

## POLISEMIA DELL'ESEGESI: ESPERIENZE DI RICEZIONE DEI CLASSICI TRA ANTICO E MODERNO

Il concetto di classico e di trasmissione del classico, con le sue molteplici implicazioni, percorre diversi sentieri, cronologici ed esegetici, aprendo a volte orizzonti inesplorati di letture. Ricezione del classico è un concetto che, nell'ambito della triplice sequenza tradizione, fortuna, ricezione di un testo, rappresenta l'appoggio più autocosciente<sup>1</sup>, e si lega strettamente a quello di trasformazione, che è un processo di rielaborazione a molteplici livelli: si possono infatti considerare differenti approcci e piani che si intersecano, come appropriazione, assimilazione, disgiunzione, rivalutazione e inversione, per citarne solo alcuni, con le varie sfumature semantiche e risvolti prismatici per ognuno di essi<sup>2</sup>.

Il volume *Cantare glorie di eroi. Da Omero a oggi*, raccolta di studi dedicati ad Eleonora Cavallini, curata da Elena Liverani e Antonello Fabio Caterino<sup>3</sup>, pone, sin dal titolo, il focus su due aspetti: l'individuazione di un tema emblematico, e l'analisi diacronica. Ne emerge come filo conduttore una sensibilità verso forme di lettura e di percezione dei testi che sono paradigmatiche, nel lavoro continuo di scavo e nella rinnovata scoperta di senso. La traduzione è uno degli step primari in questo *iter*.

Una serie di contributi è infatti dedicata alla traduzione dei classici, sia antichi che meno, ambito, questo, di grande interesse per la dedicataria della miscellanea, che ha curato, tra l'altro, il volume *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni d'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento* (Alessandria 2017). In tale ambito si muove Sotera Fornaro, che nel saggio *Infanzia e poesia in un frammento di traduzione da Hölderlin* di Cristina Campo, pone al centro della sua analisi un esercizio di traduzione di una poesia non compiuta, dal carattere autobiografico, del poeta tedesco Friedrich Hölderlin, *Da ich ein Knabe war* da parte di Cristina Campo (pseudonimo di Vittoria Guerrini, 1923-1977). Hölderlin fu poeta profondamente conosciuto dalla Campo – anche grazie alle traduzioni di Leone Traverso apparse nel 1955: questa traduzione, non destinata a essere pubblicata, era inserita in un carteggio della Campo con Remo Fasani<sup>4</sup> e

<sup>1</sup> Cf. M. FERNANDELLI – E. PANIZON – T. TRAVAGLIA (a cura di), *Vivendo vincere saecula. Ricezione e tradizione dell'Antico*, Trieste 2022, pp. 9-10.

<sup>2</sup> Aspetti che sono stati indagati in un recente volume curato da P. BAKER – J. HELMRATH – C. KALLENDORF, *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity. Transformationen der Antike*, 62, Berlin - Boston 2019.

<sup>3</sup> E. LIVERANI – A. F. CATERINO (a cura di), *Cantare glorie di eroi. Studi per Eleonora Cavallini*, Alessandria 2023.

<sup>4</sup> Cf. M. PERTILE (a cura di), Cristina Campo, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, Venezia 2010.

ha in argomento l'infanzia, rievocata come tempo felice in cui, come afferma la Fornaro, «si è come ‘tra le braccia degli dei’», sullo sfondo di una natura benigna, dove la parola poetica dà concretezza essenziale e al contempo soggettiva al paesaggio, quello svevo, rievocato nei suoi elementi principali: il fiume, i colli, la luce sulla valle, il giardino. Il sole, la luna, diventano emblema di realtà non materiali, sogno, interiorità. La Fornaro evidenzia come la poesia di Hölderlin faccia riferimento all'infanzia poetica; della traduzione della Campo si valorizzano, o per meglio dire, si sentono il senso di solitudine che, presente nell'originale, viene ben reso, e la percezione del silenzio, che diventa paradossalmente una forma di espressione del sentimento, «la lingua dei sentimenti», che non può essere tradotta. Pur nel rispetto della sequenza delle parole nel testo tedesco, la Campo opera scelte sue proprie che rendono questa traduzione a sua volta una poesia con tratti unici e originali: il mancato rispetto della suddivisione strofica, il cambiamento della persona dalla seconda alla prima – ad “allietare” il cuore delle piante, non è Elio, bensì lei stessa, con espressione di una soggettività più prepotente di quella di Hölderlin.

