



Percorsi della memoria

Storia e storie nella letteratura testimoniale

Introduzione e cura di Rosa Maria Grillo

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXII – 2021

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MARIA MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, VALENTINA COROSANITI, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

PERCORSI DELLA MEMORIA

Storia e storie nella letteratura testimoniale

Introduzione e cura di Rosa Maria Grillo

XXII – 2021

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXII – 2021

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

Published in Italy
Prima edizione: dicembre 2021
Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati
con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

INDICE

ROSA MARIA GRILLO, *Presentazione*

MICHELE BIANCO, *L'antiebraismo e l'antisemitismo giudeofobico: dai primordi precristiani all'antigiudaismo della Chiesa delle origini* 15

ROSA MARIA GRILLO, «*Tornare. Mangiare. Raccontare*». *I bisogni primari nelle testimonianze dei sopravvissuti* 29

LIDIA TORNATORE, *La ballata 'Helas! Où donc trouveront reconfort' di Christine de Pizan: la voce di una donna per le donne* 45

STEFANO GRAZZINI, *La fine del mondo contadino nel racconto dei protagonisti: forme eterodosse di letteratura testimoniale* 59

ORIANA BELLISSIMO, *Vivere per raccontare: Lidia Beccaria Rolfi e l'esperienza concentrazionaria. Da 'Le donne di Ravensbruck' a 'L'esile filo della memoria'* 77

GIOVANNI GENNA, *Letteratura e Resistenza. Uno sguardo attorno alle scrittrici-partigiane Renata Viganò e Ada Prospero* 93

MILENA MONTANILE, *'Io che ho visto'. L'orrore delle foibe tra testimonianza e racconto* 107

ANTONELLA RUSSO, *Tra testimonianza e propaganda: Giulia D'Arienzo, 'Madrid. Mesi di incubo' (1937)* 121

CHIARA TAVELLA, «Modestissime» memorie di una «grafofla» antifascista	139
ANNALUCIA CUDAZZO, «Quando il tempo avrà scordato le presenti ingiustizie». le carceri borboniche nelle 'Memorie' di Sigismondo Castromediano	155
ALDO MARIA MORACE, Un caso (misconosciuto) di letteratura testimoniale: Nicola Palermo	169
DONATELLA LA MONACA, «Perché l'intelletto abbia respiro e la giustizia abbia il suo corso». La testimonianza civile di Giuseppe Antonio Borgese	185
MARIKA BOFFA, La costruzione di una «specie di romanzo»: testimonianza e racconto nell'antologia 'Il ritorno del padre' di Giani Stuparich, curata da Pier Antonio Quarantotti Gambini	199
ANTONIO D'AMBROSIO, «Diario mio e di tutti». 'Pane duro' di Silvio Micheli	215
LORELLA MARTINELLI, La testimonianza di Édouard Corbière nei processi di trasformazione della modernità	227
CAMILLA CATTARULLA, Epidemie a bordo: le migrazioni di massa e il valore testimoniale della letteratura di viaggio italiana in America Latina alla fine del XIX secolo	239
LAURA MARIATERESA DURANTE, La letteratura di testimonianza negli autori con un vissuto migratorio nell'infanzia: Jadelin Mabiala Gangbo e Najat El Hachmi	255
ANNAMARIA SAPIENZA, Testimoni di una umanità ai margini. Il lavoro di Davide Iodice al Centro di Prima Accoglienza di Napoli	269
GENNARO SGAMBATI, Bellodi e il «Mi ci romperò la testa». Difesa dello stato e scontro tra arbitrio e diritto ne 'Il giorno della civetta'	281
MICHELE BEVILACQUA, Les marques de subjectivité dans le discours francophone de temoignage de Roberto Saviano	293

ILARIA MAGNANI, <i>La gradazione della voce testimoniale in Massimo Carlotto, ovvero una generazione sconfitta in Italia e in America Latina</i>	309
GIORGIO FICARA, <i>Le avventure di Casanova</i>	323
ELEONORA RIMOLO, <i>Contro l'arroganza del potere: Antigone testimone del Novecento</i>	333
APPENDICE	
NICOLA BOTTIGLIERI, <i>Letteratura latinoamericana in esilio: Napoli 29-30 settembre 1979-Roma 14-20 aprile 1980</i>	349
<i>Sommari/Abstract</i>	365

Eleonora Rimolo

CONTRO L'ARROGANZA DEL POTERE:
ANTIGONE TESTIMONE DEL NOVECENTO

I diversi autori e i diversi contesti culturali in cui Antigone viene adoperata nel corso del '900 letterario rivelano quanto sia profondo e innegabile il valore testimoniale di questo fortunato personaggio della mitologia classica: la costante di queste rappresentazioni è la lotta ostinata contro la violenza del potere dominante, dal fascismo alla dittatura sudamericana, passando per la resistenza femminista contro il patriarcato e le sue più spietate manifestazioni. Nelle riscritture di Antigone, la figura di testimone e la figura di scrittore non coincidono: tuttavia la costruzione e l'artificio narrativo hanno la prerogativa di giungere non solo a una dicibilità e a una trasmissibilità dell'esperienza testimoniale, ma anche, paradossalmente, a una maggiore approssimazione alla verità dell'esperienza, in quanto il personaggio viene plasmato dallo scrittore al fine di farsi simbolo e portavoce di una strenua battaglia contro i diversi volti oscuri del potere sostenuta dal lettore attraverso l'immedesimazione nel personaggio e la conseguente germinazione di un ri-sentimento.

