

MARIANNA SCAMARDELLA, **Un dolore antico e moderno. La riscrittura del mito tra Sarah Kane, Elsa Morante e Dacia Maraini**

1 Ippolito tra mito e modernità.

La scrittura disperata di Sarah Kane.

La scrittura di Sarah Kane è estrema, non reclusa a nessun limite di proibizioni e capace di raccontare amori estremi e violenze crudeli mediante una poetica tragica. Malata di depressione, l'autrice scelse di raccontare il male conferendogli una sua estetica. Ciò che emerge è una disformità dei personaggi, reclusi, sconfitti, malati e perversi che popolano spazi chiusi e si adagiano nell'involucro invisibile di una fine prossima. Si ponga l'attenzione su un testo in particolare, *Phaedra's Love* (*L'amore di Fedra*), per meglio comprendere le azioni e la psicologia dei personaggi del mito secondo la visione di Kane. L'opera è andata in scena per la prima volta a Londra nel 1996 ed è una rivisitazione del mito di Fedra¹ già portato a teatro da Euripide, Seneca, Racine, D'annunzio. Tali versioni classiche del mito sono accomunate da una risoluzione finale dei fatti che ristabilisce una forma di perdono o pietas sul piano della tragedia. Nell'opera di Euripide, Teseo viene a conoscenza dell'innocenza di Ippolito - ingiustamente accusato di aver recato violenza a Fedra - ottenendo in punto di morte il perdono del figlio. Seneca, dall'altra parte, umanizza i suoi personaggi per cui sarà stesso Fedra a raccontare a Teseo la falsa accusa di stupro rivolta a Ippolito. Ancora, riflettendo le ideologie del suo tempo, Racine gioca sulla forte introspezione psicologica dei personaggi trasformando il suo dramma – potremmo dire – in una lirica di amori difficili. Fino ad arrivare alla Fedra come personaggio tipicamente dannunziano; una superdonna colta nelle sue palpitazioni amorose e nelle sue forme violente e selvagge di impeti erotici.

L'originalità di Sarah Kane risiede nella sua scrittura soggettivamente drammaturgica che recupera il mito in maniera del tutto originale dal momento che non vi sono soggetti metafisici o avvenimenti surreali ma i personaggi sono

¹ Per uno studio più approfondito di genere si veda anche Cataldi (2022); Landi (2023).

immersi in un clima moderno, del tutto asfittico. L'autrice, infatti, proietta nelle sue opere teatrali l'alienazione della vita sociale dove il desiderio della morte bramato dai demoni interiori prevale sull'attesa di vita. In questi termini, si tenga presente che il mito appartiene sempre ad un'istituzione sociale e per questo muta e può essere ritrascritto di volta in volta. Lévi-Strauss ha individuato nei miti il tentativo di spiegare la realtà, pertanto esso non è puro frutto della fantasia: l'uomo osserva tutto ciò che lo circonda e, usando le proprie facoltà mentali, ne fornisce una spiegazione. Si tratta naturalmente di un modo di procedere lontano dalla logica scientifica: ma l'obiettivo non è quello di scomporre la realtà e conoscerla negli elementi che la compongono, piuttosto è la «comprensione generale dell'universo – e una comprensione non solo generale, ma anche totale»².

Uno dei personaggi più interessanti è Ippolito. Nell'opera di Seneca è un giovane eroico che si rivolge con impeto ai cacciatori durante una battuta di caccia:

Avanti, circondate quel bosco fitto e quella vetta. Ateniesi! Perlustrate a passo veloce, sparpagliandovi, le terre sotto il petroso Pamete e quelle investite dal fiume che si affretta alle valli di Tria. Arrampicatevi su quei monti sempre bianchi di neve come le vette della Scizia. Di là, voi, in quell'alta foresta che s'infoltisce di ontani, di là voialtri, verso quei prati di Zefiro, suscitando morbide erbe, carezza d'un soffio rugiadoso³.

Nell'opera di Sarah Kane, invece, il giovane è presentato come un inetto in un luogo chiuso. Viene inoltre sottolineato il suo infantilismo mentre è circondato da giochi:

Ippolito è seduto in una stanza buia a guardare la televisione.
È sdraiato in modo scomposto su un divano circondato da costosi giochi elettronici, pacchetti di patatine e dolci vuoti, e una distesa di calzini e mutande usate sparpagliati dappertutto.
Sta mangiando un hamburger, con gli occhi fissi sulla luce tremolante di un film hollywoodiano.
Tira su con il naso.
Sente che sta per arrivare uno starnuto e si sfrega il naso per bloccarlo.
Continua a provare fastidio al naso.
Si guarda attorno nella stanza e prende un calzino.
Esamina con attenzione il calzino e poi ci si soffia il naso.
Getta il calzino sul pavimento e continua a mangiare l'hamburger.
Il film diventa molto violento.

² Lévi-Strauss (1967), p. 31.

³ Seneca (2011), p. 12.

Ippolito lo guarda impassibile.
Prende un altro calzino, lo esamina con attenzione e lo scarta.
Ne prende un altro, lo esamina con attenzione e lo scarta.
Ne prende un altro, lo esamina con attenzione e decide che va bene.
Infila il pene dentro il calzino e si masturba finché non viene senza un barlume di piacere.
Sfila via il calzino e lo getta sul pavimento.
Inizia un altro hamburger⁴.

Ippolito vede in tv il telegiornale: «Un altro stupro. Un altro bambino ucciso. Una guerra da qualche parte del mondo. Un migliaio di posti di lavoro in fumo. Ma che importa, è il compleanno del principe»⁵.

