



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Filologia e letteratura italiana

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

**Edipo contemporaneo:
riletture del mito tradizionale nel panorama
artistico letterario italiano del secondo
dopoguerra**

Relatore

Ch. Prof. Ricciarda Ricorda

Laureando

Alice Toniolo

Matricola 821159

Anno Accademico

2012 / 2013

Indice

Introduzione	5
1. Edipo contemporaneo	9
1.1. Friederich Nietzsche e la polemica con la <i>Schicksalstragödie</i>	10
1.2. Sigmund Freud e il «complesso di Edipo».....	13
2. Cesare Pavese	19
2.1. L'autore	19
2.2. Gli interessi letterari e gli studi etnografici.....	20
2.3. La lettura di Freud e Nietzsche	23
2.4. Alcune interpretazioni della poetica del mito.....	24
2.5. L'opera: <i>Dialoghi con Leucò</i>	25
2.5.1. L'Edipo di Pavese	30
3. L'Edipo borghese di Alberto Moravia	37
3.1. L'autore	37
3.2. Moravia tra politica e critica	38
3.3. L'intellettuale come guida per la società	40
3.4. <i>Agostino</i>	44
3.5. Il fascino della tragedia	45
3.6. L'opera: <i>Il dio Kurt</i>	47
4. Elsa Morante e il mito della madre	53
4.1. L'autrice	53
4.2. Una «eccentrica modernità»	55

4.3. Demitizzazione e rimitizzazione	56
4.4. Suggestioni psicanalitiche, antropologiche e teologiche	58
4.5. La triade sogno-follia-morte	60
4.6. L'opera: <i>La serata a Colono</i>	62
5. L'Edipo anti-intellettuale di Pier Paolo Pasolini	71
5.1. L'autore.....	71
5.2. L'anticonformismo e lo scandalo	74
5.3. L'inveterato conflitto tra borghesia e proletariato.....	76
5.4. La riscoperta della tragedia antica e l'esordio cinematografico	77
5.5. L'opera: <i>Edipo Re</i>	79
6. L'Edipo d'avanguardia di Luigi Candoni.....	89
6.1. L'autore.....	89
6.2. L'impegno artistico e il giudizio della critica.....	90
6.3. La «possibilità positiva» e la conquista dell'Essere	91
6.4. L'opera: <i>Edipo a Hiroshima</i>	93
Conclusioni	99
Bibliografia	103

Introduzione

Nel corso della mia carriera universitaria - e non solo - mi è spesso capitato di compiere una riflessione sulla vastità del tema del mito e, in conseguenza, sulla difficoltà di trattarne in modo esauriente ed approfondito le innumerevoli sfaccettature. L'impresa poi è da considerarsi a dir poco ardua se si intende esplorare non solo quella che è la sua essenza originaria ma anche tutte quelle varianti, prospettive e riletture che nei secoli ha reso parte integrante di sé.

Il presente elaborato vuole essere un tentativo di indagine di una minima parte di questo universo, che pure si presenta come un ambito di studio dalle dimensioni notevoli: il mito di Edipo. Già nella mia tesi triennale avevo avuto modo di misurarmi con la ragguardevole estensione di questo archetipo letterario: in quell'occasione avevo approfondito la problematica delle fonti antiche e le rielaborazioni letterarie dall'età classica ai primi del Novecento e sintetizzato le principali linee interpretative applicate al mito dalle discipline dell'antropologia e della psicanalisi, focalizzando infine l'attenzione sul dibattito strutturalista tra Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss.

In questa sede l'argomentazione verrà circoscritta al solo ambito artistico-letterario del Novecento italiano, allo scopo di individuare le principali trasformazioni che il personaggio di Edipo ed il suo mito hanno subito attraversando i tumulti storici e culturali del Secolo breve.

È questo forse il caso più emblematico di mito consacrato ad archetipo, ed è risaputo quanto questa tematica nel corso degli ultimi anni sia stata trattata con grande interesse da svariate discipline scientifiche e umanistiche, dall'antropologia alla psicanalisi, dal cinema alla letteratura. La sua fortuna risale soprattutto alle tragedie sofoclee di *Edipo Re* e, in secondo luogo, di *Edipo a Colono*, senza trascurare le altre varianti di epoca classica. La vicenda del figlio di Laio seguita però ad avere grande risonanza in letteratura anche dopo il suo ingresso nel dramma greco, adeguandosi - come solo il mito sa fare - al contesto storico e culturale del presente in cui viene recuperato. Rimane comunque innegabile la particolare rilevanza che riesce ad assumere in epoca contemporanea, divenendo uno dei temi letterari più peculiari del nostro tempo.

Al giorno d'oggi, infatti, come giustamente osservato da Roland Barthes nel suo saggio *La Bruyère*, parlando del mito di Edipo facciamo più o meno involontariamente riferimento all'Edipo psicanalitico di Freud e non più a quello tragico di Sofocle, sebbene proprio quest'ultimo venne assunto dallo psicanalista viennese come punto di partenza per formulare le sue teorie.¹

L'impiego del mito edipico con funzione di modello di riferimento non sembra però rappresentare un caso isolato: lo menziona a titolo d'esempio anche Friederich Nietzsche, il cui pensiero, assieme a quello dello psicanalista viennese, costituirà un pilastro ideologico fondamentale per tutta la letteratura successiva.

Sembra dunque che il carisma del personaggio di Edipo sia stato in grado di conservare un fascino che il mito classico in generale sembrò non esercitare più - almeno nel panorama artistico italiano - già a partire dagli anni '30 del Novecento, entrando in un incalzante processo di logoramento che lo portò ad essere poi rimpiazzato da nuovi miti che meglio rispondevano alle necessità ideologico-culturali della società del dopoguerra: stiamo parlando ad esempio del mito americano o del mito del reale, celebrato con efficacia dalle correnti del Realismo e poi del Neorealismo.²

Credo sia necessaria un'ultima premessa prima di passare oltre: le modalità con cui ho operato nella mia tesi triennale erano molto diverse da quelle che ho usato oggi, in parte per le differenti prospettive dell'analisi, in parte per il metodo di lavoro che in conseguenza ho scelto di adottare nell'uno e nell'altro caso. Considero tuttavia i miei due elaborati come parte di un tutto inscindibile; senza l'uno non avrei potuto realizzare l'altro, poiché per effettuare una disamina oggettiva dell'evoluzione del personaggio in questione sarebbe necessario tenere presente anche le esigue fonti antecedenti alla tragedia, le quali riportano una versione tradizionale ancor meno inquinata dai successivi apporti artistici, stilistici e tematici che l'intreccio ha raccolto nel suo lungo percorso attraverso la storia delle culture con cui è venuto a contatto. Un esempio chiarificatore potrebbe essere fornito dall'assenza del celebre indovinello posto dalla Sfinge nelle versioni più arcaiche; si tratta infatti di un

¹ Cfr. R. BARTHES, *La Bruyère* (1963), in *Saggi Critici*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1966 [1972²], p. 321.

² Cfr. H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Kraków, Rabid, 2002, p. 87.

particolare aggiunto solo in tempi moderni, ma senza il quale la natura del mostro perde buona parte della connotazione che oggi assume ai nostri occhi. Oltre a ciò, è necessario tenere presente sopra ogni altra cosa come la trama del mito in questione abbia assunto una dimensione più letteraria solo con la rielaborazione tragica, in cui era insito il concetto aristotelico di *mimesis*, ovvero di imitazione del reale e quindi di potenziale immedesimazione nel personaggio, fattore fondamentale nella formulazione e quindi nella comprensione delle teorie di matrice freudiana.

Concludo schematizzando brevemente la struttura dell'elaborato, che consta essenzialmente di sei capitoli: il primo fornisce una breve panoramica culturale del Novecento, necessaria a contestualizzare più efficacemente la poetica degli autori esaminati in corso d'opera; i capitoli a seguire sono invece dedicati rispettivamente a Cesare Pavese, Alberto Moravia, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini e Luigi Candoni. Per ciascuno di questi vengono accennati un profilo biografico, i principali giudizi della critica e le linee guida più utili a definirne il pensiero poetico. Infine, viene diffusamente commentata l'opera scelta per l'analisi letteraria del mito di Edipo.

La selezione e l'ordine degli autori si configurano secondo un criterio cronologico e tematico. Nel caso di Pavese, Moravia, Morante e Pasolini il discrimine dipende essenzialmente dal grande peso ideologico e artistico che essi hanno assunto - e ancora assumono - all'interno del canone italiano. Per quanto riguarda invece la scelta di approfondire l'opera più marginale di Luigi Candoni - tra tutti, oltre che il più recente, senz'altro anche il meno noto - è dettata, oltre che da una semplice curiosità, dalla convinzione che, in virtù della sua collocazione di nicchia nell'ambito della critica letteraria, tale testo possa svolgere il ruolo di cartina di tornasole, utile ad individuare con maggiore efficacia le affinità e le differenze che intercorrono tra le opere scelte come campione.

1. Edipo contemporaneo

Fiumi d'inchiostro sono stati versati per discutere l'universo del mito e non si contano più le interpretazioni fiorite da esso e ancora possibili da formulare.

All'interno della moltitudine di immagini mitiche esistenti ve ne sono però alcune che spiccano in termini di fama e di fascino, dando vita a personaggi che la letteratura di ogni epoca ha raccolto e innovato secondo le necessità e il gusto del proprio tempo. La grande vitalità della letteratura greca è infatti testimoniata dal perdurare dei modelli che essa ha proposto e dalla capacità di questi modelli di mutare e di adattarsi alle nuove esigenze estetico-ideologiche delle epoche che li ricevono. Il mondo culturale greco costituisce infatti un serbatoio inesauribile di *topoi* e personaggi archetipici di straordinaria longevità, divenuti patrimonio comune di tutte le letterature europee.

L'età contemporanea aprì nuove prospettive per l'interpretazione del mito, non solo in campo letterario, ma anche nell'ambito delle nascenti discipline della mitologia comparata e dell'antropologia. Gli accenni e i tentativi di interpretazione dei moderni, derivanti dalla linea positivista, portarono presto ad importanti sviluppi che maturarono in altrettanti approcci di indagine del mito. Un prezioso contributo al progresso della disciplina antropologica fu quello fornito da James Frazer (1854-1941), antropologo scozzese impegnato nello studio delle culture classiche ma anche primitive. La tappa fondamentale del suo lavoro è rappresentata dall'opera *The Golden Bough (Il Ramo D'oro)*, realizzata in dodici volumi tra il 1911 e il 1915. A seguire contribuirono con le loro analisi Émile Durkheim, Bronisław Malinowski e Marcel Mauss. In anni più recenti, per il mito di Edipo in particolare, è da segnalare anche l'importante dibattito avvenuto in ambito strutturalista tra il linguista russo Vladimir Propp e l'antropologo Claude Lévi-Strauss. Fu però principalmente lo spunto fornito dalle letture di Frazer che portò all'attenzione di Freud il mito di Edipo.

Di seguito verrà proposta una rapida disamina delle due principali chiavi di lettura del mito di Edipo: la rielaborazione filosofico e filologica ad opera di Nietzsche e la teoria psicanalitica di Freud. Sebbene si tratti di approcci derivanti da ambienti e

discipline tanto diversi, entrambi erano destinati a mutare radicalmente la produzione letteraria (e non solo) fiorita negli anni a venire attorno al mito di Edipo.