Vittorio Alfieri dice del personaggio di Antigone che è una «donna di carattere forte, e fiero, innamorata, nemica acerrima di Creonte»¹ – e certo non si può prescindere da questa riscrittura della tragedia sofoclea per una corretta analisi di ciò che Antigone, da questo momento in poi, rappresenterà per il mondo moderno e contemporaneo, ossia uno dei simboli più eloquenti della testimonianza necessaria contro l'arroganza del potere. Indispensabili, infatti, sono le pagine della *Vita* dell'autore, così come quelle autobiografiche ed epistolari, per la ricostruzione e per l'esegesi delle sue stesse tragedie. Sicuramente la proliferazione di opere teatrali, letterarie, saggistiche dedica-

¹ Cfr. A. GRANESE, *La "cornice" nel sistema tragico di Vittorio Alfieri*, Edisud, Salerno 1993, p. 162.

te ad Antigone nel Novecento dipende dal processo di risignificazione e di reinvenzione creativa a cui è soggetto il mito nella Modernità, tanto più che Antigone è un personaggio adatto alla rappresentazione di epoche dominate da intolleranza razziale, guerre di religione e non solo, eretto a simbolo dell'uomo fragile e privo di difese, lasciato solo a combattere contro il Potere (non a caso la gran parte di rifacimenti del mito sono ambientati negli anni dei regimi totalitari europei e durante la Seconda Guerra Mondiale).² Tuttavia, un contributo fondamentale a questa permanenza del mito di Antigone in chiave testimoniale dipende soprattutto dalla rappresentazione alfieriana della tragedia, pubblicata nel 1783 e rielaborata fino al 1789: Alfieri dimostra di essere un vero e proprio poeta moderno e di respiro europeo, nonché un acuto indagatore delle angosce e delle inquietudini umane. I personaggi della sua *Antigone* riescono a scavare nel proprio inconscio, fino a portarne alla luce gli aspetti più cupi e ignoti, inconciliabili con la semplice forza della ragione. Questo dipende certamente dall'ambiente in cui si sviluppa la tragedia alfieriana, a cavallo tra Kant e il preidealismo, in un'atmosfera preromantica e prerivoluzionaria che non consente la realizzazione di una sintesi armonica degli opposti, che rimangono insoluti, proprio come accade nel mondo contemporaneo, carico di inquietudini irrisolte e di tensioni antitetiche, impossibili da superare. Da un punto di vista strettamente linguistico, questa tensione costante si realizza attraverso l'uso di quegli endecasillabi sciolti di «severa e aspra bellezza»³ che, in accordo con l'andamento antitetico delle passioni che muovono i personaggi, alternano lo spezzamento al ritmo incalzante, connotandosi spesso di dittologie ossimoriche sia sul piano semantico che sintattico. La sua *Antigone* è mossa soprattutto dall'odio rancoroso verso Creonte che si alterna all'amore per il fratello Polinice, verso il cui cadavere insepolto ella prova profonda pietà: questa coppia di moti interiori supera di gran lunga l'amore nei confronti di Emone, e ciò Creonte lo sa bene, perché sebbene in un primo momento la notizia dell'innamoramento del figlio gli suscita preoccupazione e gli sia molto poco gradevole, poco più tardi diventa una preziosa occasione per il tiranno di zittire per sempre Antigone – dimostrando a suo figlio di essere solo uno strumento per «il compimento della sua ambizione di regno»⁴ nelle mani di un padre scellerato. Sia Creonte che

² Cfr. ID., *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Edisud, Salerno 2010, pp. 82-83.

³ Cfr. A. GRANESE, *La "cornice" nel sistema tragico di Vittorio Alfieri* cit., p. 11.

⁴ V. ALFIERI, *Risposta dell'autore a Ranieri de' Calzabigi*, in ID., *Tragedie*, a cura di L. Toschi, Sansoni, Firenze 1985, p. 120.

Emone prendono ben presto coscienza, infatti, che Antigone non si concederebbe mai – pur nella sincerità del suo amore – «a chi di un sangue nasce / a lei fatale, e a' suoi».⁵ I personaggi alfieriani, insomma, sono molto più complessi e moderni di quelli sofoclei: non a caso, nella *Vita*, Alfieri dichiara di aver tratto ispirazione per questa tragedia dalla traduzione del XII libro della Tebaide di Stazio a cura di Bentivoglio⁶ anche se è indubbio che Alfieri avesse piena conoscenza anche, tra le altre rappresentazioni del mito, della tragedia sofoclea nel compendio di Pierre Brumoy. Basterebbe guardare la tragedia alfieriana per considerare superata in partenza la tesi hegeliana che vedeva il rapporto tra Antigone e Creonte in termini di scontro antitetico di valori (idea di Stato, idea di famiglia) e di azioni direttamente conseguenti: innanzitutto Creonte per Alfieri è un personaggio iniquo prima che tragico (in senso classico), in quanto agisce in nome del suo temperamento ambizioso, tendente al tradimento e al complotto in nome di un potere a cui non saprebbe mai rinunciare.⁷ È la stessa Antigone a rivelarlo, dipingendolo come «empio tu, vile, / che lor spingevi ai colpi scellerati»,⁸ «nutritor degli odii»⁹ in nome di una «nefanda guerra»¹⁰ – e quindi primo responsabile del disonore della sua stirpe maledetta. Per Alfieri Polinice è il migliore tra i fratelli, e questo è ciò che si racconta sia in maniera disseminata all'interno della tragedia alfieriana di Antigone, sia nel *Polinice*: pertanto, il divieto di seppellimento pronunciato da Creonte appare doppiamente iniquo e mai, come in Sofocle, Creonte prenderà coscienza del suo errore di valutazione, perché qui non c'è errore ma solo lucido, malvagio calcolo, teso alla realizzazione di un piano politicamente spietato che prevede la morte di Antigone e la conseguente, sicura salita al trono di Tebe.¹¹ Quindi, sebbene Antigone sia rea di aver disobbedito alla legge di Stato, la reale motivazione per cui Creonte la manda a

⁵ ID., *Antigone*, in V. ALFIERI, *Opere*, tomo I, intr. di M. Fubini, testo e commento a cura di A. Di Benedetto, Ricciardi editore, Milano-Napoli 1977, atto III, scena I, vv. 124-125, p. 582.

⁶ «L'Antigone, prima non imbrattata di origine esotica, mi venne fatta leggendo il XII libro di Stazio nella traduzione su mentovata, del Bentivoglio». V. ALFIERI, *Vita*, intr. e note di G. Cattaneo, Garzanti, Milano 2004, IV, 2.

⁷ Cfr. M. MAŠLANKA SORO, *La «legge» di Creonte e la tragedia di Antigone in Alfieri alla luce dell'archetipo sofocleo*, in *Letteratura e oltre, Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di P. Ponti, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2012, p. 8.

⁸ V. ALFIERI, *Antigone*, op. cit., atto II, scena II, vv. 227-228, p. 575.