Traspare una critica sociale e civile moderna dove il lusso di pochi nasconde il male di molti⁶. È la stessa riflessione – seppur trasposta in epoca diversa - di ciò che vede Ippolito in Seneca:

E i delitti sconfinano in tutte le case, nessun misfatto rimase senza esempio: il fratello fu ucciso dal fratello, il padre dal figlio, lo sposo è colpito dalla sposa, sacrileghe madri sopprimono i figli⁷.

Inoltre, medesimo è l'odio di Ippolito per le donne:

Ma di ogni misfatto la donna è guida e maestra. Assedia gli uomini, questa artefice di delitti, e per i suoi turpi adulteri cento città vengono bruciate, si muovono guerra cento popoli, le macerie dei regni cadono su di loro. Basta citarne, una sola, Medea, perché sia maledetta la razza delle donne⁸.

Allo stesso modo Ippolito nell'opera di Sarah Kane afferma: «Non mi brucia dentro nessuno, nessuno mi tocca»⁹ sottolineando con un chiaro chiasmo la sua difesa contro ogni tentativo d'amore.

2. Sguardi di Fedra

⁴ Kane (2000), p. 61.

⁵ Ivi, p. 68.

⁶ La logica del logos è di dominio. Il mito non fa che percorrere in forma germinale quello che sarà il rapporto di dominio, ossia la cifra caratteristica della ragione strumentale. (Cfr., Adorno – Horkheimer (1966).

⁷ Seneca (2011), p. 56.

⁸ Ivi, p. 91.

⁹ Kane (2000), p. 71.

Una lunga interrogativa di Fedra apre l'opera di Seneca dando voce ad una donna che dal primo momento appare dilaniata per almeno due motivazioni: il dolore per la patria lontana le cui innumerevoli navi solcano tutti i mari fino alla terra assira e, dall'altra parte, un male ben più profondo, quello di una donna data in sposa ad una casa odiata e ad un uomo che considera nemico. Una delle sue infelicità è sapere che lo sposo è lontano e ovviamente non è fedele:

O grande Creta, dominatrice del mare, che tieni di riva in riva con le tue navi innumeri, che solchi ovunque si apra ai rostri, sino all'Assiria, perché mi hai data in ostaggio a un focolare odioso? Perché mi hai sposata ad un nemico? Perché mi costringi ad una vita di dolori e lacrime? Ecco, il mio sposo è lontano. Sì, Teseo offre alla moglie la sua consueta fedeltà. Lui, il grande soldato, s'inoltra nelle tenebre profonde della palude da cui non si ritorna, in aiuto di quel temerario che vuol rapire la sposa del re degli Inferi. Complice di una passione sfrenata, va Teseo, va sempre avanti, non lo ferma timore o vergogna. Stupri e adulteri. Stupri e adulteri, il padre di Ippolito li cerca sin laggiù nell'Acheronte. Povera me! Un altro dolore, più grande, mi perseguita. Né pace profonda né sonno pesante mi liberano dall'angoscia¹⁰.

Il personaggio di Teseo, sempre definito da Fedra *Hippolyti pater* per contrapporlo alla castità del figlio, accresce nella donna il desiderio di spezzare l'ordine familiare. L'apostrofe di Fedra al proprio animo conferisce alla donna una fragilità che non appartiene, invece, agli impulsi che animano la Fedra di Sarah Kane: «Lo riconosco attraverso i muri. Lo sento. Riconosco il battito del suo cuore da un chilometro»¹¹.

Alla fine la morte viene concepita da Fedra come l'unica via di fuga della passione; ella può vivere nel desiderio o nella morte, per questo escogita l'atto estremo del suicidio. La sintomatologia attraverso la quale la donna elabora il suicidio avviene attraverso due modi diversi. Nella tragedia di Seneca il pensiero di uccidersi viene elaborato gradualmente attraverso vari tentativi dell'anima a reagire:

Coraggio, anima mia. Tenta. Fa tu quello che hai ordinato. E siano audaci, le tue parole. Una preghiera timida è un invito al rifiuto. Sono troppo avanti, ormai, sulla strada del male. È tardi per il pudore. Già è nato, in me, il colpevole amore. Se vado avanti, forse riuscirò a nasconderla, la mia colpa, sotto le fiaccole nuziali. Il delitto, se ha successo, diventa una buona azione, qualche volta. Su, cominciamo, anima mia! Ascoltami in segreto, solo un minuto, ti prego. Se hai compagni con te, mandali via¹².

¹⁰ Seneca (2011), p. 17.

¹¹ Kane (2000), p. 21.

¹² Seneca (2011), p. 103.

Nel caso dell'opera di Sarah Kane, il suicidio è già avvenuto senza alcun indugio e il lettore ne viene a conoscenza all'improvviso nella scena quinta, apprendendone la notizia insieme a Ippolito stesso.

Un lungo silenzio. Ippolito e Strofe si tengono abbracciati.

IPPOLITO Che è successo?

STROFE Impiccata

(Silenzio)

In un biglietto dice che l'hai violentata¹³.