1.1. Friederich Nietzsche e la polemica con la *Schicksalstragödie*

È il 1872 quando Nietzsche pubblica il libro *Die Geburt der Tragödie (La nascita della tragedia)*; sebbene si trattasse della sua prima opera filosofica, contiene in embrione le principali teorie del pensatore tedesco, prima tra tutte la distinzione tra «spirito apollineo» e «spirito dionisiaco». Vuole inoltre fornire una nuova interpretazione dello splendore e del declino della civiltà classica (in particolare greca), così da motivare la conseguente riflessione sulla decadenza vissuta in quegli anni dal continente europeo.¹

Significativa è la dedica a Richard Wagner posta in apertura al testo; il compositore infatti, nel suo libro *Oper und Drama (Opera e dramma)* del 1851, aveva già abbozzato una personale interpretazione del mito di Edipo, concepito come allegoria della storia universale, nello specifico più come immagine del rapporto individuo/stato: gli eroi del mito, Edipo in particolare, incarnerebbero la ribellione del singolo alla stagnazione delle forme di potere, sempre più aderenti all'ipocrisia delle convenzioni piuttosto che alla coerenza della morale.²

Come si potrà constatare di seguito, le affinità con il pensiero di Nietzsche sono piuttosto vistose: il filosofo tedesco ipotizza che l'essenza della cultura greca si fondasse su due principi cardine, derivanti dalle divinità di Apollo e Dioniso. Tra di essi però esisterebbe un enorme contrasto, in quanto l'inclinazione apollinea è propria dell'arte dello scultore, mentre quella dionisiaca lo è dell'arte della musica (perciò non figurativa).³

È indicativo come il filosofo impieghi la parola “impulsi” per designare queste due forze conflittuali, accostandovi inoltre, rispettivamente, il concetto di sogno ed ebbrezza. Laddove il primo è simbolo di solarità, contemplazione e giusta misura, a cui sovente l'uomo sente il bisogno di abbandonarsi, il secondo ne rappresenta la

¹ Cfr. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* (1872), trad. di V. Vivarelli, Torino, Einaudi, 2009, pp. VII-VIII.

² Cfr. G. UGOLINI, *Friederich Nietzsche, il mito di Edipo e la polemica con Wilamowitz*, in «Quaderni di storia», XVII, 1991, n. 34, pp. 50-51.

³ Cfr. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 24.

controparte istintiva e violenta, priva di freni. Dioniso però non è solo vitalità ed energia; la divinità incarna anche l'orrore e la distruzione che derivano dal caos e della violenza primordiale.⁴ Non è dunque veritiera, secondo Nietzsche, l'immagine dell'aulica serenità propria della Grecità; questo perché trae origine dall'incontro-scontro tra due forze avverse ma che assumono la loro ragion d'essere dalla reciproca esistenza.⁵

Il filosofo sostiene come i Greci siano riusciti nell'impresa di conciliare le due parti, dando vita all'opera d'arte che è la tragedia attica: essa però, in origine, consisteva solo in «coro» e «dramma», appunto motivati dalla dicotomia Apollo/Dioniso.⁶ Solo in un secondo momento vi sarebbe stata l'introduzione dell'eroe, e con lui la vera essenza della tragedia. Dietro la sua figura chiave, celata da una maschera dalle fattezze apollinee, si nasconderebbe infatti Dioniso, le cui peculiarità sono dominanti all'interno del personaggio. In lui infatti si ritrovano in tutta la loro crudezza le contraddizioni e le sofferenze proprie del principio dionisiaco. L'immagine algida e luminosa di questi semi-dei è quindi in realtà solo una patina superficiale costruita per nascondere l'orrore e l'intima efferatezza che terrorizzerebbe chi guarda.⁷

Tra tutte le sventurate vicende degli eroi della tragedia classica, secondo Nietzsche, proprio quella di Edipo sarebbe la più dolorosa. Soprattutto nel suo dramma, la perfezione con cui si incastrano gli elementi nell'intreccio e la naturalezza con cui quest'ultimo si scioglie sotto gli occhi dello spettatore/lettore, sarebbero in grado di smussare i feroci risvolti della trama; tale struttura avrebbe quindi la capacità di dare una parvenza di trasognata serenità allo scorrere degli eventi. Questo perché l'eroe, nonostante gli errori commessi, è destinato ad agire sulla situazione iniziale e a trasformarla in positivo con l'influsso benefico delle sue capacità fuori dell'ordinario. Tale valenza però può esplicarsi solo dopo aver visto l'abisso: Edipo può risolvere l'enigma della natura solo dopo aver raggiunto la sapienza; e la sapienza può essere fatta propria solo una volta violati i sacri ordinamenti naturali. Quello subito da Edipo è dunque una sorta di contrappasso: la sua condanna è il

⁴ *Ivi*, pp. 50-53.

⁵ *Ivi*, p. 88.

⁶ *Ivi*, pp. 83-84.

⁷ *Ivi*, pp. 85-86.

giusto prezzo da pagare per aver acquisito la sapienza dionisiaca. Annientando la natura, Edipo si condanna a sua volta all'annientamento.⁸

In realtà, Nietzsche aveva avuto modo di misurarsi già in passato con il mito dell'eroe tebano, compiendo studi e analisi approfonditi già negli anni trascorsi come studente all'università di Basilea. Le conclusioni che era riuscito a trarre all'epoca mostrano notevoli somiglianze con le teorie che avrebbe poi in seguito pubblicato in età matura. Ancora però non siamo di fronte al netto distacco dalla *Schicksalstragödie*, la tragedia del destino, modulo interpretativo maggioritario nel settore della filologia classica di quegli anni.⁹

Anche in questo senso la pubblicazione de *La nascita della tragedia* segna una svolta epocale: Nietzsche dà l'impulso per abbandonare la tradizionale interpretazione della cultura greca come entità puramente apollinea - razionale e ordinata - per cui l'eroe tragico è condannato dal volere divino in quanto colpevole di *hybris*. Secondo Nietzsche egli è piuttosto un individuo la cui essenza è tutt'altro che razionale, bensì passionale e impulsiva, in grado di sovvertire le leggi umane a favore di un viscerale ritorno allo stato di natura. Questa concezione implica anche il ripudio dell'idea di «serenità greca», considerata inoppugnabile prima di quel momento. Nietzsche infatti sottolinea come in realtà, al termine della tragedia sofoclea, non venga raggiunto un equilibrio nel rapporto tra uomini e dei.¹⁰ Una conciliazione si può rintracciare solo considerando la vicenda narrata in *Edipo a Colono* dove l'eroe tebano, dopo un percorso di grande sofferenza, trova finalmente pace con il perdono concessogli dagli dei.

Questo scarto rispetto alle interpretazioni tradizionali scatenò numerose e fulminee polemiche attorno alla pubblicazione del filosofo tedesco: particolarmente veemente fu l'invettiva ad opera del filologo Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, scritta solo pochi mesi dopo la pubblicazione de *La nascita della tragedia*. L'articolo in questione sarebbe stato solo il primo di una serie di repliche volte a smontare le tesi di Nietzsche sulla tragedia. Ardente propugnatore del rigore scientifico qual era, Wilamowitz non poteva concepire né accettare la lettura irrazionale del collega, la cui analisi non prendeva neppure in considerazione le categorie della *Poetica* di

⁸ *Ivi*, pp. 89-91.

⁹ Cfr. G. UGOLINI, *Friederich Nietzsche, il mito di Edipo e la polemica con Wilamowitz*, cit., p. 42.

¹⁰ *Ivi*, pp. 45-47.

Aristotele. Egli trascurò però come Nietzsche avesse raggiunto le sue conclusioni analizzando la figura di Edipo non nell'ottica filologico-letteraria della tragedia, ma piuttosto dalla prospettiva del mito vero e proprio.¹¹

1.2. Sigmund Freud e il «complesso di Edipo»

Lo psichiatra tedesco Sigmund Freud scrisse per la prima volta sull'*Edipo Re* di Sofocle come esempio esplicativo dei suoi studi in una lettera¹² indirizzata a Wilhelm Fliess (1858 - 1928) otorinolaringoiatra berlinese, conosciuto soprattutto per le sue ipotesi sull'esistenza di una bisessualità intrinseca nell'essere umano. Solo con la pubblicazione del suo *Abriss der Psychoanalyse (Compendio di psicoanalisi)*, Freud espose al mondo le sue teorie, quando i risultati dei suoi studi erano ormai ben assestati.

L'opera condensa i risultati raccolti in anni di studi sui casi clinici infantili a lui affidati; si trattava per lo più di soggetti afflitti da patologie nervose che egli si proponeva di curare cercando di rintracciare avvenimenti traumatici di cui il paziente non aveva più memoria ma che seguitavano a turbarlo inconsciamente. A questo scopo Freud distingue, oltre alla coscienza e all'inconscio, anche uno strato psichico intermedio, il preconscious, dal quale hanno origine le visioni oniriche e le libere associazioni mentali su cui lo psicanalista indaga per trovare una cura ai disturbi dei suoi assistiti. Esisterebbe inoltre un filtro di censura tra inconscio e preconscious che la psiche instaura sulla base dei principi morali e sociali acquisiti dall'individuo nel corso del processo di educazione: tale blocco impedirebbe ai desideri inconsci di venire a galla e quindi di trovare appagamento. Tuttavia la loro soppressione può provocare un cedimento della barriera del preconscious e la conseguente riemersione delle pulsioni represses, determinando così i sintomi della nevrosi.¹³ Con tali premesse, Freud teorizza che nella psiche del bambino tra i tre e i sei anni di età maturino delle pulsioni sessuali ambivalenti; queste alimenterebbero in lui il

¹¹ *Ivi*, pp. 54-56.

¹² Cfr. S. FREUD, *Lettere a W. Fliess (1887-1902)*, trad. di G. Soavi, Torino, Boringhieri, 1961 [1968²], pp. 158-162.

¹³ Cfr. S. FREUD, *Compendio di psicoanalisi (1938)*, trad. di R. Colomi, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, pp. 23-27.

desiderio di uccidere il genitore dello stesso sesso per sostituirsi a lui nel possesso esclusivo del genitore del sesso opposto: il cosiddetto «complesso di Edipo».¹⁴

Lo stesso Freud dovette rendersi conto della portata rivoluzionaria dei suoi studi poiché non tardò a stendere alcuni saggi di psicanalisi applicati all'arte e alla letteratura. Egli concepiva infatti la figura dell'analista come un personaggio affine al critico letterario, che scava nel testo per cogliere ciò che vi è al di là del mero senso letterale. L'arte e la scrittura creativa sono infatti, a suo dire, delle modalità di espressione che trovano spazio tra coscienza e inconscio, quindi sono situate a stretto contatto con il vero io dell'autore. Per questo si tratta di eccezionali strumenti, in grado di dare un prezioso apporto agli studi della psicanalisi. Quest'ultima però non ha alcun interesse a valutare le opere artistiche dal punto di vista estetico, bensì approfondisce quegli aspetti che la tradizionale critica letteraria aveva sottovalutato sino a quel momento.¹⁵

Nella conferenza *Der Dichter und das Phantasieren (Il poeta e la fantasia)*, del 1907, Freud specifica di voler focalizzare la sua indagine in campo letterario su due punti: quello della «materia» trattata dall'autore così da rintracciare i risvolti psicologici da cui è scaturita, e il modo in cui essa è plasmata per renderla avvincente agli occhi dei lettori. Su quest'ultimo punto lo psicanalista pone più volte l'accento, anche e soprattutto nelle sue disquisizioni riguardo alla tragedia sofoclea e il suo potenziale catartico.¹⁶

Il modello di Edipo entra qui in scena: esso venne adottato dallo studioso viennese su ispirazione suggeritagli dalla lettura delle opere di Frazer, come ad esempio *Totem and Exogamy (Totemismo ed esogamia)*, la cui influenza emerge piuttosto chiaramente nell'opera freudiana *Totem un Tabu (Totem e tabù)* del 1916.¹⁷ Necessario è però precisare che qui Freud prende in considerazione non tanto il mito di Edipo in sé ma piuttosto la letteratura ad esso dedicata, più precisamente la letteratura teatrale. Infatti, nell'esporre le sue teorie, lo psicanalista viennese tiene sempre presente l'*Edipo Re* come implicito modello di riferimento, sfruttandone

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. S. FREUD, *L'interesse estetico della psicoanalisi* (1913), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. di C.L. Musatti, vol. I, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 180-181.