Il senso di estraneità dal mondo prende corpo nella figura emblematica di Endimione, a tal punto amato da Selene che per lui chiese l'eterna giovinezza. E se si coglie una eco carducciana nell'uso del verbo “tendere”, il riferimento alle braccia e al mito di Endimione rimanda a D'Annunzio<sup>5</sup>; l'immagine di costui dormiente nella natura rivela, a me sembra, i tratti del panismo: in una stagione poetica, quella di Hölderlin, in cui il poeta fanciullo si abbandona a un sonno beato nella natura che lo avvolge, un sonno che non è morte, come afferma la F., «ma sancisce la separazione del poeta fanciullo dagli uomini, la sua estraneità persino al loro linguaggio». Si comprende così, anche grazie a questa traduzione ‘parziale’ della Campo, lo spirito che anima il suo saggio *Della fiaba*, e come la fiaba e il sogno costituiscano elementi importanti nella formazione del poeta. Merito indubbio di questo contributo è anche di aver ben messo a fuoco il ruolo di Hölderlin nella poetica della Campo, per quella affinità di spirito, direi, che accomuna i due, nella capacità di saper “leggere” il mondo con profonda e sempre rinnovata attenzione ed essere poi in grado di “tradurre” tutto questo in parole<sup>6</sup>.

Nel poeta tedesco la Campo trova un modello esistenziale: ella agiva nel contesto di intellettuali del circolo fiorentino, in cui la poesia di Hölderlin ebbe un ruolo di rilievo soprattutto tra gli esponenti dell'Ermetismo (Carlo Bo, Mario

<sup>5</sup> Cfr. i vv. 28-33 del *Novilunio*, in cui la F. nota giustamente l'importanza della reiterazione enfatica del termine “braccia”, che è la traduzione letterale del tedesco *Arme*, che significa sia “braccia” che “rami”.

<sup>6</sup> Aspetto che la Fornaro approfondisce già in un suo articolo del 2023, *Le traduzioni da Hölderlin*, apparso nel volume nr. 36 dei *Cahiers d'études italiennes*: «Con lievi mani». Sulle traduzioni di Cristina Campo nel centenario della nascita (<https://journals.openedition.org/cei/12098>).

Luzi). Alcuni tratti della poesia di Hölderlin sembrano alla Campo corrispondere alla poesia tragica greca; si evince dal saggio la presenza di un percorso interpretativo nella sua poesia che, come la F. afferma, può essere ancora approfondito.

Sulla traduzione di un'opera teatrale, e sui suoi meccanismi, che a volte danno informazioni importanti anche sulle edizioni dei testi, si concentrano i due contributi di Angela Gigliola Drago e Piero Totaro, focalizzati su *Pavese lettore e traduttore dell'Edipo re di Sofocle*, operazione che si colloca al tempo del confino di Pavese a Brancaleone Calabro (1935-1936). «Le traduzioni dal greco» afferma la D., iniziate in un momento difficile della sua vita, e da autodidatta, per culminare nella esperienza di direzione editoriale presso l'Einaudi, «sono una autentica miniera di spunti interpretativi e una chiave di accesso privilegiata alla sua dimensione creativa» – e questo aspetto si coglie, a proposito della Campo e di Hölderlin, anche nel già discusso saggio della Fornaro: la D. vuol evidenziare, infatti, come questa traduzione dell'opera sofoclea contenga *in nuce* dei frutti che matureranno successivamente, nei *Dialoghi con Leucò*. Nella Introduzione al volume *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, del 2014, Eleonora Cavallini ricorda le parole con cui Italo Calvino avviava la sua presentazione dei *Dialoghi con Leucò*<sup>7</sup>, parlando del Pavese umanista e filologo e osserva come le traduzioni dal greco di Pavese, redatte ad uso personale, siano sufficienti a sfatare il pregiudizio, ancor diffuso tra i classicisti, «secondo cui la ricerca di Pavese sul mito greco sarebbe stata esclusivamente rivolta agli aspetti etnologici»<sup>8</sup>.

