JORDAN, HEATHER BRYANT, *How Will the Heart Endure? Elizabeth Bowen and the Landscape of War*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

KIBERD, DECLAN, *Inventing Ireland: The Literature of Modern Nation*, London: Jonathan Cape, 1995.

KREILKAMP, VERA, *The Anglo-Irish Novel and the Big House*, New York: Syracuse University Press, 1998.

- LASSNER, PHYLLIS, *Elizabeth Bowen*, London: Macmillan, 1990.  
--- *Elizabeth Bowen: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne, 1991.  
--- *British Women Writers of World War II: Battleground of Their Own*, London: Macmillan, 1997.
- LEE, HERMIONE, *Elizabeth Bowen*, London: Vintage, 1999. Originariamente pubblicato come *Elizabeth Bowen: An Estimation*, London: Vision, 1981.  
--- "Preface" to *The Mulberry Tree: Writings of Elizabeth Bowen*, London, Virago, 1986; Vintage, 1999.
- LUCIANI, GIOVANNI, "Introduzione" a ELIZABETH BOWEN, *Nel cuore del giorno*, cit, pp. 5-9.
- MEDOFF, JESLYN, " 'There Is No Elsewhere': Elizabeth Bowen's Perceptions of War", in *Modern Fiction Studies* 30.1, Spring, 1984, pp. 73-81.
- MILLER, KRISTINE A., "Fighting Words: Representing War", in *Clio* 27.2, Winter 1998, pp. 289-303.  
--- "Even a Shelter's Not Safe": The Blitz on Homes in Elizabeth Bowen's Wartime Writing, in *Twentieth Century Literature* 45.2, 1999, pp. 138-158.
- MOONEY, SINÉAD, "Unstable Compounds: Bowen's Beckettian Affinities", in *MFS Modern Fiction Studies* 53.2, Summer 2007, pp. 238-255.
- PLAIN, GILL, *Women's Fiction of the Second World War: Gender, Power and Resistance*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- SHUMAKER, JEANETTE, "Bruised Boys and 'Fallen' Women: The Need for Rescue in Short Stories by Elizabeth Bowen", in *South Carolina Review* 32.1, 1999, pp. 88-99.

STELLA, MARIA, "Isole: spazi nella narrativa di Elizabeth Bowen", in CARLA DE PETRIS, MARIA STELLA (a cura di), *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee*, Roma: Carocci Editore, 2001, pp. 243-257.

--- "Territorio di guerra", in ELIZABETH BOWEN, *È morta Mabelle*, a cura di Benedetta Bini, Maria Stella, Verona: Essedue, 1986, pp. 105-115.

--- "The Heat of the Day: appartenere, tradire", in *Fictions 6. Studi sulla narratività*, a cura di Rosy Colombo, *Metropoli Ordine Caso*, vol. 2, 2007, pp. 61-67.

WARD SMITH, JEANNETTE, *Being Incommensurable/Incommensurable Beings: Ghosts in Elizabeth Bowen's Short Stories*, alla pagina internet: [http://etd.gsu.edu/theses/available/etd-04282006-181909/unrestricted/ward\\_jeannette\\_w\\_200605\\_ma.pdf](http://etd.gsu.edu/theses/available/etd-04282006-181909/unrestricted/ward_jeannette_w_200605_ma.pdf).

WATSON, BARBARA BELLOW, "Variations on an Enigma: Elizabeth Bowen's War Novel", in *Southern Humanities Review* 15.2, Spring 1981. Rist. in HAROLD BLOOM (ed.), *op. cit.*, pp. 13-25.

WILLS, CLAIR, "The Aesthetics of Irish Neutrality during the Second World War", in *boundary 2*, 31.1, Spring 2004, pp. 119-145.

#### 4. *Christa Wolf*

##### TESTI

*Nachdenken über Christa T.*, Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1968. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand, 1971.

*Kindheitsmuster*, Berlin-Weimar: Aufbau, 1976. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1979. Trad. it. *Trama d'infanzia*, Roma: Edizioni e/o, 1992/1996.

*Kein Ort. Nirgends*, Berlin-Weimar: Aufbau, 1979. München: Luchterhand, 2000.

*Gesammelte Erzählungen*, Darmstadt: Luchterhand, 1980. Berlin-Weimar: Aufbau, 1985.

*Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, München: Sammlung Luchterhand, 1982/2000. Trad. It. *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, a cura di Anita Raja, Roma: Edizioni e/o, 1984/2004.

*Kassandra. Erzählung*, München: Sammlung Luchterhand, 1983/2000. Trad. it. *Cassandra*, Roma: Edizioni e/o, 1983.

*Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*, 2 Bände. Berlin-Weimar: Aufbau, 1986/1989. Parziale trad. it. in *Pini e sabbia del Brandeburgo: Saggi e colloqui*, a cura di Maria Teresa Mandatari, Roma: Edizioni e/o, 1990.

*Medea. Stimmen*, München: Luchterhand, 1996.

*Werke*. 13 Bände. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand, 1999-2003.

## STUDI

ARNOLD, HEINZ LUDWIG (Hrsg.), *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heft 46: *Christa Wolf*, München: Edition Text + Kritik, 1985.

BÜCH, KARIN BIRGE, *Spiegelungen: Mythosrezeption bei Christa Wolf. Cassandra und Medea*. Stimmen, Marburg: Tectum, 2002.