¹⁶ Cfr. S. FREUD, *Il poeta e la fantasia* (1908), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. di C.L. Musatti, vol. I, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 47-59.

¹⁷ Cfr. M. BETTINI – G. GUIDORIZZI, *Il mito di Edipo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 63.

esclusivamente la peculiare struttura formale. Quest'ultima si può sintetizzare in due aspetti fondamentali: innanzitutto nella cosiddetta estetica della ricezione, cioè la potenzialità del testo di indurre il lettore ad identificarsi emotivamente nel protagonista e quindi trarre maggiore godimento nella fruizione dell'opera: è infatti nel teatro che la finzione esprime appieno la sua efficacia. L'altro aspetto essenziale secondo Freud è la struttura del testo tragico in sé: nell'opera sofoclea il recupero del passato perduto di Edipo avviene a ritroso rispetto al percorso drammaturgico, proprio come a ritroso opera il meccanismo psicanalitico per rintracciare il trauma nella psiche del paziente.¹⁸

Il medico viennese si accosta per la prima volta al punto di vista del destinatario dell'opera e quindi dell'effetto che essa suscita in lui con il saggio *Psychopathische Personen auf der Bühne (Personaggi psicopatici sulla scena)*¹⁹, unica opera - pubblicata postuma - in cui egli osa addentrarsi nel versante estetico della letteratura.²⁰ In quest'occasione Freud si interroga sui motivi del successo di opere intramontabili come l'*Amleto* di Shakespeare o appunto l'*Edipo Re* di Sofocle: infine si risolve identificando il cosiddetto «impulso rimosso», che è il tema soggiacente a tali trame. Le vicende narrate, infatti, trattano di tabù che la censura sociale non tollererebbe e che, per essere resi accettabili, vengono parzialmente celati dall'arte, ma soprattutto sono in qualche modo negati per assumere le fattezze di un gioco o comunque di un contesto che non è necessario considerare con troppa serietà.²¹

Nell'elaborazione del mito di Edipo nello specifico, emerge con evidenza anche il pensiero di Freud in merito al concetto di «fantasia», sebbene non nel caso del singolo individuo ma piuttosto della collettività. Egli infatti ritiene che il poeta non debba necessariamente trarre spunto dalla sua esperienza di vita nello stendere la propria opera, ma possa anche attingere dai motivi e dalle immagini archetipiche, insite nei miti, nelle leggende e nelle favole del patrimonio culturale dell'umanità.²²

¹⁸ Cfr. G. PADUANO, *La lunga storia di Edipo Re*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 3-6.

¹⁹ Cfr. S. FREUD, *Personaggi psicopatici sulla scena* (1905), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. di C.L. Musatti, vol. I, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 33-41.

²⁰ Cfr. A. STARA, *Letteratura e psicanalisi*, Bari, Laterza, 2001, p. 57.

²¹ *Ivi*, pp. 58-59.

²² *Ivi*, pp. 70-71.

L'interpretazione freudiana subì diverse critiche, tra cui quella di Jean Pierre Vernant. Questi espone le sue obiezioni nel saggio *Œdipe sans complexe* (Edipo senza complessi), nel 1972, dove lo studioso evidenzia l'impossibilità di determinare l'esistenza effettiva del complesso edipico così come concepito da Freud nell'opera di Sofocle. Questo perché il protagonista della tragedia greca era del tutto inconsapevole della relazione di parentela con Laio e Giocasta, quindi neppure il principio dell'inconscio può dare una spiegazione plausibile alle tendenze al parricidio e all'incesto di cui Edipo si sarebbe dovuto rendere responsabile. Tali inclinazioni, in accordo con la narrazione, avrebbero dovuto manifestarsi nei confronti della madre e del padre adottivi, a patto però che venga esclusa un'eventuale sostituzione simbolica dei genitori acquisiti con i genitori naturali nella psiche del protagonista.²³

Per far emergere le gravi debolezze delle teorie di Freud basta comunque tenere presente che nell'opera di Sofocle non viene mai sottolineato il rapporto di parentela che lega Edipo ai genitori. Al contrario, furono le successive versioni tragiche, ad enfatizzare tale aspetto. Ecco perché non è possibile tenere in considerazione una qualsiasi volontà dell'eroe di andare incontro al proprio destino. Ne consegue che, sia in Edipo che nella collettività che in lui si dovrebbe identificare, non esiste la consapevolezza di infrangere un tabù.²⁴ Un altro errore di valutazione di Freud, secondo Vernant, starebbe nel considerare l'autoaccecamento del protagonista come una conseguenza del senso di colpa. Lo psicanalista esclude l'eventualità che Edipo si senta innocente di fronte alle conseguenze delle sue ipotetiche pulsioni; di conseguenza, dà per scontato l'autoaccecamento come sostituto simbolico dell'atto di evirazione, funzionale ad espiare la sua colpa nei confronti della madre. La psicanalisi ignora quindi il fatto che l'accecamento nell'opera di Sofocle costituisca effettivamente un processo di riconoscimento ma non delle colpe, bensì dell'impurità che su Edipo hanno portato gli eventi, secondo il concetto greco di *miasma*.²⁵

Senza però necessariamente volgere uno sguardo agli innumerevoli sbocchi tematici scaturiti dalla psicanalisi, risulta evidente come Freud non abbia solo rielaborato il

²³ Cfr. J. P. VERNANT – P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia* (1974), trad. di Mario Rettori, Torino, Einaudi, 1976, pp. 65-87.

²⁴ Cfr. G. PADUANO, *La lunga storia di Edipo Re*, cit., pp. 19-29.

²⁵ Cfr. R. PARKER, *Miasma: pollution and purification in early Greek religion* (1983), Oxford, Clarendon Press, 1983 [1990²], pp. 308-309.

mito antico, ma abbia piuttosto dato alla luce ad un nuovo Edipo, diverso dal suo antenato per inclinazioni, moventi e timori. Il medico viennese epura il personaggio di Sofocle da tutte le qualità e le doppiezze; l'Edipo capo carismatico, reietto, salvatore e distruttore di Tebe, non è parte integrante del mito novecentesco. Dopo l'avvento della psicanalisi, egli rimane solo un parricida incestuoso, ma fa propri i vizi, la mentalità e le paure della società borghese del tempo.²⁶

²⁶ Cfr. R. BERTAZZOLI, *Edipo*, in AA.VV. *Il mito classico nella letteratura italiana*, vol. V, t. II, *Miti senza frontiere*, a cura di A. DI NINO, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 213-215.

2. Cesare Pavese

La sensibilità letteraria novecentesca riceve dunque in consegna un personaggio di Edipo apparentemente nuovo.

Nonostante Freud avesse spogliato quasi interamente il mito della sua valenza escatologica e letteraria, le sue teorie comportarono una rivoluzione culturale su ampia scala, di cui l'ambito letterario reca una traccia più che mai tangibile: da quel momento in avanti, gli intenti e gli scopi del personaggio di Edipo non sono più animati da un'ansiosa ricerca della Verità, bensì dalla soddisfazione delle sue pulsioni inconsce.

Numerosi scrittori e poeti del Novecento subirono l'influenza di questa nuova linea di interpretazione, trovando spunto per l'elaborazione delle loro poetiche. In ambiente italiano è emblematico in questo senso lo studio sul mito messo in atto in quegli anni da Cesare Pavese, trovando naturale seguito soprattutto nelle opere letterarie di *Feria d'agosto* e *Dialoghi con Leucò*.

2.1. L'autore

Pavese nasce il 9 settembre 1908 a Santo Stefano Belbo, nelle Langhe; i suggestivi paesaggi del luogo saranno sempre cari allo scrittore e ne influenzeranno profondamente la poetica, soprattutto in seguito all'allontanamento dal paese natale per il trasferimento a Torino, dove l'autore terminerà i suoi studi.¹ Gli anni tra il 1926 e il 1930 divengono cruciali per la sua formazione: frequentando il liceo Massimo d'Azeglio, conosce Augusto Monti, all'epoca professore di Lettere nell'Istituto, e ha modo di maturare una profonda ammirazione per lui.² Inoltre, attorno al 1929, nel corso dei propri studi universitari, si accosta con grande entusiasmo alla letteratura americana contemporanea, subendone il fascino e acquisendone importante ispirazione.³

Già da adolescente Pavese mostra una personalità tormentata, che gli renderà difficile il rapportarsi con il mondo esterno. Cresciuto in ambiente borghese, si trova

¹ Cfr. C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. MONDO, Torino, Einaudi, 1966 [1973²], p. 3.

² Cfr. N.M. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, Bari, Laterza, 1992, p. 4.

³ *Ivi*, p. 12.

presto a fronteggiare le difficoltà derivate dalla prematura scomparsa del padre per un cancro. Dalla madre, resa più autoritaria e severa a causa del gravare sulle sue sole spalle del mantenimento dei figli, il giovane non riuscirà mai a ricevere particolare affetto. Solo nella sorella di sei anni più anziana Cesare troverà una confidente.⁴

Il 1930 segna l'esordio di Pavese come traduttore e saggista; successivamente, diviene celebre come poeta e narratore. Descritto come lavoratore instancabile, modesto e dal temperamento generoso, a volte sa mostrarsi anche infantile, taciturno e ombroso. Lo caratterizzerà sempre una sorta di protagonismo latente, a causa del quale egli vivrà nel costante sforzo di mostrare una personalità, uno stile di vita e di scrittura, elaborati allo scopo di essere esibiti al pubblico attraverso le proprie opere.⁵ Tanti tormenti e contraddizioni sfociano molto presto in un ricco epistolario, che Pavese inizia a raccogliere all'età di circa sedici anni. In seguito tale pratica non accenna ad arrestarsi; anzi, s'incrementa nel periodo di solitudine trascorso al confino, dopo l'arresto e la detenzione con l'accusa di antifascismo. Grazie al suo narcisismo di fondo, l'epistolario finisce per costituire una sorta di diario pubblico, che Pavese in qualche modo sembra sfruttare non solo per riordinare le sfumature della sua poetica, ma anche per consolidare l'immagine che di sé voleva consegnare agli altri.⁶

2.2. Gli interessi letterari e gli studi etnografici

Le motivazioni che spinsero Pavese ad approfondire il concetto di mito appaiono fortemente autobiografiche: l'embrione della sua poetica viene infatti alla luce proprio negli anni del distacco dalle Langhe. La sovrapposizione di queste con il paesaggio delle colline torinesi, portò il giovane ad elaborare un'immagine mentale nuova: il nostalgico frutto della commistione di ricordo e realtà, di passato e presente, intrisa della cultura mitica acquisita dal giovane nel corso dei propri studi. Pavese compie infatti numerose letture a sfondo etnografico che contribuiranno a consolidare la sua visione del mito non come mera invenzione letteraria ma piuttosto

⁴ Cfr. C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 3-4.