A premessa di ogni analisi, la compenetrazione con l'officina del poeta è punto di partenza necessario: la difficoltà interpretativa, «lo sforzo costante di esege si critica e di decodifica», è un necessario allenamento, una sorta di *forma mentis* da dover assumere per poter cogliere il senso della scrittura e della poesia di Pavese. In questa operazione, il ruolo di quella categoria che la D. definisce acutamente «memoria interna dell'opera» è primario, e rimanda a un sostrato di «fonti e sollecitazioni» sia antiche che moderne, nonché al mito<sup>9</sup>. L'analisi della di recente edita traduzione di Pavese dell'*Edipo re* di Sofocle (vd. *infra*) si aggancia ai due *Dialoghi* che vedono Edipo protagonista: *I Ciechi* e *La Strada*, composti nel '46. La presenza di Edipo in due dialoghi diversi li rende due momenti di «un'unica parabola esistenziale», e del resto è nel segno della problematicità di un tema, di un problema, di una azione, che bisogna leggere i personaggi pavesiani, emblemi

<sup>7</sup> Cf. «Bollettino di Informazioni Culturali di Einaudi» 10 (10 novembre 1947, 2).

<sup>8</sup> E. CAVALLINI (a cura di), *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna 2014, p. 7.

<sup>9</sup> La conoscenza dei *Dialoghi con Leucò*, i suoi eventi mitici e i loro protagonisti, Achille e Patroclo, ad esempio, nel dialogo *I due*, oppure Saffo e Britomart, in *Schiuma d'onda*, non può scindersi da un approccio cosciente all'opera del Pavese, quand'anche traduttore.

appunto dell'idea incarnata dal personaggio. Uno dei fulcri problematici è *in primis* la cecità, con le notevoli implicazioni che questa categoria comporta, già nel dramma sofocleo, la cui *Stimmung* tragica sembra venir ben ripresa da Pavese, con una attenzione rivolta anche alle età della vita (giovane-vecchio). Uno degli aspetti del dramma sofocleo che Pavese riduce è quello della «mescolanza ripugnante», ridotta alla categoria di “ambiguità”. Nel secondo dialogo dedicato ad Edipo, *La strada*, la D. coglie l'assenza, a differenza dell'altro dialogo, della gerarchia tra le due voci che dialogano: le prospettive di Edipo e del mendicante sono sullo stesso piano, non ve ne è una che prevalga sull'altra, v'è solo la coscienza di un destino schiacciante. Pavese recepisce dal dramma sofocleo anche la struttura: i fatti avvengono *post eventum*; manca la piena consapevolezza di quale sia la colpa effettiva del personaggio e soprattutto della malvagità del personaggio stesso.

Alla luce di tale substrato, l'attività di Pavese traduttore dei classici è come un crogiolo di elementi diversi e forieri di spunti, per cui la benemerita pubblicazione del ponderoso volume delle sue traduzioni, curato da Antonio Sichera e Antonio Di Silvestro, apparso nel 2021 negli *Oscar Moderni* Mondadori, costituisce una solida base di partenza per studi futuri su Pavese traduttore, insieme a quelli, numerosi, di Eleonora Cavallini<sup>10</sup>.

L'attenzione di Pavese per la lingua, che diviene il fulcro di un mondo, una spia di un orizzonte culturale, etico, storico, insomma un contenitore di informazioni importanti, viene ben attestata dalle sue traduzioni. Interessante è la disparità presente nelle traduzioni dal latino, più fluide, e in quelle dal greco, in cui l'attenzione rigorosa al dettato linguistico originario si traduce in uno scrupoloso rispetto finanche dell'*ordo verborum*: l'ambito invece in cui la traduzione di Pavese non sembra rendere appieno la densità del dettato sofocleo è quello della metafora nella sua concretezza, privilegiando l'astratto.

A complemento necessario di un tipo di lavoro di questo genere sul testo pavesiano, lo scavo della filologia classica, attenta ai dati del testo, illumina su molti aspetti sia della traduzione che della interpretazione: nella sezione del lavoro curata da Piero Totaro, la proposizione di una serie di *specimina* tratti dalle note di commento degli editori alla traduzione di Pavese illumina *in primis* sui casi in cui è evidente la bontà della traduzione stessa e la fedeltà al testo greco; vengono di poi indicati e discussi una serie di luoghi in cui si rendono necessarie integrazioni, correzioni e *addenda*, sia alle note dei curatori che al testo pavesiano, operazione, questa, senz'altro utile e necessaria per lo sviluppo del dibattito critico, come T.