CHEN, LINHUA, *Autobiographie als Lebenserfahrung und Fiktion. Untersuchungen zu den Erinnerungen an die Kindheit im Faschismus von Christa Wolf, Nicolaus Sombart und Eva Zeller*, Frankfurt am Main-Bern-New York- Paris: Peter Lang, 1991.

CHIARLONI, ANNA, "La figlia di Priamo a Berlino Est", in *Il Manifesto*, 22 settembre 1983.

--- *Christa Wolf*, Torino: Tirrenia Stampatori, 1988.

DELISLE, MANON, *Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und ans Magnus Enzensberger*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

DRESCHER, ANGELA (Hrsg.), *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien – Dokumente – Bibliographie*, Berlin-Weimar: Aufbau, 1989.

EPPLE, THOMAS, *Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra: zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.

GARGANO, ANTONELLA, "Ingeborg Bachmann e Christa Wolf: la menzogna del racconto", in *Studi Germanici*, Anno XXI-XXII, 1983-1984, pp. 303-312; rist. in ANTONELLA GARGANO, MAURO PONZI, *Il quotidiano e il fantastico. Tendenze e modelli nella letteratura della Repubblica Democratica Tedesca*, Roma: Bulzoni, 1991, pp. 165-173.

--- "Il mitologema dell'individualità collettiva nella scrittura di Christa Wolf", in *Studi Tedeschi* 28, 1985, pp. 423-443; rist. in ANTONELLA GARGANO, MAURO PONZI, *op. cit.*, pp. 175-191.

GLAU, KATHERINA, *Christa Wolfs „Kassandra“ und Aischylos „Orestie“: zur Rezeption der griechischen Tragödie in der deutschen Literatur der Gegenwart*, Heidelberg: 1996.

HAAS, FRIEDHELM: *Christa Wolfs „Kassandra“ als „Modellfall politischer Erfahrung“: Eine Interpretation*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang, 1988.

HILZILGER, SONJA, *Kassandra – Über Christa Wolf*, Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1982.

--- *Christa Wolf*, Stuttgart: Metzler, 1986.

HOCHGESCHURZ, MARIANNE (Hrsg.), *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1998. I saggi sono in parte tradotti in CHRISTA WOLF, *L'altra Medea. Premesse a un romanzo*, trad. di Chiara Guidi, Roma, 1999.

JANKOWSKY, KAREN H., *Unsinn, anderer Sinn, neuer Sinn: Zur Bewegung im Denken von Christa Wolfs „Kassandra“ über den Krieg und die „Heldengesellschaft“*, Berlin-Hamburg: Argument, 1989.

JOPLING, MICHAEL, *Re-placing the Self: Fictional and Autobiographical Interplay in Modern German Narrative*, Stuttgart: Hans Dieter Heinz, 2001.

KETZER UMBACH, ROSANI: *Schweigen oder Schreiben. Sprachlosigkeit und Schreibzweifel im Werk Christa Wolfs (1960-1990)*, Berlin: Freie Univ., Diss., 1997.

LOVE, MYRA N., "Christa Wolf and Feminism: Breaking the Patriarchal Connection", in *New German Critique* 16, Winter 1979, pp. 31-53.

--- *Christa Wolf: Literature and the Conscience of History*, New York-Berlin-Frankfurt am Main-Paris-Wien: Peter Lang, 1991, p. 52.

MAGENAU, JÖRG, *Christa Wolf: Eine Biographie*, Berlin: Kindler, 2002. Trad. it. *Christa Wolf: una biografia*, Roma: Edizioni e/o, 2004.

MARKS, ELISE, "The Alienation of 'I': Christa Wolf and Militarism", in *Mosaic* 23.3, 73-85.

MAUSER, WOLFRAM (Hrsg.), *Studien zum Werk Christa Wolfs. Erinnerter Zukunft* 11, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1985.

RAJA, ANITA, "Christa Wolf: die Sprache der Festung", in ANNA CHIARLONI, GEMMA SARTORI, FABRIZIO CAMBI (Hrsg.), *Die Literatur der DDR 1976-1986. Akten der Internationalen Konferenz – Pisa, Mai 1987*, Pisa: Giardini Editori, 1988.

RENNER, ROLF GÜNTER, "Mythische Psychologie und psychologischer Mythos. Zu Christa Wolfs *Kassandra*", in MAUSER, WOLFRAM (Hrsg.), *op. cit.*, pp. 265-290.

RISSE, STEFANIE, *Wahrnehmen und Erkennen in Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“*, Pfaffenweiler: Centaurus, 1986.

SCHIAVONI, GIULIO (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Milano: Franco Angeli, 1998.

SHIRER, ROBERT K., *Difficulty of Saying "I": The Narrator as Protagonist in Christa Wolf's Kindheitsmuster and Uwe Johnson's Jahrestages*, New York: Peter Lang, 1988.

SCHULER, BIRGITTA, *Phantastische Authentizität: Wirklichkeit im Werk Christa Wolfs*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang, 1988.

VON SALISCH, MARION, *Zwischen Selbstaufgabe und Selbstverwirklichung: zum Problem der Persönlichkeitsstruktur im Werk Christa Wolfs*, Stuttgart: Klett, 1975.



Centro Stampa Nuova Cultura, Roma