⁵ Cfr. N.M. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 4.

⁶ Cfr. C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. VII-VIII.

come una modalità di espressione del concetto di primitivo.⁷ Fondamentale fu però anche l'interesse verso la letteratura d'Oltreoceano, che plasma la mentalità letteraria dello scrittore e lo orienta verso due correnti di pensiero maggioritarie in quegli anni: l'esistenzialismo e l'antropologia.⁸

Scrivendo l'autore nel '46:

Rileggendo Frazer – Nel 1933 che cosa trovavi in questo libro? Che l'uva, il grano, la mietitura, il covone erano stati drammi, e parlarne in parole era sfiorare sensi profondi in cui il sangue, gli animali, il passato eterno, l'inconscio, si agitavano. La bestiola che fuggiva nel grano era lo spirito – fondevi l'ancestrale e l'infantile, i tuoi ricordi di misteri e tremori campagnoli prendevano un senso unico e senza fondo.⁹

È questo iniziale approccio che lo porterà a coltivare un interesse per le letture orientate con favore verso il folclore, la superstizione, ma soprattutto i miti, allo scopo di riscoprire l'antico, il primitivo, il selvaggio. Oltre a trovare congeniali e piene di spunti le letture di etnologi come Lucien Lévy-Bruhl, Károly Kerényi e Paula Philippson, Pavese approfondisce con grande interesse le opere di Gianbattista Vico, nel cui pensiero incontra diversi punti in comune con la propria poetica: in particolar modo l'apprezzamento del filosofo per le culture primitive, imperfette ma unitarie in quanto al loro interno religione, politica e economia divengono un coerente tutt'uno.¹⁰ Nella prospettiva vichiana che riconosce il mito come uno strumento letterario in grado non solo di educare ma anche di «perturbare» la coscienza umana, Pavese scorge una sfumatura tutta psicanalitica, per cui i cosiddetti «universali mitici» sono in grado di risvegliare l'irrazionalità insita nella mente dell'uomo. Infine, l'affinità tra il pensiero di Vico e quello di Pavese si esplicita nella concezione umanistica per cui il selvaggio ha origine dall'incontro tra rusticità e mito¹¹: proprio su questa base Pavese formula il concetto di «classicismo rustico».¹² Oltre però a fornire materiale prezioso per affinare e consolidare la propria poetica, l'approfondimento della filosofia irrazionalistica di Vico permette a Pavese di citare,

⁷ Cfr. N.M. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 7.

⁸ *Ivi*, p. 11.

⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere (1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1952 [1990²], p. 319.

¹⁰ Cfr. A.M. MUTTERLE, *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 60.

¹¹ Cfr. C. PAVESE, *Il mestiere di vivere (1935-1950)*, cit., p. 255.

¹² *Ivi*, pp. 294-295.

almeno indirettamente, gli etnologi della scuola tedesca, visti con una certa diffidenza in quegli anni.¹³

Altrettanto indicativo del grande interesse nutrito da Pavese per l'etnologia è il fatto che, dell'intero *corpus* delle opere di Freud, lo scrittore finisca per accostarsi solamente a quella di taglio più antropologico, ovvero *Totem e tabù*. Qui il medico tedesco suggerisce infatti un recupero dell'elemento primitivo della psiche umana - componente alla base del subconscio comune a tutti gli individui di una collettività - per reintegrarlo nella società contemporanea che lo ha represso, attraverso il consolidamento del Super Io.¹⁴

In queste ricerche Pavese sembra dunque trovare una chiave di lettura etnologica per codificare l'universo mitico contadino a lui caro, rintracciando all'interno dell'enorme serbatoio del pensiero universale le immagini del suo pensiero individuale e personale: la sua poetica del mito è quindi caratterizzata dalla concezione dell'elemento della campagna come luogo in cui risiedono il primitivo e il selvaggio.¹⁵

Oltre a raggiungere queste conclusioni, Pavese compie un ulteriore progresso nel corso delle sue ricerche letterarie e interiori: l'ambiente rurale, da ricettacolo di ricordi dove covano sentimenti di nostalgia e tensione verso un impossibile ritorno all'infanzia, diviene sede di una conoscenza preziosa e antica, composta da simboli e archetipi universali; la fanciullezza si fa dunque principio equivalente dell'essere autentico, del vero io dell'individuo. Per Pavese la campagna mitizzata si trasforma nella proiezione dell'inconscio e dell'identità: il mito è lo strumento attraverso cui si spiega in tutta la sua interezza l'origine del creato, è lo spazio tra conscio e inconscio, tra ordine e caos, tra il pensiero complesso e l'impulso primordiale.¹⁶

2.3. La lettura di Freud e Nietzsche

Il versante antropologico non è l'unico ad aver influenzato la poetica pavesiana: al suo interno è infatti molto evidente anche la componente di matrice psicanalitica.

¹³ Cfr. A.M. MUTTERLE, *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, cit., pp. 66-69.

¹⁴ Cfr. E. GIOANOLA, *Cesare Pavese, la poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971, p. 80.

¹⁵ *Ivi*, pp. 81-84.

¹⁶ *Ibidem*.

Non è però il pensiero di Freud ad avere il maggior peso nell'elaborazione del punto di vista di Pavese, che si rispecchia piuttosto nelle teorie del discepolo Carl Gustav Jung, più concentrate sulla differenziazione tra inconscio collettivo e inconscio del singolo individuo.¹⁷

L'apporto di Freud è tuttavia ben presente nella riflessione dell'autore sul tema della tragedia greca, dove risulta visibile in filigrana l'interpretazione dell'*Edipo Re* da parte dello psicanalista viennese, che definì quella sofoclea una «tragedia del fato», dove la rivelazione lenta e calibrata della verità nascosta dall'intreccio induce gli spettatori a rassegnarsi alla crudeltà divina: proprio attraverso questa accettazione sarebbe possibile giungere ad una catarsi.¹⁸

Evidente ma soprattutto più volte ben esplicitato da parte di Pavese nei suoi scritti, è invece il contributo fornito da Nietzsche. Del filosofo tedesco Pavese approfondisce tutte le opere, subendo il fascino del suo temperamento e della sua tensione verso il primitivo e il selvaggio. Nella letteratura de *La nascita della tragedia*, Pavese risulta colpito soprattutto dal concetto di dionisiaco, in particolar modo per ciò che concerne la comunione con la Natura che esso comporta, nel momento del delirio estatico.¹⁹ Non è poi trascurabile il peso esercitato dalla concezione nietzschiana degli dèi olimpici ed apollinei, ideati dai Greci allo scopo di costituire un'immagine ideale della vita umana, per neutralizzarne le pene e le bassezze. Non per nulla le vicende degli olimpi sono costellate da leggende che li vedono osteggiare titani ed esseri mostruosi: lo scontro sarebbe allora l'allegoria della sconfitta del dolore che deriva dalla contemplazione della vastità del mondo. Molte altre sono però le affinità di pensiero tra Pavese e Nietzsche che risultano a dir poco evidenti: si pensi ad esempio alla formulazione del parallelismo tra miti individuali e miti collettivi, all'arte come rimedio alla conoscenza tragica, al contrasto tra pulsioni dionisiache e pulsioni apollinee, ma anche alla contrapposizione tra mito e *lógos*.²⁰

¹⁷ *Ivi*, p. 83.

¹⁸ Cfr. N.M. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 87.

¹⁹ Cfr. L. MONDO, *Pavese lettore di Nietzsche*, in «Cesare Pavese: atti del convegno internazionale di studi», a cura di M. CAMPANELLO, Firenze, L.S. Olschki, 2005, pp. 13-15.

²⁰ *Ibidem*.

2.4. Alcune interpretazioni della poetica del mito

Per quanto riguarda la visione pavesiana del mito e, più nello specifico, dell'opera di *Dialoghi con Leucò*, è esiguo il numero degli studi critici risalenti agli anni immediatamente successivi alla pubblicazione, così come pochi lettori mostrarono di comprendere i reali intenti di Pavese. Tuttavia sono da ricordare i saggi di Ornella Sobrero²¹, Alessandro Pellegrini²² ma soprattutto lo studio di Maria Luisa Premuda²³, che per prima inquadrò efficacemente il sostrato intellettuale e culturale da cui scaturiva la poetica di Pavese.

Tra gli scritti più recenti invece si distingue in particolar modo il saggio di Eugenio Corsini²⁴, la cui analisi approfondita tenta di localizzare la pluralità di apporti culturali e di letture critiche alla base dell'opera. Il critico dunque non solo si prefigge di delineare le componenti fondamentali dell'etnologia e del classicismo di Pavese, ma sottolinea anche le molteplici sfaccettature derivanti dal gran numero di fonti intellettuali utilizzate dall'autore: il risultato complessivo costituirebbe infatti un insieme troppo eterogeneo per poter essere compreso grazie all'impiego di un'unica chiave interpretativa.²⁵ A questo scopo, Corsini suddivide i dialoghi in diverse categorie, ognuna delle quali richiederebbe un approccio diverso per essere compresa appieno. Per i «dialoghi della terra» (*La belva, L'ospite, Il lago, La madre, L'uomo-lupo, I fuochi*) è utile l'impiego di una lettura etnologica; come giustamente sottolinea la Premuda, in essi è piuttosto evidente l'influenza subita da Pavese dallo studio delle opere di Frazer. Per i «dialoghi degli dei» (*Le cavalle, I ciechi, La nube, La chimera, Il fiore, La vigna, Gli argonauti, Il toro, La rupe, Schiuma d'onda, In famiglia*) spicca invece l'interesse e l'approfondimento di Pavese nel versante della mitologia, in particolare per autori come Karl Karényi e Paula Philippson: il concetto di mito come forma valida di conoscenza assoluta proviene infatti dalla mentalità della «scuola mitologica». Infine, i «dialoghi degli uomini» (*La strada, Le streghe,*

²¹ Cfr. O. SOBRERO, *Sui "Dialoghi con Leucò"*, in «Inventario», VII, gennaio-giugno 1955, pp. 211-217.

²² Cfr. A. PELLEGRINI, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese*, in «Belfagor», 1955, n. 5, pp. 554-561.

²³ Cfr. M.L. PREMUDA, *I "Dialoghi con Leucò" e il realismo simbolico di Pavese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXVI, fasc. 3-4, pp. 222-249.

²⁴ Cfr. E. CORSINI, *Orfeo senza Euridice: i "Dialoghi con Leucò" e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», 1964, 3/4, pp. 121-146.

²⁵ Cfr. E. GIOANOLA, *Cesare Pavese, la poetica dell'essere*, cit., pp. 266-267.