Un elemento di differenza tra le due opere si può cogliere dalla modalità di espressione che usa Fedra per dichiararsi ad Ippolito. Nella tragedia di Seneca il modo di parlare deve essere necessariamente ambiguo dal momento che l'espressione diretta è resa impossibile dall'esistenza del divieto. L'ambiguità però non rende la parola di Fedra menzognera, bensì sofferta, dal momento che, nell'atto di esplicitare la propria lacerazione interiore, dall'altra parte deve opacizzare la propria confessione amorosa, per cui indirizza l'amore per Ippolito al volto giovane di un tempo che apparteneva a Teseo:

Si, si, Ippolito. Io lo amo, lo amo, il volto di Teseo, il volto della sua adolescenza. Una peluria valeva le sue guance pure...A Cnosso, allora, sfidò il labirinto del mostro e svolse il lungo filo per segnarsi la via tra i meandri. Era splendente di bellezza! Un nastro stringeva i suoi capelli, il pudore gli arrossava il tenero viso, ma erano forti i muscoli nelle sue braccia gentili. Era il volto della tua Diana o del mio Apollo, no, era il tuo volto...Si, era così, era così quando la sua nemica, Arianna, ne fu presa. Così levava la testa. In te riluce una bellezza più ruvida. C'è tutto tuo padre, in te, ma c'è anche, in uguale misura, la bellezza fiera di tua madre. Nel tuo viso di greco appare la rudezza dello scita. Se tu fossi sbarcato a Creta con tuo padre, l'avrebbe filato per te, Arianna, il suo filo¹⁴.

La Fedra di Sarah Kane appare invece spudorata nel linguaggio e, senza veli, dichiara ad Ippolito il suo folle amore:

IPPOLITO Perché non vai a parlare con Strofe, lei è tua figlia, io no. Perché tante attenzioni per me?

FEDRA Ti amo.

IPPOLITO Perché?

FEDRA Sei difficile. Volubile, cinico, amaro, grasso, decadente, sfatto. Stai a letto tutto il giorno e guardi la tv tutta la notte, barcolli qua e là per la casa con gli occhi assonnati e senza un pensiero per nessuno. Soffri. Ti adoro.

IPPOLITO Non è sensato

¹³ Kane (2000), p. 81.

¹⁴ Seneca (2011), p. 121.

Nel finale dell'opera di Seneca, Fedra desidera la morte come unica soluzione possibile per salvare il proprio pudore: «Non speravo tanto di morire per tua mano salvando il mio pudore»¹⁶.

La nutrice prende personalmente l'iniziativa di accusare Ippolito di stupro verso la regina e convince così Teseo a punire il figlio.

TESEO

Qui, portateli qui, i poveri resti del suo corpo. Dateli a me. Il petto, le membra unite a caso... È questo Ippolito? Confesso la mia colpa: ti ho ucciso. Per non essere colpevole io solo, ed una sola volta, ho richiesto io, tuo padre, l'aiuto del mio, per consumare il delitto. Eccolo, l'aiuto di mio padre! Solitudine, triste pena degli anni dell'infermità... Abbraccia queste membra, stringile tra le braccia e riscaldale sul tuo petto, padre sventurato: sono ciò che resta di tuo figlio¹⁷.

Anche in questo caso l'uccisione è avvenuta ma non c'è la cruenta descrizione dei dettagli che invece ci offre la scrittura di Sarah Kane. Si assiste a stupri, violenze e carneficina senza pietà. L'elemento ancora più tragico risiede negli spettatori; il coro della tragedia di Seneca viene sostituito dalla folla che, anziché essere sconvolta dagli eventi, appare lieta ed entusiasta:

Teseo allontana Strofe dalla Donna 2 che lei sta colpendo.

La violenta.

La folla guarda ed applaude.

Quando Teseo ha finito le taglia la gola.

STROFE Teseo.

Ippolito.

Innocente.

Mamma.

Oh, Mamma.

Strofe muore.

Uomo 1 tira giù i pantaloni di Ippolito.

Donna 2 gli taglia i genitali.

Vengono gettati nel fuoco.

I bambini applaudono.

Un bambino li tira fuori dalle fiamme e li getta addosso

ad un altro bambino, che urla e scappa via.

Grandi risate.

Qualcuno li raccoglie e li getta ad un cane.

Teseo prende il coltello.

¹⁵ Kane (2000), p. 72.

¹⁶ Seneca (2011), p. 127.

¹⁷ Ivi, p. 129.

Squarcia Ippolito dall'inguine al petto.
Le viscere di Ippolito vengono strappate via e gettate nel
fuoco.
Viene preso a calci e a sassate e calpestato¹⁸.

La morte finale del suicidio di Fedra e dell'uccisione di Ippolito sembra essere davvero, come preannunciato dalla donna, l'unica fonte di sollievo per entrambi. Questa sorta di beatitudine è resa bene dal finale dell'opera di Sarah Kane quando Ippolito morente sorride all'idea che degli avvoltoi lo sbraneranno:

IPPOLITO Avvoltoi.
(*Riesce a sorridere*)
Ce ne volevano di più di momenti così.
(*Muore*)
Un avvoltoio scende e comincia a mangiare il suo corpo¹⁹.

3. Una disperata Odissea

Quella di Sarah Kane è una disperata Odissea che si consuma all'interno di uno spazio chiuso dove i personaggi sembrano essere condannati in un primo momento ad un irrisolvibile oblio. La presenza dell'invocazione "mamma" nei momenti più tragici e scurrili non è casuale e si presta ancora ad un confronto con l'opera di Seneca. In questo caso, infatti, il giovane Ippolito attribuisce l'appellativo di *mater* a Fedra in un momento delicato e in quella che sembrerebbe essere un'atmosfera di tenerezza filiale di un figlio che si accinge ad ascoltare i turbamenti della propria madre. La donna, in risposta, scossa dal sentirsi chiamare mamma, non può comunque chiedere esplicitamente ad Ippolito di non chiamarla in questo modo perché comprometterebbe il proprio segreto d'amore che solo in parte può confessare:

IPPOLITO
Confida le tue pene alle mie orecchie, madre.