<sup>10</sup> Solo a mo' di esempio, vd. *L'Inno omerico a Dioniso nella traduzione di Cesare Pavese*, «Le colline di Pavese» 134 (2012), pp. 65-82; *Dagli scritti giovanili ai Dialoghi con Leucò: traduzioni e citazioni da Saffo in Cesare Pavese*, «AION» 35 (2013), pp. 151-163; la curatela del già menzionato volume *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, del 2014.

stesso precisa. Tra i casi indicati da T. di resa pavesiana più pertinente o corretta rispetto alle segnalazioni fatte dai curatori nelle note, ad esempio, il v. 9 dell'*Edipo re*, in cui Pavese traduce opportunamente ἐπεὶ πρέπων ἔφυς con «poiché adatto nascesti»; di rilievo, poi, il caso di v. 140, in cui v'è un *misunderstanding* di Pavese della persona di θέλοι (terza, non prima) e di τιμωρεῖν, che in questo caso significa nello specifico “colpire, uccidere”, non genericamente “punire, vendicare” (traduzione di Pavese: «Chiunque infatti era l'avente ucciso quello, presto che io con siffatta mano vendichi voglio»; traduzione corretta da T.: «Chiunque abbia ucciso quello [sc. Laio], potrebbe con la stessa mano voler colpire anche me»).

Questa analisi consente anche di poter dire qualcosa di più circostanziato sulla edizione di riferimento di Pavese che, secondo i curatori dell'*Oscar*, doveva essere quella di Dindorf del 1886<sup>11</sup>. Totaro evidenzia come alcuni passi posti a supporto di questa ipotesi non siano dirimenti, arrivando, piuttosto, a indicarne un altro che chiarisce in maniera inequivocabile che la edizione di riferimento doveva essere quella teubneriana, in cui il testo, basato sulla *recensio* di Wilhelm Dindorf, veniva rivisto da Siegfried Mekler<sup>12</sup>: il v. 906 presenta infatti la congettura Δαλίου, dello stesso Mekler con indicazione di lacuna dopo, congettura tradotta da Pavese, che pone inoltre anche il segno di lacuna (il riferimento è agli oracoli del Delio). I codici presentano Λαῖον, genitivo di pertinenza, non tradotto però da Pavese. A ulteriore conferma è anche la sezione finale del dramma, di carattere gnomico, sulla stima felice della vita di un uomo: la chiusa dell'*Edipo re* (v. 1530) viene seguita nella edizione di Dindorf 1886 da un altro verso, che Pavese traduce, ma rendendo il pronome iniziale al caso genitivo, come avveniva non in Dindorf 1986, ma in Dindorf-Mekler.

L'acribia del lavoro filologico su testi comporta anche un rigoroso esame delle fonti, inquadrata storicamente, con attenzione alle tradizioni locali. Per restare nell'ambito della grecità antica, e delle forme di comunicazione della poesia, non si può prescindere dalla considerazione della musica, peculiare mezzo di educazione, dotato di un codice di comunicazione suo proprio. Il *De musica* dello Pseudo-Plutarco è un prezioso trattato sulla musica antica che pone non pochi problemi, in particolare in relazione all'uso delle fonti a esso sottese – *in primis* Eraclide Pontico per la prima sezione e Aristosseno per la seconda parte<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Cf. *Sophocles*, ex novissima recensione Guilielmi Dindorfii, Novi Eboraci 1886.

<sup>12</sup> Cf. *Sophoclis Tragoediae*, ex recensione Guilielmi Dindorfii. Editio sexta maior, quam curavit brevique adnotatione instruxit S. Mekler, Lipsiae 1885.