L'isola, L'inconsolabile, I due, Gli uomini, Il mistero, Il diluvio, Le Muse, Gli dei) costituirebbero il vero e proprio nocciolo dell'opera, in cui Pavese avrebbe profuso la sua più personale interpretazione degli autori antichi, in particolare di Omero.²⁶ Sarebbero dunque tre le componenti essenziali presenti all'interno del testo: rispettivamente la figura del titano, del dio e dell'uomo. Non si tratta però di categorie pure, bensì miste; il titano, in quanto mostro, più vicino al selvaggio e al primitivo, tende sia all'umanità che alla divinità, così come l'uomo ambisce alle qualità del divino e viceversa il dio invidia all'uomo la sua umanità. È però la figura del dio ad accomunare tutti i dialoghi in quanto condensa in sé sia il titanico che l'umano. È anche tale tripartizione a dare all'opera le fattezze di una cosmogonia d'ispirazione esiodea: al suo interno viene infatti a crearsi una situazione analoga al conflitto tra olimpici e titani tramandato dal mito.²⁷

2.5. L'opera: *Dialoghi con Leucò*

Il periodo compreso tra il 1940 e il 1945 è quello di più intensa ricerca sul mito da parte di Pavese. Negli anni immediatamente seguenti, infatti, verranno alla luce le opere di *Feria d'Agosto* e *Dialoghi con Leucò*.²⁸

Nel primo caso ci troviamo di fronte ad una raccolta di testi eterogenei, dove narrativa e saggistica coesistono in un'atmosfera densa di nostalgia e di ricordo. Il tema fondante del libro è il mito del ritorno, inteso come paradigma dell'esistenza umana: secondo Pavese, l'individuo – che presto o tardi conosce un distacco dall'infanzia e dal suo mondo primitivo - da adulto rintraccia la componente selvaggia nel mondo civilizzato, conoscenza inconscia che però deve essere riscoperta.²⁹ Con questa raccolta l'autore si prefigge come obiettivo l'individuazione di alcune categorie mitiche, che in *Dialoghi con Leucò* verranno sperimentate concretamente. La differenza preponderante tra i due testi sta però soprattutto nel fatto che *Feria d'Agosto* rappresenta un'opera immersa nel selvaggio della natura, tra i paesaggi e i luoghi abitati nell'infanzia: si tratta dunque di quello che si configura

²⁶ Cfr. E. GIOANOLA, *Cesare Pavese, la poetica dell'essere*, cit., pp. 266-267.

²⁷ Cfr. N.M. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 114.

²⁸ *Ivi*, p. 101.

²⁹ *Ivi*, p. 96.

come il racconto del mito personale di Pavese. *Dialoghi con Leucò* si accosta invece al selvaggio e al primitivo insito nell'essere umano; proprio grazie a questo punto di vista meno introspettivo e più aperto alla collettività, lo scrittore sperava di far entrare l'opera nelle grazie del pubblico.³⁰ Pavese ambisce perciò a superare la sua personale visione mitica dell'infanzia: traduce quindi la propria poetica in termini più comprensibili ai lettori, attuando una prospettiva più universalistica e meno concentrata sull'individualità soggettiva dell'autore. I *Dialoghi* sono dunque il libro che può appagare «la tara oscena e inconfessata» di Pavese, lo scrittore che «ha tutta l'aria di un poeta tragico che salga tra i suoi personaggi a uccidere o farsi uccidere»³¹. La stesura di *Dialoghi con Leucò* lo terrà occupato nell'arco di tempo tra il 13 dicembre 1945 e il settembre 1946. L'opera si differenzia fin da subito dalle altre fatiche dell'autore: come detto, Pavese stesso nutriva grandi aspettative in merito alla sua pubblicazione. Si rivela però piuttosto fredda l'accoglienza del pubblico e dei critici, che tardarono a comprendere e ad interessarsi seriamente al testo, rivalutato solo in tempi più recenti.³²

È interessante inoltre notare come quello in questione sia l'unico libro di Pavese non calato in uno scenario contemporaneo; dettaglio non irrilevante se si considera che per l'ottica dello scrittore il presente è un prerequisito necessario alla piena realizzazione dell'arte, poiché questa esiste in funzione di esso.³³

Soprattutto nella lettura dei *Dialoghi*, è fondamentale considerare come il principio cardine della scrittura di Pavese consista nella narrazione attraverso le immagini pregnanti di «una realtà naturalistica ma simbolica». Tale funzione per lo scrittore ha una valenza nuova: l'iconicità del segno non ha utilità come allusione che sostituisce una menzione esplicita, ma piuttosto come simbolo utile ad evocare un'immagine profonda, rimasta sigillata e nascosta, per poter meglio cogliere l'entità di una persona o di un oggetto. Solo così si rende possibile la comprensione e la messa per iscritto di simili sensazioni.³⁴

³⁰ *Ivi*, p. 103.

³¹ Cfr. C. PAVESE, *Lettere*, a cura di I. CALVINO, vol. I, (1924-1944), Torino, Einaudi, 1966, p. 573.

³² Cfr. E. GIOANOLA, *Cesare Pavese, la poetica dell'essere*, cit., pp. 257-259.

³³ Cfr. A. MUSUMECI, *L'impossibile ritorno: la fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1980, p. 83.

³⁴ *Ivi*, pp. 58-59.

Dal punto di vista della struttura, l'opera si presenta appunto come una raccolta di più o meno brevi dialoghi, perlopiù scambiati tra umani e tra umani e divinità. Si tratta però di divinità minori, scelta probabilmente dettata dalla volontà di rendere i colloqui più disimpegnati, e non ansiosamente tesi verso un tono più erudito.³⁵

Ad un primo esame sono piuttosto nette ed evidenti le scansioni operate dall'autore: al loro interno sembra infatti esservi un preciso criterio logico che ordina gli eventi e grazie al quale si configura una struttura affine a quella della cosmogonia esiodea. La disposizione in apertura dell'opera del dialogo *La nube*, infatti, non è casuale: segna il passaggio dall'era titanica del caos indifferenziato al nuovo ordine delle cose. In filigrana, il lettore intravede nello scorrere dei dialoghi una storia del mondo, inaugurata da una fase arcaica, dove lo scontro tra dei, titani ed eroi si consuma con violenza efferata e primordiale (*Le cavalle, Il fiore, La belva, Schiuma d'onda, La madre, I due, La strada*); la fase successiva, caratterizzata da un'era cruenta, dove ancora trovano spazio i sacrifici umani, si esaurisce poi fino al consolidarsi di rapporti più civili e pacifici tra mortali ed immortali (*La rupe, L'inconsolabile, L'uomo lupo, L'ospite, I fuochi, L'isola, Il lago, Le streghe, Il toro, In famiglia, Gli Argonauti, La vigna*); i dialoghi finali esaltano infine un possibile futuro dove gli esseri umani possono sperare di ignorare il destino e raggiungere la condizione degli immortali (*Gli uomini, Il mistero -Il diluvio, Le Muse e Gli dèi*). A questa fiducia nell'uomo e nella sua memoria storica e sociale si aggiunge però anche una dolorosa nostalgia dell'eroico e del sacro, qualità che il mondo moderno ha ormai perduto.³⁶

Attraverso un'analisi più approfondita, emerge come tutti i dialoghi contengano dei collegamenti intertestuali che fungono da collante tra l'uno e l'altro colloquio, anche tra capitoli non immediatamente adiacenti, nonostante siano perlopiù ambientati all'interno di vicende mitologiche molto distanti tra loro. Ne consegue una sensazione di sottile continuità, molto spesso accompagnata da un senso di ritrovamento al procedere della lettura. È in questo senso che si esplicita la ripetizione terminologica pavesiana, costituita da poche ma pregnanti parole-simbolo che si ripresentano in modo sistematico e quasi ossessivo nel testo: «nube», «serpe», «roccia», ma anche termini in rapporto di diretta opposizione come «luce» e

³⁵ Cfr. M.C. DI CIOCCIO, *La musa nascosta: Cesare Pavese e il personaggio di Leucò*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2012, p. 62.

³⁶ Cfr. N.M. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., pp. 128-129.

«ombra», sovente presenti nei dialoghi dove la componente apollinea di derivazione nietzschiana è più rilevante.³⁷ Attraverso le cosiddette parole-simbolo, Pavese vuole dare un nome e una forma all'astratto, all'inconsistente: i *Dialoghi* detengono dunque una funzione divinatoria, profetica, quasi magica, riportando alla luce il passato e guardando al futuro.³⁸

Se poi si confronta l'ordine dato ai vari capitoli nella versione finale dei *Dialoghi* con quella che precedeva la stampa, emerge una struttura fatta di brusche opposizioni tra realtà antitetiche, che quasi sempre vedono coinvolti dèi e uomini, accomunati però da un sentimento di invidia l'uno per l'altro. Laddove infatti il dio bramerebbe la condizione del mortale, l'uomo agogna l'eternità. Si crea dunque una reciprocità tale da rendere le due parti in opposizione quasi simmetriche, oltre che complementari, tanto più che nella bozza di stampa spesso si rintracciano espressioni riferite ad un mortale simili o identiche a quelle impiegate per designare un dio, e viceversa. Valga come esempio la «voce rauca», che nel dialogo *Le Streghe*, Circe cerca di addolcire e rendere familiare, quasi materna, per rassomigliare a Penelope e invogliare Odisseo a non partire; l'espressione riecheggia anche nella descrizione della voce «un poco rauca, fredda, materna» della belva-Artemide nel dialogo *La belva*, che non a caso precede il dialogo *La madre* e segue *Le streghe*. Questo sistema di ripetizioni instaura una sorta di processo per cui ogni dialogo diviene rimando e ricordo degli altri, trasformando e plasmando di volta in volta la medesima materia mitica; in questo mondo si esplicitano sempre nuove sfumature tematiche ma allo stesso tempo permane un filo logico e concettuale di fondo.³⁹

Una caratteristica che invece accomuna tutti i dialoghi sta nel fatto che sempre due sono gli interlocutori presi in causa, di cui uno ricopre il ruolo di colui che ignora, mentre l'altro assolve una funzione equivalente a quella del coro nella tragedia greca. Per analogia, ogni confronto tra le due parti risulta la proiezione del conflitto tra *hybris* e destino e dal cui scontro scaturiscono sempre riflessioni e nuove verità.

A ciascun dialogo è inoltre affiancata una didascalia che in poche righe espone la versione tradizionale del mito a cui la conversazione si riferisce, talvolta evidenziando le lacune della trama acquisita dalla vulgata e che il colloquio trascritto

³⁷ Cfr. A.M. MUTTERLE, *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, pp. 49-51.

³⁸ *Ivi*, p. 56.

³⁹ *Ivi*, p. 52.

si prefigge di colmare. In effetti, Pavese non sempre sceglie di rimanere aderente alla tradizione classica; più spesso si orienta verso una reinterpretazione ironica, influenzata dalle letture di etnologia ma anche da un approccio genuinamente moderno al mito.⁴⁰ Si tratta di un espediente in uso già presso gli autori antichi, quali Platone e soprattutto Luciano di Samosata, che in particolare prediligeva la menzione di divinità minori. Così facendo vengono infatti messi in evidenza fatti e punti di vista non esplorati dal mito tradizionale e si stimola il lettore ad accostarsi ai dialoghi in modo più diretto e critico, con la stessa lucidità con cui si affrontano gli eventi del quotidiano. Inoltre, una maggiore vicinanza, almeno apparente, alle divinità protagoniste, accresce la complicità tra autore e lettore, che è indotto con più facilità a fare propria la visione di chi scrive.⁴¹

Come detto dunque, nei *Dialoghi* Pavese non si concentra più sul dare forma al dramma umano all'interno del mito, come invece accadeva in *Feria d'agosto*, ma piuttosto finisce con il configurare il mito stesso come rappresentazione del dramma dell'uomo. Ciò è reso possibile non solo dalla formula dialogica, ma anche dall'uso esplicito del nome dei personaggi mitici e dei contenuti universali ad essi associati. Il dialogo sarebbe funzionale ad impedire che la grande familiarità del lettore nei confronti dei miti classici possa stemperarne eccessivamente la pregnanza dei significati. Allo stesso tempo, però, tale familiarità permette al pubblico di carpire con maggiore facilità ed entusiasmo il messaggio veicolato.⁴²

Due sono i temi dominanti all'interno dell'opera: il destino e la morte. Il primo è un argomento già di grande peso nella poetica di Pavese, che proverà sempre un profondo turbamento e insieme un irresistibile interesse nei confronti di una possibile predeterminazione delle scelte nell'esistenza dell'uomo. Forse quindi per esorcizzare la paura, o per insopprimibile curiosità, lo scrittore tenta di codificare le logiche soggiacenti al compiersi del destino; i temi archetipici del mito gli sembrano lo strumento ideale per tentare l'impresa.⁴³ La morte diviene invece fondamentale in quanto rappresenta proprio ciò che differenzia l'umano dal divino. Il termine della vita infatti costituisce una certezza, un punto di riferimento incontestabile per l'uomo,

⁴⁰ *Ivi*, pp. 54-55.