FEDRA
Madre? È troppo superbo, questo nome, troppo solenne. Chiede un nome più umile il mio sentimento. Chiamami sorella, oppure schiava. Schiava è meglio. Sì, ti servirò in tutto, dappertutto. Se tu mi ordinassi di andare in mezzo alle nevi, non esiterei, io, a scalare i gioghi nevosi del Pindo. Le fiamme, le schiere nemiche, se tu me lo chiedessi, io le sfiderei, offrendo il mio petto senza esitare

¹⁸ Kane (2000), p. 90.

¹⁹ Ivi, pp. 90-91.

alle spade sguaiate. Tienilo tu, lo scettro che mi fu affidato, e prendimi come schiava²⁰.

Nell'opera di Sarah Kane l'atmosfera è ben diversa; è infatti durante un dialogo tra Fedra e Ippolito - in cui l'oggetto della conversazione è di tema sessuale - che la parola "mamma" pronunciata da Ippolito spezza all'improvviso il disordine profano della loro chiacchierata. Il giovane, non a caso, allude alle proprie capacità nei numerosi rapporti sessuali che intrattiene e pone a Fedra una domanda retorica:

Dai, mamma, non ci arrivi?
FEDRA Non mi chiamare così²¹.

In entrambi i casi Fedra nega la propria natura di madre contrapponendo all'odio di tutti il proprio amore altrettanto folle e ostinato:

IPPOLITO Perché non ti devo chiamare mamma, Mamma?
Credevo si dovesse fare così. Una bella famiglia. L'unica famiglia reale veramente amata dal suo popolo. Ti fa sentire vecchia?
FEDRA (*non risponde*)
IPPOLITO Ora mi odi?
FEDRA Perché vuoi che ti odi?
IPPOLITO Non voglio. Ma mi odierai. Alla fine.
FEDRA Mai²².

L'odio appartiene ad un clima laico ben più ampio, come attesta un dialogo che Ippolito intrattiene con il prete dopo il suicidio di Fedra. La messa in discussione di Dio attesta un'evidente perdita di ogni valore morale:

IPPOLITO Non c'è nessun Dio. Non c'è. Nessun Dio.
PRETE E se c'è? Cosa farai? Non ci si può pentire nell'altra vita, solo in questa.
IPPOLITO E tu che suggerisci, una conversione in extremis, tanto per stare tranquilli? Di morire come se Dio ci fosse, sapendo che non c'è? No. Se Dio c'è, voglio guardarlo in faccia sapendo che sono morto come sono vissuto. Da peccatore.
PRETE Ippolito.
IPPOLITO Sono sicuro che Dio sarebbe abbastanza intelligente da non lasciarsi ingannare da una confessione dell'ultima ora²³.

È importante sottolineare che Ippolito commette una contraddizione; in un primo momento nega la presenza di Dio, poi, definisce quest'ultimo "intelligente" e,

²⁰ Seneca (2011), p. 108.

²¹ Kane (2000), p. 71

²² *ibid.*

²³ Ivi, p. 84.

alla domanda del prete se crede o meno nella presenza divina, il giovane non risponde di no, ma dà una risposta kantiana tutta racchiusa sotto la sfera di un individualismo soggettivo come unica presenza a cui appellarsi: «Io so cosa sono. E sarò sempre così»²⁴. In questi termini, la drammaturgia di Kane porta alle estreme conseguenze l'emotività di ciascuno. I personaggi, infatti, all'inizio del dramma vivono una mediocrità e una sterilità che non lascia trasparire alcun tipo di coscienza. Non è la verità di Fedra a smuovere la nullità di uno spazio represso e depresso, piuttosto la bugia finale. Questo si vede appunto nell'atto conclusivo quando Fedra accusa Ippolito di averla violentata. È proprio dinanzi questa menzogna che il figliastro indaga per la prima volta dentro di sé e si sente colpevole al punto da costituirsi ingiustamente:

IPPOLITO Sei matta? È morta e l'ha fatto per me. Sono finito.

STROFE Nega.

IPPOLITO Ormai sono finito, cazzo.

STROFE Fallo per me. Nega.

IPPOLITO No.

STROFE Non sei un violentatore. Non ci credo.

IPPOLITO Nemmeno io.

STROFE Per favore.

IPPOLITO Fottuto. Finito.

STROFE Ti aiuterò a nasconderti.

IPPOLITO Mi amava veramente.

STROFE Non l'hai fatto.

IPPOLITO Dio l'abbia in gloria.

STROFE Dove vai?

IPPOLITO Mi costituisco²⁵.

Avviene un notevole ribaltamento nella coscienza di Ippolito che racchiude il senso tragico dell'intera opera. Solo la morte di tutti i personaggi, compreso Teseo che alla fine si uccide davanti gli occhi dei presenti, colma quel silenzio tragico dell'attesa che non può non ricordare ore e ore trascorse da Vladimir ed Estragon sulla panchina in *Aspettando Godot*. Così in *Fedra innamorata*:

IPPOLITO Io riempio le giornate. Aspetto.

FEDRA Cosa?

IPPOLITO Non lo so. Che succeda qualcosa²⁶.

4. La parodia del mito in Elsa Morante: l'uso del linguaggio

²⁴ Ivi, p. 85.