<sup>13</sup> A testimonianza degli interessi verso la musicologia in età umanistica, degna di nota la edizione, a cura di Angelo Meriani, della traduzione latina, di Carlo Valgulio, pubblicata agli inizi del '500, del *De Musica: Plutarchi Chaeronensis De musica Carolo Valgulio interprete*, a cura di A. Meriani, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2021; vd. anche IDEM, *La tradizione a stampa della Musica Plutarchi a Carolo Valgulio Brixiano versa in latinum e del Prooemium in Musicam*

Mito, eroi, storia: sono categorie che vengono toccate dalla menzione di personaggi come il tebano Anfione e il trace Orfeo, che si contendevano il titolo di πρῶτος εὑρέτης, nell'invenzione della citarodia e della poesia citarodica. Nodi problematici, questi, come il primato dell'invenzione della musica della cetra e non di quella dell'*aulós*, come il ruolo dell'*Epigrafe di Sicione*, trattati e sapientemente problematizzati nel contributo di Antonietta Gostoli (*Oralità e scrittura nel De musica attribuito a Plutarco*), in cui la questione delle fonti della prima parte del trattato pseudoplutarchoe, inserito nel genere della letteratura simposiaca, è oggetto di un'acuta disamina: oltre a Eraclide Pontico, che si avvaleva di fonti scritte, nel *De Musica* c'è soprattutto, per via diretta o mediata da Eraclide Pontico, il trattato di Glauco di Reggio *Sugli antichi poeti e musici*, che si giovava degli apporti della tradizione orale (gli *harmonikoi*). La G. traccia una linea di esegeti sulla struttura stessa del trattato, cercando di dipanarne le trame complesse e tentando di stabilire, operazione non semplice, le linee liminari tra una fonte e l'altra: in particolare, nel cap. 5, la storia della musica viene tracciata sulla base del trattato di Glauco di Reggio, che è «intrecciato», dice la G., con l'opera di Alessandro Poliistore. Secondo Glauco l'auletica sarebbe stata introdotta in Grecia dal leggendario Olimpo, auleta frigio, ed era arte più antica della citarodica, il cui inventore era Orfeo, alle cui melodie vengono paragonate quelle di Terpandro, inventore della lira a sette corde, della prima *katastasis* musicale a Sparta e dell'agone citarodico per Apollo Carneo. Di rilievo l'attività di Terpandro, come la G. ben spiega, nell'ambito della citarodia epica (cioè volta alla narrazione di gesta eroiche), e come compositore di *Proemi* citarodici in metri epici, finalizzati a fungere da introduzione «alla esecuzione agonale della poesia di Omero». Si ricostruisce così un quadro della cultura musicale nella Sparta preclassica (VII-VI sec.), della *song culture*<sup>14</sup>, centro di aggregazione di poeti e musici provenienti da varie parti del mondo greco e sede di due *katastaseis* musicali<sup>15</sup>.

Anfione e Orfeo sono personaggi mitici legati alla nascita della musica e della poesia: alla sfera del mito riportano altre figure di eroi ed eroine, rivisitate in alcuni saggi del volume discusso. I casi emblematici di Medea e di Edipo giganteggiano ancora una volta attraverso i secoli. Tengo a specificare la differenza di genere perché l'impronta “al femminile” è impressa in buona parte dei contributi presenti nel volume, in cui luogo privilegiato è il teatro. Come Antigone, Medea può di-

Plutarchi ad Titum Pyrrhinum, in C. BUONGIOVANNI – M. CIVITILLO – G. DEL MASTRO – G. NARDIELLO – C. PEPE – A. SACERDOTI (a cura di), *Tradizione e storia dei testi classici greci e latini: metodologie, pratiche e discussioni tra antico e moderno*, Lecce 2023, pp. 355-376.

<sup>14</sup> Cf. C. CALAME, *Pre-classical Sparta as Song Culture*, in A. POWELL (ed.), *A Companion to Sparta*, Hoboken, NJ - Chichester 2018, p. 180.

<sup>15</sup> Oltre al nome di Terpandro, si ricordino Taleta di Gortina, Senodamo di Citera, Seocrito di Locri, Polimnesto di Colofone e Sacadas di Argo.