⁹ *Ibid.*, vv. 232-237.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. M. TROVATO, *Il messaggio poetico dell'Alfieri: la natura del limite tragico*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1978, p. 58.

morte è solo la sete di potere – ed egli infatti non può che gioire dell'errore di Antigone («al fin l'ottenni / rea s'è fatta ella»¹²). Questo è ancora più evidente se si riflette sul fatto che lo stesso Creonte libererà la moglie di Polinice, Argia, catturata assieme ad Antigone, venuta da Argo per ricevere le ceneri di suo marito, strumentalizzando così le leggi (nonché gli dèi, in nome dei quali egli muove le fila delle sue malvagie intenzioni) che vogliono Antigone morta. L'eroina, infatti, capirà la perversione dell'agire del sovrano, senza timore di esprimerla: «Che nomi tu gli Dei? Tu, ch'altro Dio / non hai, che l'util tuo».¹³ Ogni nefandezza è dunque accolta in nome del proprio personalissimo utile, ma sia Creonte che Antigone sono vittime di una perversa forza arcana che agisce su di loro spingendoli ad agire tragicamente in quanto dominati da una passione – che per Creonte è il potere, mentre per Antigone è qualcosa di più complesso: su di lei pesa innanzitutto l'ossessione della colpa, l'appartenere e l'essere erede anche senza averlo voluto di una famiglia maledetta («di questo sangue / impuro avanzo»)¹⁴. Nelle sue vene scorre un sangue che impedisce la vita, la raffredda e di conseguenza rende ipotizzabile una catarsi soltanto attraverso la morte («A fera morte / già, fin dal nascer mio, dannata m'ebbe / il mio destino»)¹⁵: il peso degli errori commessi suo malgrado a danno dell'intero *ghenos*, la spingono inevitabilmente a cercare la morte, sia per amore e pietà nei confronti del fratello insepolto (e in ciò Alfieri si muove in continuità con Sofocle) sia per compiere quello slancio antitirannico tipico dei personaggi alfieriani, che sono dominati dall'angoscia della realizzazione del proprio desiderio e preferiscono soccombere del tutto alla realtà avversa.¹⁶ Addirittura Antigone chiama il suo gesto «sant'opra»,¹⁷ e questo ci orienta riguardo alla natura profonda di un gesto compiuto per restituire dignità e pace al fratello ma anche per purificare una stirpe intera dal «santo criminale»¹⁸ di sofoclea memoria («mi sia la scure / trionfo quasi»)¹⁹ che così perderà ogni traccia di infamia, addebitata invece pienamente ed esclusivamente a Creonte («Ognor

¹² V. ALFIERI, *Antigone*, op. cit., atto III, scena I, vv. 32-36, p. 579.

¹³ Ivi, atto II, scena II, vv. 247-254, p. 576.

¹⁴ Ivi, atto I, scena III, vv. 154-155, p. 564.

¹⁵ Ivi, atto IV, scena II, vv. 79-81, p. 591.

¹⁶ Cfr. M. MAŚLANKA SORO, *La «legge» di Creonte e la tragedia di Antigone in Alfieri alla luce dell'archetipo sofocleo* cit., p. 10.

¹⁷ V. ALFIERI, *Antigone*, op. cit., atto II, scena II, v. 135, p. 572; cfr. anche atto I, scena II, v. 56, p. 560; atto III, scena II, v. 186, p. 584.

¹⁸ Questa espressione appare nella tragedia sofoclea (v. 74), ma si addice anche all'eroina di Alfieri.

¹⁹ V. ALFIERI, *Antigone*, op. cit., atto III, scena III, vv. 248-249, p. 586.

Creonte / sarà l'infame»):²⁰ a confermare l'assoluta giustizia del gesto estremo di Antigone c'è, infine, anche un desiderio di gloria postuma, questo condiviso sia da Alfieri che da Sofocle.²¹

Da vessillo della ribellione e della resistenza, Antigone nel corso del tempo si adatta alla simbolizzazione di diverse istanze culturali, politiche, ideologiche ed è sempre mossa dal desiderio di testimoniare e affermare le leggi della giustizia, anche a rischio della vita. Tra le diverse rappresentazioni di Antigone nel Novecento c'è sicuramente quella che la vede protagonista di una ricerca militante e ostinata dell'identità femminile: nel 1947 Luce Irigaray dedica un intero capitolo del suo *Speculum (...l'eterna eroina della comunità)* ad Antigone, concentrandosi non tanto sulla tragedia sofoclea quanto sul discorso che ne fa Hegel nella *Fenomenologia*, per poi allargare il discorso al ruolo in generale dell'Antigone all'interno del ciclo tebano nella sua globalità. Hegel opera le sue riflessioni in un contesto totalmente patriarcale, ponendo in contrapposizione da un lato la soggettività attiva dell'uomo e dall'altro la materialità passiva della donna, che ha un ruolo ben preciso nella *polis*, ossia quello di seppellire i propri familiari – perché solo così la donna restituisce alla comunità religiosa l'azione etica dell'uomo che è morto per difendere i valori della sua città.²² Destino opposto dei due sessi, insomma: ma per quanto concerne Polinice ed Antigone, i ruoli di mascolino e femminile non sono poi così definiti come sembra. Antigone non sarà, come ogni donna dovrebbe, né sposa né madre ma morirà vergine proprio perché contraria all'obbedienza della legge degli uomini, e rinuncerà al suo desiderio soccombendo al castigo – perché anche Irigaray sostiene che la donna senta su di sé il peso delle nozze maledette di sua madre e pertanto, sebbene non sia una colpa da lei meritata, si dia la morte scegliendo il lutto del suo godimento. Per Hegel, invece, Antigone è senza inconscio e agisce soltanto spinta da una cieca determinazione, e pertanto la sua decisione diventa destino, perché resta inflessibile verso il suo desiderio di essere moglie di Emone e madre: alla Legge del Desiderio, preferisce la Legge della Città. Per Lacan, invece, e così anche per Irigaray, il gesto di Antigone è solitario e tragico, ma soprattutto antidialettico: difatti è proprio perché segue il suo desiderio fino alle estreme conseguenze che Antigone arriva allo sconfinamento, alla perdita, alla caduta senza speranza – andando

²⁰ Ivi, atto I, scena III, vv. 227-230, p. 566.

²¹ V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964, p. 65.