²⁵ Ivi, pp. 81-82.

²⁶ Ivi, pp. 72-73.

La serata a Colono è l'unico testo teatrale di Elsa Morante uscito ne '68 e «acquattato»²⁷ secondo la definizione di Ferdinando Taviani, fra le pagine letterarie de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Quella di Morante è una provocazione, una festosa rivolta dove il fantastico e l'invenzione si contrappongono alla pretesa realtà di tutti i giorni. La tragedia di Sofocle, *Edipo a Colono* e, prima ancora, *Antigone*, sono due tragedie frutto di una società premorale. Per cui, la ribellione di Antigone contro le leggi ingiuste di sepoltura emanate da Creonte simboleggiante il patriarcato e, dunque, la scelta della ragazza di seppellire comunque il fratello, e la sua punizione, attestano un finale tragico che proprio perché tragico e ingiusto, fa riflettere Elsa Morante. L'autrice riprende la tragedia sofoclea e la post pone nella sua contemporaneità.

La parodia iniziale è data dal luogo; Edipo viene accolto in un manicomio con Antigone descritta come una ragazzina selvatica che chiede alla guardia di non far sbattere la barella su cui giace il padre per non svegliarlo dal momento che soffre d'insonnia:

Dietro la barella si affretta Antigone, ragazzina selvatica e tremante sui 14 anni, però poco sviluppata per la sua età. Segue di ritorno il primo guardiano²⁸.

Il primo segno di modernità è dato dal linguaggio di Antigone, come si può evidenziare in diversi punti dell'opera:

Signò!

Io tengo una lettera di raccomandazione che questa lettera è una lettera di raccomandazione di quell'altro dottore che l'aveva visitato là a quell'altro ospedale quell'altra volta/tempo fa che il dottore questa l'ha scritta lui proprio di mano sua che lui di papà/mio se ne ricorda che l'aveva già conosciuto Aveva fatto la sua conoscenza nel tempo del congedo militare²⁹.

E, ancora:

Quello è tutto per colpa della disgrazia signò!
Che lui tutti quanti l'hanno sempre conosciuto che lui non faceva gniuna crudeltà!!! Che lui non s'è pigliato mai la robba di nessuno!! Che lui tiene una

²⁷ D'Angeli (2017), p. 31. Per maggiori approfondimenti sullo stile di Elsa Morante Cfr., Bassetti (2013).

²⁸ Morante (1968), p. 8.

²⁹ Ivi, pp. 10-11.

vigna e un giardino di aranci e la casa e tutto che se l'è guadampiato lavorando
laggiù allamerica che lui col sacrificio si è guadampiato la proprietà [...]»³⁰

Il linguaggio non-sense e caotico appartiene anche al Coro e rievoca una situazione inquietante, spettrale, surreale, macabra. Si riporta almeno un esempio:

E la casa, Kaputt! Buon giorno come va? Buon giorno come va? Su quattrocentocinquanta concorrenti – Fuoco! – Buon giorno come va? Lei non ha rispettato il segnale stop – Io non devo pensare non devo pensare -. Su quattrocentocinquanta concorrenti – Il cuore si è fermato. Io non devo pensare non devo pensare non devo pensare non devo pensare. – Perché la pasta era scotta. Un momento. Posso fare un gran respiro per favore? Grazie. Un momento. Adesso meglio. E la casa, kaputt! Buon giorno come va? Siamo tutti militari!!! Un momento la tibi – perché quando l'ostia sanguina è un segno d'importanza. – Lei che vuole da me?! Un momento un momento. Un momento. Un momento.
Che atto notarile? Il cuore si è fermato – Buon giorno come va? – Con la maschinenpistole. Lago Tana siamo in Africa Siberia fortino in Africa – Voglio andare con la Vespa tutta una tappa come al Guro -Fuoco! – Posso respirare per favore? Grazie. Ne taglio un pezzo? Sti bei ricordi di gioventù. Bamby Disney. Un momento un momento. Per ragioni di sicurezza. – Qua c'è un olografo con data successiva. – Con la maschinenpistole. Lunedì sera
Li conosci tu gli scheletri americani?»³¹

Infine vi sono i guardiani che invece rimangono «muti e inespressivi»³² rievocando un'atmosfera kafkiana che ricorda Joseph K. dinanzi al castello:

I tre guardiani, che ormai non si curano più di ascoltare i suoi discorsi, rimangono muti e inespressivi, nella loro posa indolente»³³.

5. L'Edipo di Elsa Morante

In Elsa Morante c'è una vera e propria esperienza del mito legata all'inconscio. L'Edipo di Morante è un anziano malato che viene presentato in una clinica; un primo dato interessante è proprio lo spazio chiuso che si contrappone allo spazio aperto di Tebe nel mito antico. Rispetto all'Edipo di Sofocle che ha visto tutto e,

³⁰ Ivi, p. 14.

³¹ Ivi, p. 6.

³² Ivi, p. 16.

³³ Ivi, p. 16.

dunque, ha conoscenza delle cose perché le ha affrontate, nell'opera di Morante egli vede nella sua cecità che è corrotta/macchiata dalla conoscenza:

Nella mia cecità spasmodica e corrotta adesso io vedo
cose nascoste alla innocente salute,
agli occhi intatti...³⁴

Come nel caso di Ippolito, anche Edipo sottolinea la sordità di un Dio assente:

E a Lui
Io volsi la mia prima voce: esclamante un tale amore
Che suonò come un grido di pudore torvo.
Così mi trovai solo nella mia natività
abbandonato alla nanna fragorosa della boscaglia
e alle povere sise rugose delle capre³⁵.