⁴¹ Cfr. M.C. DI CIOCCIO, *La musa nascosta: Cesare Pavese e il personaggio di Leucò*, cit., p. 63.

⁴² Cfr. N.M. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., pp. 112-113.

⁴³ *Ivi*, p. 77.

che è in qualche modo arricchito dalla consapevolezza di una fine: per il genere umano l'esistenza diviene più preziosa e quindi più intensa grazie alle speranze disilluse, al conforto del ricordo ma soprattutto alle insidie del destino. Quest'ultimo, ad ogni modo, rappresenta il tema affrontato nel modo più vivo e travagliato all'interno dei dialoghi, in quanto campo di più aperto contrasto tra entità divine e umane. Non per nulla gli dei nascono nella mente dell'uomo come allegoria di una fuga dal destino, vagheggiamento di un'esistenza libera da ogni insidia della sorte e totalmente governata dalla propria volontà.⁴⁴ Nasce dunque un conflitto di fondo tra le due parti, laddove il destino è visto da un lato con fatalismo, dall'altro vi si reagisce in aperta ribellione; ed è proprio la riluttanza degli uomini a rassegnarsi la principale causa dell'infelicità, ma anche la peculiarità per eccellenza dell'essere umano.⁴⁵

2.5.1. L'Edipo di Pavese

L'impossibilità di un'autodeterminazione domina molti dei dialoghi più intensi dell'opera, tra cui proprio quelli in cui entra in scena Edipo.⁴⁶

Come detto, in quanto dialogica, la forma stilistica del testo si avvicina considerevolmente al genere tragico. Tale caratteristica implica non solo il colloquio tra due personaggi ma anche l'espedito dell'ironia tragica, tecnica narrativa peculiare del dramma sofocleo per cui il personaggio ha una conoscenza nulla o parziale del proprio destino e delle colpe di cui si è macchiato. Questa inconsapevolezza si scontra inevitabilmente con l'onniscienza dell'autore, che infatti conosce la vicenda nella sua interezza e all'occorrenza può sottolineare la condizione ignara dei protagonisti dell'opera. Senz'altro esplicito in questo senso è l'episodio nella tragedia sofoclea dell'*Edipo Re*, in cui il figlio di Laio si ripromette, di fronte al popolo tebano, di perseguire con ogni mezzo l'assassinio del padre per placare l'ira degli dei che si avventa sulla città, punendola con malattie e carestie. Egli ignora quindi totalmente di essere lui stesso l'uomo che si ritrova a maledire, al contrario

⁴⁴ Cfr. E. GIOANOLA, *Cesare Pavese, la poetica dell'essere*, cit., p. 273.

⁴⁵ Cfr. N.M. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 114.

⁴⁶ Cfr. E. GIOANOLA, *Cesare Pavese, la poetica dell'essere*, cit., pp. 268-270.

dell'autore e degli spettatori che conoscono perfettamente il seguito della storia.⁴⁷ Proprio nell'ironia tragica, e nella conseguente empatia intercorrente tra personaggio e spettatore, Freud sosteneva vi fosse la prova tangibile dell'esistenza del complesso edipico. Gli spettatori sarebbero indotti infatti ad aver pietà del personaggio perché in qualche modo consapevoli di essere accomunati a lui dalla sua sorte.

Tra Sofocle e Pavese c'è però anche una corrispondenza di prospettive ideali: se il drammaturgo greco è convinto della totale impotenza delle azioni e della volontà umana di fronte al volere degli dei, lo stesso Pavese sostiene la totale impotenza dell'uomo, trascinato senza possibilità d'uscita nel gorgo degli eventi, che non possono in alcun modo essere frenati o controllati dagli scopi e dai propositi degli esseri umani. In questo senso, però, vi è anche un'importante differenza tra i due autori, in fondo così distanti cronologicamente: Pavese infatti pone il destino come forza superiore, contro cui neppure gli dei possono affermarsi. Ma perché vi sia un conflitto, un dissidio da cui scaturiscano il dolore e la frustrazione di coloro che si ritrovano in balia della sorte, è necessario vi sia un principio opposto al destino, quello della giustizia, insito sia negli dei che negli uomini.⁴⁸

Proprio come nell'*Edipo Re* di Sofocle l'ironia tragica raggiunge l'intensità maggiore, così nei *Dialoghi* di Pavese è più che mai presente nei colloqui che vedono coinvolto il personaggio di Edipo. Due sono gli spazi all'interno dell'opera in cui egli è chiamato in causa: *I ciechi* e *La strada*.

Il primo dialogo vede protagonisti il neo sovrano di Tebe e l'indovino Tiresia; il secondo un Edipo già ridotto in miseria, che si intrattiene con un altro mendicante.

Sembrirebbe dunque che Pavese abbia messo in scena due momenti chiave e in grado di riassumere entrambe le tragedie sofoclee dedicate al figlio di Laio: Edipo visto appunto come Re, nel pieno delle sue forze, fiducioso ma cieco rispetto al proprio avvenire, e Edipo in miseria, in viaggio, forse proprio diretto a Colono.

È pur vero però che la didascalia che introduce *La strada*, sembra accogliere la versione tradizionale, quella in cui Edipo muore misero e mendico lontano da Tebe, piuttosto che la variante presentata nell'*Edipo a Colono*, che infine prevede una riabilitazione della figura dell'eroe ad opera degli dei.

⁴⁷ Cfr. G. PADUANO, *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2008, pp. 47-49.

⁴⁸ Cfr. M.C. DI CIOCCIO, *La musa nascosta: Cesare Pavese e il personaggio di Leucò*, cit., pp. 73-74.

Nel primo caso ecco che il tema è appunto la crudeltà del destino, espresso in tutta la sua eloquenza dall'ironia tragica che impregna le parole dell'ancora giovane Edipo e che culmina in chiusura del dialogo tra il re e il veggente. Il titolo, forse più che per gli altri dialoghi, prefigura e sintetizza efficacemente i contenuti: entrambi gli interlocutori sono, in modo diverso, ciechi. Mentre conversa con Tiresia, Edipo è ancora un eroe “nuovo di zecca”, pieno di fiducia in sé stesso e nel proprio futuro; è evidente la sua convinzione di essere in possesso di una grande saggezza innata, che lo induce a parlare al veggente come ad un suo pari e non con timorato rispetto, come l'anzianità e la sapienza di Tiresia imporrebbero. Quest'ultimo, in modo in fondo non dissimile dal Tiresia sofocleo, tenta di sanare la cecità interiore di Edipo, il quale altro non vede che la cecità fisica dell'indovino. Nella sua ingenuità il giovane uomo appare del tutto ignaro della trappola in cui è già caduto con serena inconsapevolezza. Ancora è dunque lontano dal comprendere appieno l'avvertimento di Tiresia, che lo mette in guardia su come in realtà gli stessi dèi siano sottoposti ai capricci del destino.

Vediamo sin dal principio i due interlocutori coinvolti in una riflessione sull'effettiva esistenza delle divinità: la menzione degli dèi è però accompagnata in filigrana dalla presenza di un altro tema fondante, quello del concetto di primitivo, che ancora in embrione reca in sé un destino, già scritto e impossibile da cambiare o deviare. Recita Tiresia riferendosi agli dèi:

Il mondo è più vecchio di loro. Già riempiva lo spazio e sanguinava, godeva, era l'unico dio – quando il tempo non era ancora nato. Le cose stesse, regnavano allora. [...] Ma gli dèi posson dare fastidio, accostare o scostare le cose. Non toccarle, non mutarle. Sono venuti troppo tardi.⁴⁹

Emerge qui con forza la concezione animista di Pavese: le «cose» che invoca Tiresia sono forse quelle stesse «cose» arcane, cariche di latente potenza ancestrale, che commuovono lo scrittore stesso in una delle lettere indirizzate a Fernanda Pivano (giugno 1942):

Deve pensare che immagini primordiali come a dire l'albero, la casa, la vite, il sentiero, la sera, il pane, la frutta, ecc. mi si sono dischiuse in questi luoghi, anzi in questo luogo [...]; e

⁴⁹ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947 [2006⁶], p. 21.

rivedere perciò questi alberi, case, viti, sentieri, ecc. mi dà un senso di straordinaria potenza fantastica, come mi nascesse ora, dentro, l'immagine assoluta di queste cose [...]»⁵⁰.

Il mondo dunque, «la roccia», è in ogni cosa, e in ogni cosa vi è il destino, questo spiega Tiresia: la «roccia», ma anche l'immagine della serpe - spesso menzionata nelle opere di Pavese e che per una fortunata coincidenza ritorna anche nel mito tradizionale dell'anziano veggente - corrisponde a quel dio che è al di sopra di tutti gli dei. Poiché è sempre esistito, possiede un primato che gli assegna la totale supremazia.

Ancora per bocca di Tiresia parla Pavese, quando l'indovino narra a Edipo l'episodio delle due serpi aggrovigliate in un amplesso: il mito, di nuovo, fornisce all'autore l'opportunità di sviluppare una delle tematiche a lui care, quella del sesso. Più precisamente, di sesso come impulso primordiale, ma non per questo vile o meritevole di disprezzo; piuttosto come forma di conoscenza del mondo interiore ed esteriore, ma anche come fatica vana. Pavese/Tiresia parla di sessualità come mezzo per arrivare a «toccare la roccia», e quindi carpirne i segreti; ma sebbene la sete di conoscenza possa uscirne soddisfatta, ciò non significa che l'essere umano si sentirà appagato e completo dopo averne sperimentato le gioie e i dolori.

Il sesso dunque come metafora di conoscenza: il cerchio si chiude allora attorno a Edipo ed alla punizione da lui subita. Fin dall'inizio del dialogo la domanda implicita è proprio questa: perché tanta sventura si è abbattuta sul giovane re di Tebe? Basta rammentare Nietzsche per avere finalmente la risposta: la ricerca della conoscenza, il tentativo da parte dell'eroe di contemplare l'immensità della natura selvaggia, lo conduce inevitabilmente all'autodistruzione.