²² E. PORCIANI, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Villaggio Maori edizioni, Catania 2016, pp. 84-86.

oltre qualsiasi concezione utilitaristica della vita.²³ È per questo che ripete su se stessa il gesto di morte compiuto da Giocasta, perché Antigone prima che scegliere la morte chiusa nell'antro è prigioniera del suo desiderio – che è un vicolo cieco, una strada senza uscita e forse senza neanche entrata: questo la conduce verso una espulsione certa dalla *polis* proprio in quanto soggetto desiderante e non aderente in modo freddo alle leggi della città. Pertanto, Irigaray ritiene che Antigone possa essere un vero e proprio archetipo del femminile che sovverte il potere patriarcale dopo averlo in qualche modo superato, inglobato. La sua è una femminilità impotente perché il suicidio è un gesto di arrendevolezza al potere maschile, un gesto che raffigura il rimosso, l'inconscio, che non possono trovare spazio nell'ambito etico della comunità: il suo sesso è un limite, e la sua volontà di morte rimane interna al culto del fratello – mentre per Irigaray e per Lacan è una scelta ostinata del proprio desiderio, perché la vita senza dignità non vale la pena, e non basta la semplice presenza di un'esistenza quando non c'è un barlume di umanità nella vita stessa.²⁴ Anche in *Etica della differenza sessuale* l'autrice si sofferma su Antigone, soprattutto per quanto riguarda la sua identificazione mortuaria con la madre: soltanto se il personaggio riuscirà a svincolarsi da questo legame mortifero un giorno potrà diventare un vessillo del femminismo, riemergendo dal suo sepolcro al fine di occupare una diversa posizione all'interno della comunità in quanto donna non più totalmente subordinata al maschio. È un invito affinché le sia restituita la sua parte di vita, sangue, aria, acqua, fuoco, e non soltanto che lei sia messa a rendere un culto a ciò che è già morto: individui o leggi che siano attraverso una serie di genealogie simboliche utili a instaurare un vero e proprio processo di emancipazione femminile che parte dalla ribellione nei confronti del mutismo a cui Antigone e tutte le donne sono condannate dall'universo maschile.²⁵ Non rassegnazione silenziosa al suo suicidio, insomma, ma punto di partenza per un diverso assetto della donna all'interno della società.²⁶ D'altronde, come scrive Steiner, l'operazione più opportuna da condurre in presenza di una reinterpretazione del mito di Antigone è la valutazione di volta in volta del valore di quest'ultima in base ai parametri del metodo di ricerca adottato, ponendo l'attenzione sui modi

²³ Ivi, pp. 90-94.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. L. IRIGARAY, *An Ethics of Sexual Difference*, Cornell University Press, New York 1993.

²⁶ Cfr. K. TENENBAUM, *L'alterità inassimilabile. Letture femminili di Antigone*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, Donzelli, Roma 2001, pp. 279-98.

e sulle finalità della riscrittura, ma anche sui rischi di questo dinamismo interpretativo:

Quando si applica a un testo dell'importanza di Antigone, la 'comprensione' [...] è storicamente e attualmente dinamica. È un processo di accordo e disaccordo fra l'autorità cumulativa e selettiva dell'opinione dominante e la sfida della supposizione individuale. La lettura non è mai statica. Il significato è sempre mobile. Esso si dispiega [...] nello spazio semantico disegnato [...] dai grammatici e dai critici, dagli attori e dai produttori, dalla musica e dalle arti visive nella misura in cui 'rappresentano' o immaginano l'opera.²⁷

La traduttrice di *Speculum* di Irigaray, Luisa Muraro, fu lei stessa una militante del femminismo e tra il 1987 e il 1993 tenne a Roma *Tre lezioni sulla differenza sessuale*, in cui (nella seconda)²⁸ sosteneva che Antigone è un personaggio totalmente modellato dall'uomo per soddisfare quella funzione supplente che certe donne assumono-ricevono nelle società patriarcali e per questa ragione diventa complesso se non impossibile interpretare alcune delle sue azioni alla luce di un processo di identificazione e di emancipazione di genere.²⁹ Il suo atto apparentemente trasgressivo, la sua ostinazione a voler seppellire il fratello e a morire suicida è in realtà proprio la dimostrazione dello stato di prigionia mentale in un ordine simbolico a lei assolutamente estraneo. Questo stato di immobilità la conduce ad una non-scelta che si instaura nel ragionamento orientato da modelli del tutto patriarcali. È necessario, dunque, liberarsi delle interpretazioni hegeliane, heideggeriane e lacaniane di Antigone, spogliarsi della dipendenza del femminile dalla pulsione di morte maschile e dunque dall'angoscia che il gesto suicida di Antigone porta con sé, negando la vita e il suo *entusiasmos*.³⁰

Un anno importante per le riscritture di Antigone nel Novecento è il 1980: in quell'anno Grete Weil pubblica la sua autobiografia romanzata *Mia sorella Antigone*, opera in cui l'autrice cerca spasmodicamente un legame di sorellanza con Antigone, in quanto vittima di un trauma storico come la Shoah: Weil era

²⁷ G. STEINER, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 2003, pp. 227-28.

²⁸ Cfr. L. MURARO, *Tre lezioni sulla differenza sessuale e altri scritti*, in *Seconda Lezione: Il concetto di genealogia femminile*, Orthotes Editrice, Nocera Inferiore 2011, pp. 37-60.

²⁹ Anche il collettivo femminista *Via dogana* aveva un pensiero simile: recensendo su una rivista della *Libreria delle Donne* di Milano l'opera *Mia sorella Antigone* di Grete Weil, infatti, si afferma che «Antigone non è una sorella di nessuna donna reale, è una invenzione del mondo maschile, tutta interna alla dialettica della moralità».

³⁰ Cfr. L. MURARO, *Tre lezioni sulla differenza sessuale e altri scritti* cit., pp. 37-60.