Per cui, la condizione di Edipo re è, come quella di tutti gli uomini, "un tradimento maledetto":

Questo me stesso
Rifiutato dal cielo, questo
Pischello bastardo e deforme,
non è che il brutto rovescio degradato
del me stesso vero: l'Edipo re!
E meglio per me sarebbe non essere nato
Piuttosto che vivere
A questo tradimento maledetto³⁶.

Ogni passo è preordinato da Dio e la preghiera rivoltagli è quella di una rana o di un asinello:

Senza sapere che tutte le mie strade – maestre e traverse, e scorciatoie
e deviazioni
erano già disegnate da Lui
nella sua geometria preordinata.
[...]
In realtà, quella mia prima preghiera d'adorazione
Per LUI non aveva dovuto significare niente,
lo stesso che fosse la nenia d'una rana o d'un asinello³⁷.

³⁴ Ivi, p. 30.

³⁵ Ivi, p. 51.

³⁶ Ivi, p. 57.

³⁷ Ivi, p. 63.

In assenza di Dio, Edipo crede nel flusso in cui è immerso, tale da ritenersi ogni cosa che lo circonda:

Io sono le pupille della rondine, misure di una cruna
Dove si spalanca tutta la vetrata celeste del ritorno,
coi prati di grano, e le ombre colorate che fa il vento fra uno stelo e l'altro
[...]
Io sono il ritmo notturno della bonaccia sull'orlo della rada
Sotto i recinti del forte dove la rècluta dorme
[..] Io sono il batticuore della ragazza che,
tremante per il divieto
trasgredito
d'accompagnarsi al ragazzo
rientrando dalla lezione alla sera,
sul momento del commiato clandestino davanti alla porta di casa
lascia un bacio ancora freddo d'infanzia e di furto
la sua bocca appena intrisa di primo amore.
[..] Io sono la nebbia, i centomila sfavillii,
la semina favolosa degli orienti mattinieri [...] ³⁸

Il credo nella vita si contrappone allo scetticismo verso la propria morte:

Credo nell'ignoranza e nei sogni e nel delirio
Credo in tutte le storie più prodigiose o idolatriche
E in tutte le cose impossibili.
Solo nella mia morte, io,
non credo³⁹.

Edipo non crede nella morte, eppure fin dall'inizio sa di dover morire. Questo è un dato funzionale nell'opera di Morante perché simboleggia l'ordine precostituito della morte a cui allude il personaggio stesso. Non c'è nulla di più drammatico perché non si tende al suicidio come nei personaggi di Sofocle. Con Morante il dramma si consuma lentamente ancora una volta nella coscienza del personaggio che fa di tutto per allontanare la propria fine pur vivendo in quel limbo d'attesa che gli restituisce costantemente l'idea di fine.

6. Una nuova lettura del mito di Sofocle: conoscenza e cecità

È evidente il rapporto tra tragedia classica e contemporaneità in Elsa Morante. L'opera è irrepresentabile; riduce a zero l'azione drammatica e la parola del

³⁸ Ivi, pp. 72-73.

³⁹ Ivi, p. 65.

testo ha unico rilievo. Morante decide di riprendere il personaggio di Antigone con *filiās* e *pietas*, dunque l'amore della figlia per il padre, come emerge nel testo di Sofocle e che si relaziona col padre morente. Mentre non si concentra sul suo scontro con Creonte. La protagonista è l'unica che riesce a salvarsi perché rappresenta l'innocenza. Per tali meccanismi che presenta l'opera, Genette in *Palinsesto* afferma che *La serata a Colono* non è parodia ma trasposizione⁴⁰. È infatti un canto parallelo perché la serata è una parodia dolorosa che rovescia la tragedia di Sofocle e, nel ribaltamento, Morante vede la presa di distanza dei suoi personaggi trasposti nel contemporaneo; in questa dialettica riproduce la parodia, cioè nella dialettica tra mito classico e contemporaneità. Inoltre, l'autrice trasforma i suoi personaggi in gente comune; Edipo conserva nei suoi tratti estetici il profilo di un anziano qualunque e la figlia di una zingarella. Edipo preserva la sua connotazione mitica nell'interiorità mentre Antigone porta il soprannome di Ninetta con chiaro richiamo al film *Edipo re* che Pasolini ha messo in scena l'anno prima dove Antigone era rappresentata - non a caso - da Ninetto Diavoli.

Edipo rappresenta l'uomo traumatizzato dalla storia. Invece Antigone rappresenta l'inconsapevolezza dei giovani. L'uomo ha letto tutti i libri e simboleggia la conoscenza, per questo è ceco, proprio perché la conoscenza lo ha accecato. Antigone è immune alla sofferenza perché è inconsapevole. Per cui se Edipo vede nella cecità e non più nella luce, dall'altra parte Antigone non riesce a vedere al buio. Infatti l'indovinello finale della Sfinge lo risolve Antigone a testimonianza della sua ingenuità. Inoltre, Edipo rappresenta la lingua aulica del mito mentre Antigone il linguaggio mimico dialettale, e questa è un'innovazione linguistica notevole perché è un dialetto regionale inventato, di un romano che unisce il dialetto ciociare e napoletano, con forme linguistiche elementari, talvolta con errori.