ventare figura prototipica, offrire molteplici possibilità di letture, far riflettere su grumi problematici forti, scottanti. Dal palcoscenico della scena euripidea, in cui resta all’immaginario collettivo la figura di una donna ferita, di un’anima lesa, di un sentimento tradito, di una madre omicida, di una amante in preda a *ate*, la potenza espressiva del classico ci immerge nella riflessione sul classico, su questo personaggio, da parte di autori moderni e contemporanei. La riflessione si focalizza su un approccio storico-antropologico e formale-strutturale. Il primo va nella direzione di una considerazione della eccezionalità dell’eroe classico e del coraggio mostrato nelle azioni, e non solo nelle azioni buone. Il secondo approccio impone una considerazione sul genere, perché se la creazione di protagonisti, antagonisti, e delle categorie di personaggi legate a una storia, una trama, viene di fatto quasi naturale in un tipo di struttura narrativa, diverso è il punto che si pone per un’opera di carattere drammatico. Pertanto: la valorizzazione della forma dialogica come elemento che dà corpo a un contraddittorio consente di uscire anche da certi stereotipi e di poter valutare una serie di chiaroscuri.

Così, nel saggio di E. Cavallini viene assunto come esempio emblematico il mito degli Argonauti: si toccano le figure di Giasone, eroe, antieroe, personaggio non banalmente definibile, così come lo zio Pelia, le cui ragioni rivendicano una propria dignità. Ma, soprattutto, Medea, il cui amore verso Giasone, sconosciuto a Omero, viene invece ricordato nella IV *Pitica* di Pindaro. La complessità del personaggio di Medea si presta a un tipo di approccio plurivalente: quelli che sono degli spunti, dei tratti, che emergono in un segmento o in un altro della sua «lunga storia», vengono colti e poi valorizzati nella letteratura successiva e anche nell’arte cinematografica. Un tratto è quello, come si diceva, dell’eroismo, che per certi versi è assimilabile a quello degli eroi arcaici, nel non voler sopravvivere a un disonore: questo aspetto viene colto nella trasposizione cinematografica della Medea di Lars von Trier (1988): il regista danese, che avrebbe poi vinto a Cannes con *Le onde del destino*, dichiara di aver voluto rendere omaggio al grande maestro Carl Theodor Dreyer ricreandone liberamente la scenografia, che diventa scarna: «il film», come afferma M. Fusillo, «ha invece un’ambientazione nordica e spettrale, in una serie di pianure desertiche, paludi e acquitrini, ripresi in frequenti campi totali e in panoramiche dall’alto. Si ritrova quella fascinazione per un paesaggio indistinto e infinito, quel gusto per spazi come isole e deserti che caratterizza tanto cinema di ricerca»<sup>16</sup>; si tratta di un «cinema profondamente

<sup>16</sup> M. FUSILLO, *Una poetica dell'estremismo tragico: La "Medea" di Lars von Trier* (<https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/2009-medea-approfondimenti-fusillo.pdf>), p. 4; IDEM, *Attualizzare/Universalizzare. Medea sullo schermo*, «Engramma» 79 (2010), (<https://engramma.it/eOS/index.php?issue=79>); cf. ancora IDEM, *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito* (<http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>). Si vedano ancora, sempre in «Engramma» 79 (2010), i contributi di A. RODIGHIERO,

antimodernista», che «trova dunque una consonanza piena con la tradizione antioccidentale e antitecnologica della Medea novecentesca, potenziata da un'ambientazione nebbiosa e acquosa, oscura e onirica»<sup>17</sup>.

Nel romanzo *La Medea di Porta Medina* di Francesco Mastriani, scrittore napoletano<sup>18</sup>, l'aspetto che viene colto e poi diversamente declinato è quello della emarginazione, nella realizzazione di un contesto di degrado, ignoranza e miseria. Così, nella Napoli del '700, i personaggi di Coletta, novella Medea, e di Cipriano Barca, novello Giasone, portano sulla “scena” un episodio di cronaca nera che è alimentato dal nucleo “nero” e focale del gesto di Medea, il figlicidio, cui segue la condanna a morte di Coletta. Ed è il suo discorso, rivolto a Cipriano, prima di salire sul patibolo, che ha la veemenza, l'ardore, lo sdegno e l'orgoglio della eroina euripidea, ora reincarnata in una giovane napoletana vittima e carnefice.