un'ebrea tedesca che ha sempre portato con sé il senso di colpa di non aver potuto salvare il primo marito dalla deportazione, oltre che di aver fatto parte dei Consigli ebraici, collaboratori delle deportazioni naziste.³¹ Identificandosi di fatto con Ismene, Grete Weil si interroga soprattutto sul senso della ribellione alle leggi e sulla sua legittimità: esiste un diritto alla violenza, oltre che alla resistenza? La risposta, parziale, a questa domanda potrebbe provenire da Virginia Woolf, che nelle *Tre ghinee* (1938) affermava che militanza femminista e impegno pacifista camminano di pari passo, dicendo che «per Antigone esistono due tipi di legge, la legge scritta e la legge non scritta, e [...] per migliorare la legge scritta può essere necessario infrangerla».³² Nella nota 42 del terzo capitolo la Woolf, che scrive questo *pamphlet* contro la guerra, il cui nucleo centrale è rappresentato dalla denuncia dello stretto legame esistente fra sistema patriarcale, militarismo e regimi totalitari, cioè tra il potere esercitato nella sfera pubblica e nella sfera privata, parla della lotta per l'indipendenza delle donne nell'Ottocento e dice che quelle ragazze «volevano, come Antigone, non violare le leggi, ma trovare la Legge»³³ e cercavano così una risposta femminile archetipica che potesse contrastare l'istinto distruttivo maschile che nella Seconda Guerra Mondiale avrebbe portato orrori abnormi e morte ovunque. D'altronde, l'esilio è per la Woolf una condizione di tipo esistenziale (si vedano gli aggettivi con alfa privativo usati dalla stessa Antigone per descrivere se stessa mentre viene condotta alla tomba: *araios*, *agamos* (v. 867), *aklautos*, *aphilos* (v. 876), – maledetta, senza nozze, incompianta, senza amici) e la sua disappartenenza alla *polis* rappresenta una estraneità incontrovertibile e una lontananza da tutto ciò che potrebbe considerarsi come aderenza ad una comunità, a causa di una interiorizzazione di uno stato di esilio permanente e di rifiuto di ogni appartenenza definita a qualcosa.³⁴

Molti sono, anche nella stretta contemporaneità, i riusi del mito di Antigone – così tanti che tra il 2002 e il 2003 a Genova si è tenuto un convegno in cui Margherita Rubino, dopo una accurata analisi di tutte le fonti artistico-letterarie dedicate all'eroina nel contemporaneo, ha riscontrato che ci sono tre modi ricorrenti di nominare Antigone, che hanno in comune il valore testimoniale, sebbene esso sia mobile, duttile: in primo luogo, infatti,

³¹ E. PORCIANI, *La philia della meteca. Un percorso di genere nelle Antigoni del Novecento*, in «Between» 10, 2015, p. 7.

³² V. WOOLF, *Le tre ghinee*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 243.

³³ Ivi, p. 225.

³⁴ E. PORCIANI, *La philia della meteca. Un percorso di genere nelle Antigoni del Novecento* cit., p. 18.

esistono i casi-Antigone, ossia quando il nome dell'eroina di Sofocle viene attribuito e sovrapposte ad eroine della cronaca della politica; la seconda casistica invece crea una equivalenza tra Antigone e i diritti umani finché non avviene più scambio tra il nome proprio e l'idea giuridico-civile del nome, mentre nel terzo caso Antigone si trova a ricoprire tipologie del femminile in lotta contro il patriarcato del tutto diverse e opposte tra loro.³⁵ D'altronde la lettura di un mito non è mai statica, ma il significato è sempre mobile sebbene operi all'interno di uno spazio semantico disegnato: è quello che sostiene il precedentemente citato George Steiner nelle *Antigoni*, saggio del 1984 – il più celebre sulla ricezione delle tragedie, dove evidenzia che i processi di comprensione di fronte ad un'opera del genere prendono origine da una circolazione stratificata di saperi pregressi. Insomma è lo spazio semantico della ricezione che ci consente di giungere ad un approccio consapevole al testo. All'interno dello stesso convegno genovese Flavio Baroncelli sostiene, per altro, che in realtà Antigone non è femminista né libertaria ma ha prodotto, ha causato, dato voce al femminilismo, al libertarismo e via enumerando: ciò significa che ogni volta l'interpretazione di un testo si muove in base ai parametri del metodo di ricerca adottato e questo è il fondamento di ogni vitalità culturale e la finalità di ogni classico.³⁶ In questo senso si spiega l'attenzione dei letterati (ma anche dei registi) di ogni secolo per un personaggio così antico ma fortemente eclettico, a tal punto da essere in grado di assurgere a testimone di orrori e prevaricazioni contemporanee come i genocidi, le guerre civili, le dittature novecentesche: è, in sostanza, ciò che fa Liliana Cavani (1970) nel film *I cannibali* ispirato all'Antigone e ambientato in una polis dominata dalla dittatura, dove i cadaveri dei ribelli giacciono per giorni lungo le strade urbane, insepolti. Il film è ambientato dunque in uno spazio-tempo mitico che allude all'Italia di fine anni '60, in cui imperversava una situazione di conflitto tra legge del singolo e legge dello Stato, di fatto inconciliabile.³⁷ Infatti, la protagonista assoluta di questo film è proprio la mancanza di comunicazione tra le parti, dato che gli stessi cittadini costretti a passeggiare tra cadaveri sembrano totalmente indifferenti e dunque conniventi con la dittatura. Antigone cerca

³⁵ M. RUBINO, *Antigone e le gazzette*, in M. RIPOLI - M. RUBINO, *Il mito, il diritto, lo spettacolo*, De Ferrari, Genova 2005, p. 144, sulla scorta di G. PADUANO, *La creatività impoverisce il modello*, in «Primafila» 21, marzo 2001.

³⁶ E. PORCIANI, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, cit., p. 16.

³⁷ A. IANNUCCI, *Il mito di Antigone e I Cannibali di Liliana Cavani*, in «Stratagemmi» 8, 2008, pp. 143-164.

disperatamente di dare sepoltura a questi martiri (che hanno i medesimi nomi della tragedia sofoclea) – e dunque non solo a suo fratello, passando da una azione di tipo personale ad una di tipo collettivo – con l'aiuto di Tiresia, uno straniero che parla una lingua comprensibile solo alla stessa Antigone, in quanto la loro capacità di intendersi è precedente al linguaggio stesso e si traduce direttamente in azione, senza fermarsi al puro atto performativo – in quanto un'altra caratteristica del film è quella di concentrarsi sulla critica al linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa.³⁸