Stilisticamente, infatti, c'è una mancanza di punteggiature e più volte la fanciulla ammette di non sapere scrivere. Il bilinguismo tra Edipo e Antigone è evidente ma è una scelta successiva che avviene in corso d'opera. La volontà di Morante è dunque quella di creare un personaggio nuovo di Antigone; ella infatti è uno dei felici pochi dell'opera morantiana, con un riferimento a *Felici pochi e infelici molti*. La conoscenza è dunque dolore. Antigone rinuncia alla conoscenza e pertanto entra a far parte dei felici pochi. Il teatro per Morante è sinonimo di libertà sia per temi trattati che per stile, come attesta una sua considerazione estrapolata da *Menzogna e sortilegio*:

⁴⁰ Genette (1997), p. 16.

Alla parola teatro i miei sensi tutti all'unisono si destavano suggerendo alla mente grandi spazi, brulicare di splendori, voci strane e corali⁴¹.

La capacità dell'autrice di scavare nella coscienza dei personaggi si può connettere a quello di Dacia Marini dove prende forma un immaginario della verticalità del profondo.

Il suo teatro è «umile, utile non solo per formare opere, per sollevare problemi, ma anche per costruire ambienti, tentare relazioni umane»⁴². I personaggi che, pirandellianamente immagina, si presentano nella mente dell'autrice come in una stanza vuota e, non chiedono di farsi parola, ma corpo:

La mia mente è come se fosse una stanza vuota che viene visitata dai miei fantasmi. Questi, come tutti i fantasmi, vengono, stanno, poi se ne vanno. Quando un fantasma comincia a rimanere nella stanza della mia mente e comincia a chiedere di farsi corpo, questo è per me il momento di incominciare a scrivere⁴³.

Il mito trionfa ne *I sogni di Clitennestra* (1978) in cui Clitennestra compare in scena chiedendo ascolto per i fatti della sua vita, in un lamento modulato da un anaforico "vivo" e un epiforico "io" che rima con "dio" al secondo verso:

tra gli altri morti mi sento chiamare
col nome di assassina...fra le ombre io
vivo nella vergogna, lo sapete
vivo sotto il peso della colpa io
che ho subito da un figlio quello che ho subito,
e nessuno dio si ricorda di me,
massacrata da una mano matricida⁴⁴.

⁴¹ Morante (1948), p. 621.

⁴² Taviani (2010), p. 45.

⁴³ Maraini 6 (1988), 1, p. 73. L'operazione teatrale di Maraini corre parallela a tutta una produzione che, a partire dagli anni Settanta del Novecento, e grazie al movimento delle donne, si è dedicata a ricostruire e a documentare la presenza/assenza di quest'ultime, come dimostrano scrittrici europee quali Maria Zambrano, Marguerite Yourcenar e Christa Wolf, per citarne alcune. Ma è stata soprattutto la critica, proprio a partire dagli anni Settanta, a incrementare gli studi dedicati alle presenze di donne nella letteratura: ne dà un importante resoconto L. Fortini, *Donne scrittrici nella letteratura italiana. Un percorso critico (1970-1993)*, «FM. Annali del Dipartimento di Italianistica», Università di Roma La Sapienza, 1994, 225-245, aggiornato nuovamente in EAD., *Critica femminista e critica letteraria in Italia*, «Italian Studies», n. 2, 2010, 178-91.

⁴³ «Il teatro, si sa, ha origini religiose e per quanto si sia trasformato nei millenni, in qualcosa di molto più laico e ricreativo, ha mantenuto nel fondo quel carattere di sacralità che le altre arti hanno perduto [...] Il suo interrogare, anche se ormai in sordina, gli dei, il suo proporre solenni dialoghi con la coscienza sui difficili rapporti tra doveri e piaceri, fra individuo e collettività» (D. Maraini, *Un sogno teatrale*, in *Fare teatro*, p. V.)

⁴⁴ Maraini (1974), p. 621. «Il teatro, si sa, ha origini religiose e per quanto si sia trasformato nei millenni, in qualcosa di molto più laico e ricreativo, ha mantenuto nel fondo quel carattere di

Clitennestra è donna astuta e dotata di morbosa sensualità. Ella piega tutti al proprio volere divenendo moglie infame per eccellenza che uccide lo sposo. Agamennone è rientrato vincitore da Troia con la schiava Cassandra ma Clitennestra sta covando l'idea di ucciderlo perché vuole vendicare la figlia Ifigenia che Agamennone ha sacrificato per permettere alla flotta greca di salpare per Troia. Nel mito classico Clitennestra sarà a sua volta uccisa dal figlio Oreste desideroso di vendicare l'assassinio del padre, per poi essere condotto alla pazzia dalle Erinni.

La riscrittura del mito da parte di Maraini è invece funzionale per mettere in luce la violenza della società e della cultura dominante dagli uomini di cui le donne cadono vittime. Proprio da questo obiettivo principale ha origine la trilogia tragica di Eschilo, *l'Oresteia* – da cui nasce *I sogni di Clitennestra* – che alla scrittrice interessa indagare come «one of the first examples – if not *the* example – of a literary work that staged the passage from maternal rights to the paternal rights»⁴⁵.

Rispetto al rapporto padre-figlia visto precedentemente, nel caso dell'opera di Maraini è centrale la coppia madre-figlio/a. Da una parte vi è la figlia Elettra che nutre un odio verso la madre come si evince soprattutto da uno scambio di battute centrali:

ELETTRA: Non sei stata una buona moglie.

CLITENNESTRA: Che ne sai tu?

ELETTRA: Non sei stata una buona madre.