La causa dei suoi guai, secondo Sofocle, fu la sua tracotanza verso gli dei; e di questo, se potesse vedere il proprio futuro, sarebbe certo anche il giovane Edipo di Pavese. «Tu sei giovane, Edipo» ammonisce il veggente:

E come gli dèi che sono giovani rischiari tu stesso le cose e le chiami. Non sai ancora che sotto la terra c'è roccia e che il cielo più azzurro è il più vuoto.⁵¹

⁵⁰ C. PAVESE, *Lettere*, a cura di I. CALVINO, vol. II, (1924-1944), Torino, Einaudi, 1966, p. 639.

⁵¹ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 21.

Sembrerebbe dunque che Edipo pecchi davvero di superbia verso gli dei. Ma poiché questi ultimi sono essi stessi impotenti di fronte al destino, l'unica colpa, o meglio, la vera disgrazia di Edipo, è la presunzione di conoscere la verità, di aver già toccato «la roccia», di sentirsi al sicuro. Si macchia dunque effettivamente del peccato di *hybris*, ma non verso gli olimpi, bensì verso il dio-destino.

Infine, nel secondo dialogo (*La strada*), viene messa in scena la quasi completa metamorfosi del figlio di Laio. I toni del sovrano cieco conservano ancora un'ombra dell'alterigia e della superbia con cui era solito atteggiarsi in gioventù. In lui però si può scorgere facilmente ciò che a suo tempo fu Tiresia per lui: l'amarrezza che traspare ora dalle parole di Edipo non suona troppo dissimile da quella del vecchio indovino. Ma soprattutto è qui, nella menzione della montagna dell'infanzia, che si manifesta più apertamente cosa racchiuda, agli occhi di Pavese, il paradigma della figura mitica di Edipo.

Ma viene il giorno che ritorni al Citerone e tu più non ci pensi, la montagna è per te un'altra infanzia, la vedi ogni giorno e magari ci sali. Poi qualcuno ti dice che sei nato lassù. E tutto crolla.⁵²

Questo spiega il vecchio cieco al mendicante che ascolta le sue pene. Pavese sembra dunque farlo portavoce e perfetta incarnazione del suo mito del ritorno: il bisogno irrazionale del giovane di non accettare passivamente la propria sorte, ormai scritta, che l'oracolo gli ha rivelato; la fuga dalla città dove è stato cresciuto, che preannuncia una latente volontà di tornare allo stato originario e quindi getta le premesse per un inevitabile ritorno al principio. E infine il ritorno a Tebe, che insieme al rimpianto rivela l'impossibilità di un recupero di ciò che è ormai passato ed è cristallizzato nel mito dell'infanzia, il quale sopravvive in frammenti, intrappolati nell'inconscio dell'individuo. Il viaggio che separa il punto di partenza dal momento del ritorno ha quindi come unico scopo l'acquisizione di una maturità che renda consapevoli del proprio principio mitico, che però si dissolve al progredire della sua riscoperta.⁵³ Ecco perché Edipo non si duole del proprio destino, ma piuttosto del fatto di aver incontrato la propria sorte proprio pensando di sfuggirle:

⁵² *Ivi*, p. 67.

⁵³ Cfr. A. MUSUMECI, *L'impossibile ritorno: la fisiologia del mito in Cesare Pavese*, cit., pp. 27-28.

Osai credere soltanto ai miei pensieri, agli istanti di tregua, ai risvegli improvvisi. Stetti sempre all'agguato. E non scampai. Proprio in quegli attimi il destino si compiva.⁵⁴

[...]

Vorrei essere l'uomo più sozzo e più vile purché quello che ho fatto l'avessi voluto. Non subito così. Non compiuto volendo far altro.⁵⁵

Il personaggio del re di Tebe diviene per Pavese il simbolo dell'atto di andare incontro alla propria sorte. Nel suo percorso in *Dialoghi con Leucò*, Edipo scopre che ogni cosa è destino e infine acquisisce un nuovo importante messaggio di saggezza per cui è preferibile vivere vagabondando, senza cercare una meta, perché ogni cosa è già decisa ed ogni strada percorsa è destino.⁵⁶ È quindi ormai lucida e completa in lui la consapevolezza che insieme alla sua condanna, l'uomo mortale ha la certezza di raggiungere una rassegnata accettazione dopo l'infuriare della tempesta, e solo dopo ottenere finalmente pace.

⁵⁴ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 67.

⁵⁵ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 66.

⁵⁶ Cfr. N.M. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, cit., pp. 126-127.

3. L'Edipo borghese di Alberto Moravia

3.1. L'autore

Alberto Pincherle Moravia nasce a Roma il 28 dicembre 1907. Figlio di Carlo Pincherle, un architetto ebreo di origini venete, e di Teresa Iginia de Marsanich, una dattilografa anconetana, viene cresciuto in un ambiente alto borghese.

Il padre, uomo brusco, scorbutico e facile al rimprovero, è spesso assente da casa; Alberto trascorre quindi la maggior parte dell'infanzia in compagnia dei fratelli ma soprattutto di cameriere e governanti. La madre, sofisticata ed ambiziosa, nel mentre non disdegna avventure extraconiugali per compensare le mancanze del marito, troppo vecchio e all'antica per lei.¹

Fin dalla più tenera età, Alberto manifesta una spiccata ipersensibilità e matura molto presto velleità letterarie. Tuttavia, la sua appare sin da principio una giovinezza normale, anche se piuttosto solitaria: spesso infatti, quando è solo, inventa e recita tra sé alcune storie, mentre già da ragazzo inizia a mettere per iscritto racconti e poesie, perlopiù in stile post-simbolista. Colpisce soprattutto il precoce manifestarsi di questa esigenza recitativa, per cui l'oralità ha la precedenza sulla scrittura; non a caso, anche le opere dell'autore spesso si configurano come una sorta di auto-recita, o meglio, come la trascrizione di profondi monologhi scaturiti dall'isolamento ed espressi in modo quasi schizofrenico.²

L'insorgere di una forma di tubercolosi ossea all'età di nove anni - a seguito di una polmonite - rappresenterà, a detta dello stesso autore, una delle esperienze che più segneranno la sua esistenza in termini di scelte e formazione. Moravia risentirà a lungo della malattia, subendo varie ricadute almeno fino all'età di venticinque anni. In compenso, i ripetuti soggiorni in un sanatorio di Cortina, gli danno l'occasione di fare nuovi incontri e stringere importanti amicizie, altrimenti impossibili da realizzare nel corso della lunga reclusione nella casa paterna. È durante i lunghi viaggi in treno che il giovane Alberto si imbatte in soggetti dalle opinioni scomode, se considerate all'interno della delicata situazione politica italiana ed europea di

¹ Cfr. R. PARIS, *Alberto Moravia: una vita controversia*, Firenze, Giunti, 1996, pp. 15-23.

² *Ivi*, p. 24.

quegli anni. Attraverso queste conoscenze incontrerà innanzitutto lo scrittore Corrado Alvaro, che a sua volta gli presenterà Massimo Bontempelli, sulla cui rivista «900» Moravia otterrà le sue prime pubblicazioni.

Almeno ai suoi esordi, lo scrittore si mostra poco interessato alla cultura e alla letteratura contemporanea; predilige i classici (anche i moderni considerati tali) e la letteratura straniera. Nonostante ciò, fin da subito sembra saper esprimere alla perfezione i disagi e i turbamenti tipici della società del suo tempo.³ A stupire è però soprattutto la capacità del giovane, all'epoca quindicenne, di relazionarsi con tale facilità con persone adulte e dalla mente aperta. Molto spesso intrattiene rapporti con stranieri, o comunque personalità fortemente legate al mondo oltre i confini italiani. Molte di queste conoscenze inoltre, primo fra tutti Andrea Caffi, erano omosessuali dichiarati.⁴

Anche per questo Moravia si avvicina presto alla sfera della sessualità: fin da molto giovane vivrà numerose storie d'amore passionali e tormentate, anche con donne molto più mature di lui e spesso già sposate. Quello del sesso si configura infatti come uno dei temi fondamentali della poetica moraviana, in quanto espressione più tangibile e incontaminata del concetto di realtà.⁵ Non per nulla, buona parte del successo di pubblico riscosso dalle sue opere maturerà proprio grazie allo scandalo destato dal contenuto dei suoi romanzi e dalla personalità dell'autore.

3.2. Moravia tra politica e critica

Nei confronti del Fascismo, altro grande fattore d'influenza sulla poetica moraviana, lo scrittore mostra un atteggiamento scostante. Nutre diffidenza, quasi disprezzo per il movimento; ma quando nel 1922, in occasione del raduno per la marcia fascista sulla capitale, il giovane si ritrova nel mezzo della folla urlante, si sentirà profondamente consapevole di come l'aria che si respirava in quel luogo fosse impregnata di modernità, di come in quel preciso istante, in quella piazza, si stesse finalmente chiudendo il capitolo ormai stantio della storia ottocentesca.⁶

³ Cfr. A. LIMENTANI, *Alberto Moravia, tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. 91.

⁴ Cfr. R. PARIS, *Alberto Moravia: una vita controversia*, cit., pp. 25-33.

⁵ Cfr. A. LIMENTANI, *Alberto Moravia, tra esistenza e realtà*, cit., p. 95.

⁶ Cfr. R. PARIS, *Alberto Moravia: una vita controversia*, cit., p. 33.

Nel libro *Gli indifferenti*, Moravia dipinge la dittatura fascista come un regime politico ristagnante, «eretto a sistema dell'incomunicabilità» e quindi causa primaria del tedio che affligge la società. Causa primaria ma non unica: l'autore lo percepisce infatti come una sorta di sovrastruttura, un costruzione politica accessoria che trova la sua ragione d'essere e la sua linfa vitale nel sentimento di noia che impregna i tempi moderni. Il suo esistere, dunque, aggrava solamente la già compromessa condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo.⁷

Il regime, del resto, ricambia il suo sentimento di diffidenza, reputando i contenuti antiborghesi dei romanzi dello scrittore esordiente privi di valori degni di essere impartito alla gioventù fascista. Quel che è certo, comunque, è che lo scrittore sentirà sempre di non appartenere e di non riconoscersi pienamente in nessun partito e in nessuna bandiera, forse proprio in virtù della sua proverbiale imperturbabilità, funzionale a mantenere vivo il disincanto e l'oggettività della sua poetica.

Ciò nonostante, gli anni del primissimo dopoguerra lo vedono piuttosto attivo e prolifico nel campo non solo letterario ma anche politico. Il consolidarsi di un clima democratico, tuttavia, non sortisce in lui l'effetto operato su scrittori come Pavese e Vittorini, che pure appartenevano alla sua stessa generazione.⁸

Le sue posizioni radicali gli impediscono di venire pienamente apprezzato anche dalle nuove maggioranze. Il suo distacco dalla storia e dalle dinamiche sociali gli fa esternare opinioni difficili da concepire per una nazione reduce da una dittatura. Grande scalpore suscitano ad esempio le sue teorie in merito all'impegno politico: egli sostiene infatti quanto sia fondamentale, per un intellettuale attivo politicamente, rimanere in equilibrio tra destra e sinistra, pena il rischio di essere reputati troppo insensibili da un lato, o fautori di vuota propaganda ideologica dall'altro. Nella sua sconcertante lucidità Moravia è quindi perfettamente conscio della frattura venuta a crearsi in letteratura, in corrispondenza alle divergenze politico-sociali nate dopo la caduta del regime.⁹

Amato ed odiato dal pubblico per i suoi scandali, guardato con diffidenza dai critici per le sue posizioni non convenzionali, è comunque innegabile che riuscisse a destare l'interesse e la curiosità di molti. Di lui si occupò Giacomo Debenedetti, che, pur

⁷ Cfr. E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 10.