Su questa stessa linea interpretativa possiamo collocare anche Maria Zambrano (1967) che ne *La tomba di Antigone*, opera tra filosofia e teatro, presenta una protagonista che da vittima sacrificale deve espiare le colpe di una stirpe maledetta dallo scontro fratricida: questa Antigone, però, non si suicida ma riceve nella tomba continue visite dai personaggi della tragedia sofoclea e in questo dialogo continuo si inserisce una personale elaborazione dell'autrice del trauma storico e personale della Seconda Guerra Mondiale e della Guerra Civile Spagnola.³⁹ La Zambrano considera la tragedia come la più vicina in assoluto alla filosofia e parla a tal proposito di «vocazione Antigone» che precederebbe il diversificarsi di poesia e filosofia.⁴⁰ Antigone è mediatrice tra umano e divino, in accordo con il pensiero poetante della Zambrano che nel *Prologo* paragona Antigone alle sante martiri e a Giovanna d'Arco, in quanto anch'ella è «giovinetta sacrificata agli inferi sui quali si erge la città».⁴¹ Dunque Antigone assurge a «figura dell'aurora e della coscienza»⁴² e la sua tomba non è altro che un passaggio di transito necessario attraverso gli inferi, tanto è che l'Antigone della Zambrano non si impicca ma nasce una seconda volta come «essere integro, una fanciulla di verginità totale»,⁴³ garante di una Nuova Legge fondata sull'amore tra pari, in una Terra Promessa di natura trascendente che non esiste sulla terra ma funziona come richiamo religioso-umanistico contro tutte le forme di disumanizzazione della storia, «sul confine tra la vita e la morte».⁴⁴

³⁸ F. FREDIANI, *Riscritture novecentesche dell'Antigone: questioni di genere e spazio politico*, in «Mantichora. Universi teatrali», I, 2011, pp. 292-294.

³⁹ E. PORCIANI, *La philia della meteca. Un percorso di genere nelle Antigoni del Novecento* cit., p. 5.

⁴⁰ Ivi, p. 15.

⁴¹ M. ZAMBRANO, *La tomba de Antigona (1967)*, trad. it. *La tomba di Antigone*, in *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, La Tartaruga edizioni, Milano 1995, p. 44.

⁴² Ivi, p. 47.

⁴³ Ivi, p. 58.

⁴⁴ Ivi, p. 126.

Nel 1986, invece, Griselda Gambaro, autrice argentina, propone una vera e propria riscrittura della tragedia sofoclea, ambientandola in un caffè di Buenos Aires alla presenza di soli tre personaggi (Antigona, il corifeo e Antinoo) che interpretano anche gli altri personaggi. Antigona è un personaggio eclettico, tanto che incarna, tramite la danza, talvolta anche Emone, Ismene e addirittura perfino l'Ofelia shakespeariana.⁴⁵ Se il mito è l'insieme delle sue varianti, come dice Lévi-Strauss, allora ecco spiegate le interpolazioni della Gambaro, che non rispetta neanche la linearità dell'azione dell'originale tanto che Antigona arriva in scena dopo essere morta, mentre sta per togliersi il cappio dal collo, con una corona di fiori bianchi e appassiti che non possono non ricordare Ofelia – e di conseguenza le Ofelie della Cvataeva, incapaci di rassegnarsi al dolore. Entrambe sono caste, moriranno prima del matrimonio, ma la loro differenza fondamentale sta nel fatto che mentre Antigona è forte e tenace, Ofelia è passiva e obbediente: infatti, l'una è folle per l'estremo coraggio, l'altra diventa folle a causa del suo atteggiamento eccessivamente remissivo (forse rappresentando così tutte le donne devastate dalle ferite della dittatura argentina, tutte le madri dei *desaparecidos*). Tuttavia la Gambaro spesso riprende alla lettera alcuni passaggi fondamentali della tragedia sofoclea, compreso il passaggio in cui Antigone pronuncia il discorso sull'insostituibilità del fratello («...Peromuerto mi padre y mi madre, non hay hermano que pueda nacer jamás. ¡Jamás volverà a nacer, Polinices! Creonte me ha juzgado, hermano mío»)⁴⁶ Questo discorso, inoltre, richiama per contrasto anche l'orazione funebre di Pericle che invitava gli ateniesi a fare altri figli, in sostituzione di quelli perduti in battaglia.

Uno tra i riusi del mito di Antigone in chiave testimoniale più recente,⁴⁷ in cui la vicenda non viene solo rievocata nelle forme originarie in cui era custodita dal mondo classico ma viene ricreata, attualizzata, recuperata dalla celebrazione artistica e dai processi di risignificazione, è da ricercarsi tra i versi di *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli. Lo stile di Amelia Rosselli è assolutamente spontaneo quanto complesso: questa complessità è stata sempre ricondotta ai suoi problemi psichici e ai traumi subiti per le tragiche vicende

⁴⁵ F. FREDIANI, *Riscritture novecentesche dell'Antigone: questioni di genere e spazio politico* cit., pp. 294-296.

⁴⁶ B. HONIG, *Antigone's Laments, Creon's Grief, Mourning, Membership and Politics of Exception*, in «Political Theory», Volume 37 Number 1, February 2009, p. 212.

⁴⁷ Antigone è ancora oggi emblema o occasione per denominare, problematizzare, indagare il ventunesimo secolo (oltre che molti precedenti), come discute *exempli gratia* R. LAURIOLA a proposito della scrittrice Valeria Parrella e del caso Englaro (*Antigone today: a time to die. Some thoughts*), in «ClassicoContemporaneo» I, 2015, pp. 52-70).

familiari (nel 1937 il padre Carlo Rosselli viene barbaramente assassinato insieme a suo fratello Nello. Inizia pertanto un periodo di peregrinazioni prima a Londra, poi negli Stati Uniti, infine in Italia a Firenze e a Roma. In seguito, altri lutti caratterizzeranno la vita della donna: la morte nel 1953 dell'innamorato Rocco Scotellaro e la morte nel 1954 della cara nonna Amelia Pincherle Rosselli) e si riflette nel suo stile, caratterizzato da fenomeni linguistico-psicologici molto complessi, tendenti all'incomprensibilità e quindi all'inesplicabilità dei suoi testi, dei quali risulta difficile fare un'esegesi – anche perché manca una linea interpretativa unitaria. Sarebbe banale, alla luce dei nuovi studi forniti dalla poetica cognitiva,⁴⁸ insistere ancora sul rapporto tra patologia psichica e scrittura deviata: tuttavia è innegabile che esista un tratto pre-razionale nel mondo poetico della Rosselli, sempre in bilico tra follia e oracolarità. Il suo essere sfuggente stilisticamente ha spinto i critici ad associarla a diversi movimenti come il surrealismo, la neoavanguardia, la lingua post-sessantottesca. Mazzoni sottolinea che la Rosselli nelle sue poesie tenta di operare una ricostruzione allucinata della realtà e questo spinge il critico ad avvicinarla più all'espressionismo che al surrealismo.⁴⁹ In ogni caso, è data per certa la natura pre-razionale della sua poesia: infatti la scrittrice risultava clinicamente priva di un vero contatto con la realtà e spesso aveva un atteggiamento troppo rituale di fronte ai casi della vita; il suo Io era scisso e la sua scrittura è mossa dal bisogno di riconquistare una certa unità nella percezione del reale. La morte degli affetti l'ha spinta ad una condizione di trauma perenne e infine al suicidio: la poetessa concepiva la realtà esterna come una minaccia distruttiva continua e forse il trauma più grande era stato vedere il padre morto squarciato da 27 pugnolate – immagine che diventa metonimia di una realtà fatta di frammenti, squartata, disordinata.⁵⁰ È in questa dimensione tragica che gravita la figura di Antigone nel testo *Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei*:

Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei
pochi, io giacevo,⁵¹ felice e disordinata, disordinata

⁴⁸ A tal proposito si rinvia a P. LEGRENZI, *La mente*, Il Mulino, Bologna 2002.

⁴⁹ G. MAZZONI, recensione ad A. Rosselli, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1997, in «Allegoria», X (29-30), 1998, p. 300.

⁵⁰ A. CASADEI, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle «Variazioni belliche»*, «Strumenti critici», 3, 2009, pp. 354-388.

⁵¹ Il verso richiama quello alfieriano *Preda alle fiere in campo ei giace...*, in V. ALFIERI, *Antigone* cit., atto I, scena III, vv. 119, p. 563.

all'estremo; e le lingue dei serpi s'avventavano
come fuoco vicino al capezzale.

Vicino al capezzale moriva un drago, salumiere con i suoi salumi, le
sue code che pendevano molto puzzolenti, ma delicate
nel loro odorare insieme.

E se l'antigone vegliava silenziosa, molto silenziosa
ai miei poteri i miei prodotti disordinati, disadorni
di gloria, se essa fosse venuta col suo gradito grido
d'allarme, io morivo, molto silenziosa allarme.⁵²

In questo testo⁵³ tratto da *Variazioni Belliche* (1964) la Rosselli usa il linguaggio per ricreare qualcosa di suo che appare incomprensibile se cercato nella realtà ma che si capisce meglio quando lo si avvicina al tentativo continuo ed isterico dell'autrice di tendere all'assoluto e ad un principio unico extra-reale. In una torsione tutta espressionistica questo testo che grida dolore non è caratterizzato da un automatismo surrealista né da una volontà *non-sense* ma da una fusione di pensieri selvaggi e sensazioni pre-razionali mescolate ai dati dell'esperienza e della cultura in maniera non categorizzata secondo gli schemi della funzionalità logica. Insomma è il suo inconscio biologico a scrivere, fornendo un senso alla sua semantica e all'instabilità continua di significato dei suoi testi. La Rosselli cerca delle modalità stilistiche generali che possano fornirle degli assunti per giustificare la sua irrazionalità in quanto è in lotta continua con il mondo dopo aver perso improvvisamente ogni suo punto di riferimento: ella è un essere umano nella sofferenza, della quale non riesce ad avere una comprensione razionale ma per cui continua soltanto a soffrire fino all'autodistruzione.⁵⁴ Sia la Rosselli che Antigone, votate al suicidio, sono spinte ad una azione antidialettica tale dai propri drammi familiari e sociali: «la figliola col cuore devastato»⁵⁵ è la Rosselli-Antigone che diventa emblema

⁵² A. ROSSELLI, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1997, p. 244.

⁵³ La Rosselli nel 1963 partecipò ad un convegno organizzato dal Gruppo 63 a Solanto, presso Palermo e in seguito a questa partecipazione quattro sue liriche, tra cui *Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei*, vennero pubblicate nell'antologia del Gruppo 63 (Balestrini-Giuliani 1964, 309-313). Di queste liriche solo *Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei* trovò sistemazione nella raccolta del 1964, anche se con diversa disposizione tipografica.

⁵⁴ R. CAIFFA, «Reinventavo / sillabe astruse»: *Amelia Rosselli, la poesia al cubo*, in «Quaderni del Pens» 1, 2018, p. 82.

⁵⁵ Cit. dalla lirica *Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza*, in A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964; nuova edizione, a cura di P. Perilli, pref. di P. P.

collettivo delle ferite inguaribili della Storia («La figlia amata de' suoi re su infame palco perir, Tebe vedria?»⁵⁶ chiede, indignato, Emone al padre Creonte in Alfieri). Tale ferita genera nella Rosselli un sentimento di sradicamento permanente e di non appartenenza a nessuno schema, ad alcuna norma, di cui la lingua poetica diventa veicolo: se la poetessa considera «irrimediabile il male del mondo, e con ciò il mio male»,⁵⁷ alludendo alla morte del padre, è impossibile non pensare all'Antigone alfieriana che va incontro al suo destino di morte con la consapevolezza di non avere alcuna alternativa possibile («A santa impresa vassi; / ma vassi a morte: io 'l deggio, e morir voglio: / nulla ho che il padre al mondo, ei mi vien tolto; / morte aspetto, e la bramo»).⁵⁸ La sua è una vera e propria «maledizione persefonea»: costretta ad una morte in vita la Rosselli cerca e richiama continuamente nei suoi versi personaggi del repertorio della tragedia classica che vivono condizionate dalla morte, prima di andarle irrimediabilmente incontro (Antigone, ma anche Ifigenia, Cassandra, Elettra, e altre della lirica europea, tra cui Esterina ma anche Silvia e la Saffo leopardiana). In particolare, con Antigone la Rosselli condivide una vita vissuta sul margine dell'abisso, tra l'impossibilità di aderire ai propri desideri di donna e di madre e il desiderio tragico di morire per l'incapacità di sostenere una esistenza di dolore e leggi alle quali non si riesce ad aderire: come una Antigone moderna la Rosselli è sospesa tra il desiderio di riconoscimento da parte dell'Altro e l'ostinata ricerca di una solitudine silenziosa, lì dove le voci parlano una lingua che ferisce, inadeguata ai nostri desideri. La semantica del testo dedicato ad Antigone attesta una realtà scoordinata, borderline, allucinante, che restituisce, alla lettura globale, solo una conoscenza parziale del senso del componimento e dei suoi riferimenti interni, ai quali il lettore giunge per frammenti e illuminazione.⁵⁹ Sicuramente l'atmosfera suggerisce una isotopia topologica che rimanda allo spazio chiuso – cioè alla cella di Antigone dove fu murata viva -, dove nel buio e nella disperazione compaiono misteriose presenze allucinate e perturbanti (il drago, la serpe) e allo spazio aperto si oppone una dimensione terza, piena di enigmi irrisolvibili e oscuri (il capezzale, che suggerisce immobilità, prigionia, tanto quanto la cella di

Pasolini, Fondazione Piazzolla, Roma 1995; ora in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, Milano 2012, p. 48.