In un totale abbattimento di frontiere e lingue, nonché di generi letterari, le potenzialità connaturate al personaggio di Medea vengono colte dalla Cavallini ancora in altre declinazioni: dal regista messicano di origini ebraiche Arturo Ripstein, che mette in scena una Medea ispirata a quella senecana, al palcoscenico dell'Ungheria, con la Medea Magiara di Árpád Göncz, che è una donna colta e di buona famiglia. Se pare indubbio il rischio, che Massimo Fusillo ha ben rilevato «di ridurre la densità simbolica del mito a manifesto ideologico», tendenza che ben si coglie nelle Medee novecentesche, spesso focalizzate su aspetti etnici, politici e antropologici<sup>19</sup> – pare innegabile che Medea parli ancora a noi moderni una lingua comprensibile e toccante, che sia il farsi carne anche di inquietudini, paure, frustrazioni.

Dunque, un approccio polisemico, e la polisemicità è uno dei *fil rouge* nella lettura di questo testo. La tragedia *par excellence*, l'*Edipo re* sofocleo, come Luciano Vitacolonna indica in apertura del suo saggio dedicato al figlio di Laio, «coinvolge e sconvolge l'uomo moderno» (*Ambiguità e polisemicità di Edipo*). Molteplici e intrinsecamente integrati risultano i punti focali e le sollecitazioni di un dramma in

Cinema e tragedia, e S. RIMINI, *Tragedia di una “femme revoltée”. La Medea cinematografica di Lars von Trier (e Carl Theodor Dreyer)*.

<sup>17</sup> Cf. M. FUSILLO, *Una poetica dell'estremismo tragico ...*, cit., p. 6; IDEM, *La barbarie di Medea...*, cit., p. 10.

<sup>18</sup> La Cavallini evidenzia l'opportunità di una maggiore considerazione di questo romanzo di Mastriani (1819-1891) che non ha goduto – a parte D. SUSANETTI, *Favole antiche: mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, 2005, p. 232 – della dovuta considerazione da parte degli studiosi di mito classico. Il romanzo di Mastriani, osserva la C., «merita di essere più attentamente considerato in quanto traspone il mito classico, per sua stessa natura popolato da dèi, eroi, re e principi, fra le classi subalterne della Napoli di fine '700» (p. 5).

<sup>19</sup> Cf. M. FUSILLO, *Una poetica dell'estremismo tragico...*, cit., pp. 1-2; vd. anche IDEM, *La barbarie di Medea...*, cit., pp. 3-5.

cui la struttura narrativa e drammatica, la complessità del personaggio, le scelte drammaturgiche e composite, la semantica del personaggio stesso e delle sue forme espressive, l'ambiguità della parola oracolare che è in sottofondo e accompagna i momenti cruciali del percorso epistemologico dei personaggi, del personaggio, non possono essere agevolmente dipanati e, probabilmente, aggiungerei, non avrebbero senso se lo si facesse.

In un dramma in cui tutto si gioca su una interpretazione errata e deviante della parola oracolare, il ruolo chiave della parola, intesa come suono articolato, risulta sinistramente connotato, dal momento che, grazie alla parola, Edipo distrugge la Sfinge, ma nei fatti distrugge anche se stesso. L'ansia epistemologica del personaggio, di cui la parola è potente espressione, lo porta alla tenebra, infatti, della autodistruzione, nel momento in cui si ha la chiarezza del disvelamento. La polisemicità dunque, che già Ch. Segal individuava come fulcro del dramma<sup>20</sup>, viene declinata in vario modo, a partire dalla esegeti stessa del nome di Edipo, a proposito del quale V. sembra propendere per la interpretazione già prospettata da Aldo Luigi Prosdocimi, cioè "unipede", aggettivo che rimanda a vari ambiti esegetici<sup>21</sup>. Un aspetto che mi è parso di interesse in questo contributo è la riflessione sulla categoria di eroe-antieroe nella quale lo stesso Edipo viene incluso: la atipicità dell'eroismo edipico consiste nella risoluzione dell'enigma grazie alla sua intelligenza, che si manifesta anche nell'uso sapiente della *phonè* ma, soprattutto, nella accettazione di quella ambiguità, di quella doppiezza che gli è, per così dire, connaturata; il suo essere, poi, anti-eroe, inteso nel senso di rovesciamento del concetto tradizionale di eroe, coesiste paradossalmente con l'essere eroe, aspetto mostrato nell'uso della sua intelligenza e nella persistenza quasi spasmodica nel voler la chiarezza su ogni cosa.