CLITENNESTRA: Ti ho fatto mancare qualcosa?

ELETTRA: Sì, la famiglia. Tu hai portato la famiglia addosso con disgusto e svogliatezza. Hai lasciato partire tuo marito da solo. Hai lasciato andare Oreste.

Non li hai mai aspettati, amati, invocati. Hai pensato solo a te, alla tua fame⁴⁶.

Dall'altra parte c'è il figlio Oreste che rievoca lo stesso rapporto erotico-adulterino nei confronti della madre che caratterizzava Ippolito e Fedra nell'opera di Sarah Kane. Il sogno del legame sessuale viene sintetizzato benissimo nell'immagine che restituisce il verbo "sprofondare" usato sia dal figlio che dalla madre.

sacralità che le altre arti hanno perduto [...] Il suo interrogare, anche se ormai in sordina, gli dei, il suo proporre solenni dialoghi con la coscienza sui difficili rapporti tra doveri e piaceri, fra individuo e collettività» (D. MARAINI, *Un sogno teatrale*, in *Fare teatro*, p. V.)

⁴⁵ Cavallaro (1995), p. 340.

⁴⁶ Maraini (1974), p. 191.

ORESTE: Non ho fatto niente di male. Mai. Solo oggi, confesso, ho avuto un momento di delirio, un cedimento. Ho perso la testa. Ho perso la testa. Sprofondando in lei mi sono ubriacato, ho sentito il fondo del suo corpo [...]
[...]

ELETTRA: Oreste si è sposato. Ti ho portato i confetti.

CLITENNESTRA: Ho sognato che facevo l'amore con lui. [...] Diceva che voleva sprofondare in me. Poi si infuriava⁴⁷.

Pertanto, il mito si ricostruisce nella modernità solo mediante i sogni che sono visti come qualcosa di nefasto e terribile:

CLITENNESTRA: Ho fatto un sogno terribile.

ELETTRA: I tuoi sogni puzzano⁴⁸.

Non a caso alla fine Clitennestra impazzisce e giustifica la propria pazzia affermando: «Sono stata colpita in fondo al mio sogno».⁴⁹

La dimensione onirica ha anche a che fare con la religione; del resto sono diverse le occasioni in cui la Maraini ha confessato di avere una "concezione" religiosa del teatro e dunque, inevitabilmente, affronta questioni politiche, sociali, didattiche e alla chiarezza delle posizioni accompagna l'indeterminatezza e la contraddittorietà della trascendenza.

In conclusione, per le scrittrici prese in esame, il mito diventa esperienza di un presente declinato nel realismo della memoria poetica. Il mito moderno di queste donne sovverte però i canoni di quello passato e non vi è eroismo ma tali figure femminili per lo più soffrono, si sacrificano e puniscono se stesse. Ecco, dunque, che a partire dal singolo individuo, il dramma di coscienza diventa quello di un'intera generazione unita, seppur distante nei secoli, da un medesimo dolore antico e moderno.

Marianna Scamardella
Università di Napoli, Federico II

⁴⁷ Ivi, p. 214.

⁴⁸ Ivi, p. 187.

⁴⁹ Ivi, p. 223.

Riferimenti bibliografici

Adorno - Horkheimer (1966)

Theodor W. Adorno - Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.

Bassetti (2013)

Giovanni Bassetti, *Verso Colono. Elsa Morante e il teatro*, Pisa, Arpes, 2013.

Cataldi (2022)

Maria Grazia Cataldi, *Creature del palcoscenico. Le donne nel teatro: da personaggi a protagonisti*, Pisa, Le Impronte, 2022.

Cavallaro (1995)

Daniela Cavallaro, *I sogni di Clitennestra: The "Oresteia" According to Dacia Maraini*, «Italia» 72 (1995), 3.

D'Angeli (2017)

Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2017.

Genette (1997)

Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Kane (2000)

Sarah Kane, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2000.

Landi (2023)

Patrizia Landi, *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2023.

Lévi-Strauss (1967)

Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato*, in *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi, 1967.

Maraini (1988)

Dacia Maraini, *"Il mio teatro" e "Il dialogo nel romanzo". Interviste col pubblico*, "Prove di drammaturgia", 6 (1988), 1.

Maraini (1974)

Dacia Maraini, *I sogni di Clitennestra*, in *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974.

Morante (1948)

Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1948.

Morante (1968)

Elsa Morante, *La serata a Colono*, Torino, Einaudi, 1968.

Seneca (2011)

Lucio Anneo Seneca, *Fedra*, Roma, Carocci, 2011.

Kane (2000)

Sarah Kane, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2000.

Taviani (2010)

Ferdinando Taviani, *Teatro e democrazia culturale*, in *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, Roma, Perrone, 2010.

The threads of women's history have often been intertwined with those of the theatre, so that in the second half of the twentieth century, for example, we witnessed the creation of a precise relationship between emancipation and women writers of theatrical works. In fact, «theater will be a privileged means of expression for the feminist movement» in the seventies, fundamental for the rethinking and refoundation of the theater itself. In this decade the women's movement has tried to become aware and escape marginality by attempting its own distinctive feature in drama writing. One of these is the ambition to rewrite the myth starting from classical roots to investigate modern social, political, cultural and relational conflicts. This contribution aims to focus on three authors in particular, Sarah Kane, Elsa Morante and Dacia Maraini, investigating, albeit in their diversity, the conjunction that binds them in recalling ancient values and disvalues to rewrite "an ancient modernity".

Parole-chiave: emancipation; women; myth; modernity