⁵⁶ V. ALFIERI, *Antigone* cit., atto IV, scena II, v. 60, p. 591.

⁵⁷ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, pref. di A. Berardinelli, IBN, Roma 1990; in parte anche in ID., *Le poesie*, a cura di E. Tanello, pref. di G. Giudici, Garzanti, Milano 1997; poi, con una nota di D. Attanasio, Empiria, Roma 1996; ora in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 841.

⁵⁸ V. ALFIERI, *Antigone* cit., atto I, scena III, vv. 187-190, p. 565.

⁵⁹ R. CAIFFA, «Reinventavo / sillabe astruse»: *Amelia Rosselli, la poesia al cubo* cit., pp. 84-85.

Antigone). È come se l'esperienza reale di prigionia e di morte, comune alla poetessa e ad Antigone all'interno del testo, diventasse una miniatura di quell'esperienza in base a formule metrico-organizzative proprie della Rosselli, che in *Spazi metrici* teorizza la «poesia realistica» o «cubica», conferendo così profondità di spazio e di tempo al testo proiettandolo verso un linguaggio tridimensionale all'interno di un perimetro di sicurezza linguistico all'interno del quale l'espressione irrompe ma nello stesso tempo si pone degli argini. È lo specchio del conflitto «esterno vs. interno» che la Rosselli vive nel suo intricato universo personale, la metafora poetica di un impossibile dialogo tra due tendenze che portano al cedimento definitivo, proprio come Antigone, tra ribellione e resistenza, è stata vittima delle tragedie della sua stirpe e ha scelto di morire, non prima di aver baciato l'urna che conteneva le ceneri del suo amato fratello («Quell'urna sacra alle mie labbra accosta. – / Delle calde mie lagrime bagnarti / concesso m'è, pria di morire!»),⁶⁰ difeso e amato fino alla fine, tanto quanto Amelia amava suo padre, poco prima di volare giù dal balconcino della mansarda tutta legno e libri di via del Corallo, a Roma.

⁶⁰ V. ALFIERI, *Antigone*, op. cit., atto V, scena II, vv. 29-31, p. 599.

ROSA MARIA GRILLO, *Presentazione* • MICHELE BIANCO, *L'antiebraismo e l'antisemitismo giudeofobico: dai primordi precristiani all'antigiudaismo della Chiesa delle origini* • ROSA MARIA GRILLO, «Tornare. Mangiare. Raccontare». *I bisogni primari nelle testimonianze dei sopravvissuti* • LIDIA TORNATORE, *La ballata 'Helas! Où donc trouveront reconfort' di Christine de Pizan: la voce di una donna per le donne* • STEFANO GRAZZINI, *La fine del mondo contadino nel racconto dei protagonisti: forme eterodosse di letteratura testimoniale* • ORIANA BELLISSIMO, *Vivere per raccontare: Lidia Beccaria Rolfi e l'esperienza concentrazionaria. Da 'Le donne di Ravensbruck' a 'Lesile filo della memoria'* • GIOVANNI GENNA, *Letteratura e Resistenza. Uno sguardo attorno alle scrittrici-partigiane Renata Viganò e Ada Prospero* • MILENA MONTANILE, *'Io che ho visto'. L'orrore delle foibe tra testimonianza e racconto* • ANTONELLA RUSSO, *Tra testimonianza e propaganda: Giulia D'Arienzo, 'Madrid. Mesi di incubo' (1937)* • CHIARA TAVELLA, «Modestissime» *memorie di una «grafofila» antifascista* • ANNALUCIA CUDAZZO, «Quando il tempo avrà scordato le presenti ingiustizie». *le carceri borboniche nelle 'Memorie' di Sigismondo Castromediano* • ALDO MARIA MORACE, *Un caso (misconosciuto) di letteratura testimoniale: Nicola Palermo* • DONATELLA LA MONACA, «Perché l'intelletto abbia respiro e la giustizia abbia il suo corso». *La testimonianza civile di Giuseppe Antonio Borgese* • MARIKA BOFFA, *La costruzione di una «specie di romanzo»: testimonianza e racconto nell'antologia 'Il ritorno del padre' di Giani Stuparich, curata da Pier Antonio Quarantotti Gambini* • ANTONIO D'AMBROSIO, «Diario mio e di tutti». *'Pane duro' di Silvio Micheli* • LORELLA MARTINELLI, *La testimonianza di Édouard Corbière nei processi di trasformazione della modernità* • CAMILLA CATTARULLA, *Epidemie a bordo: le migrazioni di massa e il valore testimoniale della letteratura di viaggio italiana in America Latina alla fine del XIX secolo* • LAURA MARIATERESA DURANTE, *La letteratura di testimonianza negli autori con un vissuto migratorio nell'infanzia: Jadelin Mabiala Gangbo e Najat El Hachmi* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Testimoni di una umanità ai margini. Il lavoro di Davide Iodice al Centro di Prima Accoglienza di Napoli* • GENNARO SGAMBATI, *Bellodi e il «Mi ci romperò la testa». Difesa dello stato e scontro tra arbitrio e diritto ne 'Il giorno della civetta'* • MICHELE BEVILACQUA, *Les marques de subjectivité dans le discours francophone de témoignage de Roberto Saviano* • ILARIA MAGNANI, *La gradazione della voce testimoniale in Massimo Carlotto, ovvero una generazione sconfitta in Italia e in America Latina* • GIORGIO FICARA, *Le avventure di Casanova* • ELEONORA RIMOLO, *Contro l'arroganza del potere: Antigone testimone del Novecento* • NICOLA BOTTIGLIERI, *Letteratura latinoamericana in esilio: Napoli 29-30 settembre 1979-Roma 14-20 aprile 1980*

Sommari / Abstracts

In copertina: Konstantin Bauer, *Refugees*, 1927, olio su tela, Vychodoslovenska Galeria, Kosice, Slovakia