Ed è esattamente sul concetto di antieroe, che presuppone di per sé quello di eroe, che si gioca anche la possibilità di leggere e interpretare alcune espressioni dell'io poetico nella lirica contemporanea, nel percorso di una ricerca di identità, mi sembra, della ricerca del sé che costituisce la meta perseguita nell'arco della sua esistenza da Patrizia Cavalli (1947-2022). Poesia, quella della Cavalli che, per usare espressioni di Ruggero Guarini, reca in sé i tratti della leggerezza e della profondità, della delicatezza e della sfacciataggine, dell'innocenza e della maturità. Poesia, insomma, difficile da inquadrare in modo univoco. Il percorso conoscitivo sotteso alla sua lirica si lega al concetto dell'IO e al senso di impotenza legato alla

<sup>20</sup> «The very subject of the *Oedipus Tyrannus* is polysemy. Few works of classical literature pay so much attention to their own semiotic system» (cf. *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca - London 1986, p. 72).

<sup>21</sup> Cf. A. L. PROSDOCIMI, *Diacronia e struttura di un mito. Edipo, la Sfinge, l'Enigma*, in IDEM, *Scritti inediti e sparsi. Lingua, Testi, Storia*, II, Padova 2004, p. 882.

incapacità dell'io di affermarsi: nel contributo di Simone Pettine («Ma avrò davvero un'anima?». *Note sull'oscillazione tra io eroico e impotenza umana in Patrizia Cavalli*) l'IO viene colto nella sua ambivalenza, un io eroico e un io impotente, schiacciato da contesti asfittici e, soprattutto, disorientato, incapace di una azione risolutiva. La lirica della poetessa, di recente scomparsa, si caratterizza per i tratti della semplicità espressiva, ma nel recupero delle forme metriche tradizionali. Il suo rifiuto di una indagine di tipo tematico in relazione alle sue liriche nasce dalla riluttanza a vedersi applicati schemi interpretativi che di fatto minerebbero l'immediatezza della sua espressione. Il dato che emerge dalla lirica della Cavalli è una ricerca del sé indefessa, che porta alla presa di coscienza della coesistenza fondamentalmente di una duplice dimensione dell'essere, dell'io soggettivo, vale a dire il manifestarsi di un io eroico e titanico, e il persistere di un io passivo che viene fagocitato dalla società e dalla forza opprimente e schiacciante dei condizionamenti, che levano sostanzialmente libertà di vita.

Queste riflessioni portano a riconsiderare il concetto di “eroe” nella società odierna: la sua dimensione si scopre, forse, esattamente nella accettazione della debolezza e della precarietà connessa alla condizione umana, insomma anche nel sapersi adattare a ciò che una esistenza non pienamente vissuta impone. Anche in questo, sostanziali contributi vengono dal classico: si pensi all'*Eracle* di Euripide, alla dignità della scelta di continuare a vivere nonostante tutto; al mutismo dignitoso di donne che passano in secondo piano, come Euridice, che si toglie la vita silenziosamente e senza far rumore, o Iole, che silenziosamente vive il suo dramma e la sua mortificazione davanti a Deianira<sup>22</sup>; alle riflessioni amare di un Odisseo che, nei frammenti del *Filotte* di Euripide, sembra non avere più certezze<sup>23</sup>; a un insolito Menelao sofocleo, che paragona la propria esistenza al mutevole volto della luna<sup>24</sup>. E dunque, questi eroi, pur distanti millenni, sono per tanti aspetti, dei contemporanei. Eroismo è anche capacità di salvarsi. Nelle condizioni in cui è dato farlo.

DANIELA MILO  
Università di Napoli Federico II  
*milo@unina.it*

<sup>22</sup> Cf., sui silenzi di queste eroine, U. CRISCUOLO, *Sui 'silenzî tragici' in Eschilo e Sofocle*, in IDEM, *Studi sulla tragedia greca*, Napoli 2016, in part. pp. 153-158.

<sup>23</sup> Cf. i frr. 787 e 789 Kn.

<sup>24</sup> Cf. D. MILO, *Sofocle, fr. 871 Radt*, in L. AUSTA (ed.), *Mythology, Dramaturgy and Tradition of Greco-Roman Fragmentary Drama* (Atti del Primo Convegno Internazionale sul dramma frammentario *The Forgotten Theatre*, Torino, 29 novembre-1 dicembre 2017), Alessandria 2018, pp. 83-96.