⁸ Cfr. A. LIMENTANI, *Alberto Moravia, tra esistenza e realtà*, cit., pp. 86-87.

⁹ *Ibidem*.

comprendendo Moravia meglio di altri, non mancò di muovere qualche critica alla presunta immoralità dello scrittore. La svolta verso una più obiettiva valutazione della poetica moraviana arriva solo qualche anno più tardi con l'intervento del 1950 di Carlo Falconi¹⁰, con cui concorderà anche Geno Pampaloni.¹¹ Individua infatti due periodi distinti nel pensiero dell'autore: la prima fase cosiddetta «destruens», la cui opera principale è rappresentata da *Gli Indifferenti*, pone le basi e i temi esistenzialisti (la precarietà della condizione umana, il fallimento, l'assurdità del vivere, etc.) che caratterizzeranno poi, con ulteriori sviluppi, le opere della fase «astruens», ovvero quelle realizzate da *La romana* in poi.¹² Grazie al Falconi inizia dunque a consolidarsi non solo l'immagine di Moravia come un personaggio irriverente e provocatorio, ma anche quella di un fine intellettuale sensibile alle problematiche dei suoi tempi.

3.3. L'intellettuale come guida per la società

Il lungimirante e disincantato punto di vista dell'autore gli permette di percepire prima di altri il crescente disinteresse della classe dirigente contemporanea verso tutto ciò che è cultura, per dedicarsi piuttosto alla cosiddetta ragione economica. Divenuto consapevole di ciò, egli ritiene sia compito della figura dell'intellettuale divenire per la società un «maestro colto», una personalità-guida che denunci gli abusi del capitalismo, educando il prossimo a riconoscerli e ad affrontarli. Questo personaggio fuori del comune, una sorta di mente eletta e quindi capace di guardare oltre le convenzioni, sarebbe l'unico a possedere la chiave per contrastare il clima alienante dei tempi moderni.¹³

In questo contesto lo scrittore subisce, in modo non dissimile dall'operaio della filosofia marxista, una forte alienazione da parte del sistema capitalistico dominante. Non si tratta però di uno straniamento equivalente al processo per cui il lavoratore perde la sua identità: quest'ultimo si annulla in quanto non lavora per sé stesso,

¹⁰ Cfr. C. FALCONI, *I vent'anni di Moravia da "Gli Indifferenti" a "L'amore coniugale"*, in «Humanitas», V, 2 (1950), pp. 189-205.

¹¹ Cfr. G. PAMPALONI, *Le occasioni di Moravia*, in «Comunità», VI, gennaio-febbraio 1951, n. 10, pp. 52-57.

¹² Cfr. A. LIMENTANI, *Alberto Moravia, tra esistenza e realtà*, cit., p. 91.

¹³ *Ibidem*.

svolge un'attività stereotipata e meccanica, e perde la sua individualità all'interno dell'ambiente lavorativo divenendo un anonimo oggetto di mercato. Lo scrittore invece è sì alienato dalla società, ma non dal punto di vista materiale, bensì letterario: è infatti lui stesso ridotto alla condizione di operaio, in quanto retribuito dal sistema capitalistico per produrre un libro da lanciare sul mercato, una creazione unica e quindi inestimabile a cui viene però dato un prezzo, trasformandola a tutti gli effetti in frivola merce. In quanto realizzata dietro compenso, l'opera risulta infatti privata di ogni valore artistico ed espressivo, perché non più fine a sé stessa.¹⁴

Nello sterile contesto storico e sociale di quegli anni, l'unica difesa efficace - non solo per l'intellettuale ma anche per l'uomo moderno - è la svalutazione della realtà obiettiva. Solo acquisendo un'ottica nuova, in grado di cogliere sfaccettature sottovalutate e nascoste dietro le convenzioni, è possibile trovare salvezza dalla piatta e stereotipata esistenza offerta dal capitalismo, sviluppando una nuova coscienza morale e intellettuale.¹⁵

Secondo Moravia, dunque, l'intellettuale è per natura una creatura la cui mente è libera dai condizionamenti imposti dalla storia e della società. Tuttavia, l'autore è anche consapevole del fatto che la formulazione di un pensiero puro non è di fatto qualcosa di realizzabile. Ammette perciò di prendere in considerazione le ideologie del marxismo e le teorie dalla psicanalisi come base per la propria poetica. Egli considera infatti la filosofia di Marx non il frutto di un'epoca storica tangibile o di un sistema realmente esistente all'interno della società; la vede piuttosto come un'idea che condensa in sé gran parte del pensiero umano, così come per le ipotesi Freud. Insieme, il filosofo e lo psicanalista vanno a toccare i cardini esistenziali dell'uomo moderno: l'istinto sessuale e il movente economico.¹⁶

Contrariamente a quanto possa sembrare, il tentativo di Moravia di collocare all'interno di precisi confini il pensiero umano non rende quest'ultimo amorfo e privo di sfumature. Al contrario, quest'operazione è funzionale a liberare i concetti puri dal rumore di fondo delle ipocrisie e dai punti di vista distorti della società odierna.¹⁷ Egli adotta dunque le teorie di Marx e Freud utilizzandole perlopiù come

¹⁴ Cfr. A. MORAVIA, *I miei problemi*, in «L'Espresso», 26 maggio 1962, ora in *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 377-382.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. A. LIMENTANI, *Alberto Moravia, tra esistenza e realtà*, cit., pp. 89-90.

¹⁷ *Ibidem*.

punti di appoggio, sostegni o spunti, ma a patto che vengano considerate semplici astrazioni e mai poste come ipotesi. È infatti fermamente convinto che l'esperienza diretta sia l'unico parametro su cui fondare il proprio pensiero, in quanto questa non va ad intaccare la libertà intrinseca nell'uomo/scrittore.¹⁸

Non a caso, è proprio l'esperienza diretta a riempire le trame dei romanzi moraviani: questi rifiutano infatti le funzioni tipiche del romanzo ottocentesco, soprattutto per la massiccia presenza di precisi contenuti autobiografici, riportati spesso con sconcertante fedeltà ai fatti realmente vissuti dall'autore.¹⁹

Un altro punto fondamentale della poetica di Moravia è messo in luce nel saggio *L'uomo come fine*²⁰, elaborato attorno al 1946, quindi a conflitto mondiale appena concluso. Qui l'autore riflette sull'infelice condizione dell'intellettuale che vive ed opera nei tempi moderni. Le ideologie novecentesche, secondo lo scrittore, sarebbero accomunate dalla tendenza ad assolutizzare l'impiego del razionalismo, accantonando un più produttivo e salubre uso del buon senso nell'elaborazione di un pensiero o di un giudizio. L'abuso della razionalità, scontrandosi con i paradigmi e i preconcetti astratti su cui il mondo moderno trova le sue fondamenta, può infatti solo condurre ad un punto di non ritorno, finendo per rendere manifesta l'inutilità e l'assurdità dell'esistenza. Quest'ultima infatti non si decostruisce come le esili consuetudine del vivere quotidiano; neppure la soluzione ultima del suicidio può porre rimedio al grande interrogativo che è la vita, né tantomeno sanarne i mali. A questa consapevolezza, l'eroe romantico ottocentesco opponeva una strenua ribellione; l'eroe esistenzialista sceglie invece l'accettazione della realtà e della propria condizione.²¹

Nella sua prospettiva fortemente pessimistica, Moravia constata come i rapporti tra gli uomini siano sempre più logorati dall'egoismo e dal materialismo della società odierna, la quale non contempla alcuna forma di empatia e di comprensione verso l'individuo. In questo contesto lo scetticismo e la sfiducia divengono uno strumento

¹⁸ Cfr. R. TESSARI, *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 17-19.

¹⁹ Cfr. A. LIMENTANI, *Alberto Moravia, tra esistenza e realtà*, cit., p. 11.

²⁰ Cfr. A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, in «Nuovi Argomenti», 2 novembre 1954, pp. 1-53, e in «Corriere della Sera», 9 febbraio 1964, ora in *L'uomo come fine ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 193-248.

²¹ Cfr. A. LIMENTANI, *Alberto Moravia, tra esistenza e realtà*, cit., p. 95.

di difesa contro qualsiasi emozione o sentimento che possa urtare la sensibilità o alterare l'equilibrio interiore dell'essere umano.²²

L'identità, l'essenza dell'uomo non deve però ridursi ad un misero e vuoto mezzo di ricchezza e di potere nelle mani del capitalismo: deve piuttosto essere, o meglio, tornare ad essere il fine ultimo dell'esistenza. Per riuscire a ritrovare la propria interiorità ed il senso del proprio vivere, l'uomo ha come unica via di salvezza l'atto della contemplazione dell'esistente. Il mondo moderno, infatti, trova i suoi fondamenti sul principio opposto e contrario della contemplazione, ovvero l'azione. È questa forza il principale motore delle sofferenze e della violenza dell'uomo contemporaneo, poiché dotata di una carica distruttiva tale da mutare gli equilibri naturali che dominano non solo i rapporti tra il genere umano e ciò che lo circonda, ma anche quelli con le profondità del proprio essere. L'azione rende dunque sterili e meccaniche le relazioni tra l'uomo e la materia su cui opera, vuotandoli di senso e riducendoli a comportamenti stereotipati. Ecco perché la contemplazione può dare nuova linfa vitale al vissuto quotidiano, restituendo nuova dignità all'esistenza strangolata dalla noia delle convenzioni e delle abitudini.²³

Pur cercando di conservare una prospettiva critica, Moravia è consapevole dell'impossibilità di sottrarsi ai meccanismi della realtà storica: per questo cerca di collocarsi comunque all'interno di questo spazio e accetta di assumersi le responsabilità che la sua condizione sociale impone. Non si limita però ad un'arrendevole accettazione: fa di questa scelta un efficace strumento di analisi della realtà che lo rende degno di assumere il ruolo di guida e di educatore della società. Infatti, nessuno più dello scrittore tocca con mano la realtà e può quindi valutarne le dinamiche in modo critico e razionale.²⁴

Non vi è quindi, da parte di Moravia, una sterile denigrazione del ceto borghese, ma piuttosto un'attenta e satireggiante critica di una classe sociale all'interno di un determinato quadro storico – quello dall'era fascista in poi – in una fase di progressiva decadenza. L'efficacia di questo procedimento mentale sta tutto nella capacità dello scrittore di rispecchiarsi in quella stessa borghesia che descrive, nel

²² Cfr. R. TESSARI, *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, cit., pp. 101-102.

²³ *Ivi*, pp. 15-19.

²⁴ *Ivi.*, p. 25.

sapersi collocare al suo interno pur osservandola con oggettività dall'alto. Solo così i personaggi dei suoi romanzi divengono veramente borghesi e la loro storia un vero dramma.²⁵

3.4. *Agostino*

Nell'analizzare i rapporti che intercorrono tra Alberto Moravia e il mito di Edipo, non è possibile ignorare il romanzo breve *Agostino* (1944), che porta nuovamente alla ribalta la critica della società borghese, così come negli *Indifferenti*. Caratterizzata dalla presenza consistente di risvolti psicanalitici, l'opera in questione sembra voler ricercare le più profonde e radicate motivazioni della condotta borghese nei confronti della realtà.

Molto evidenti sono le affinità che legano il testo alla celebre *Isola di Arturo* di Elsa Morante: Agostino è infatti un ragazzino, nato da un'agiata famiglia borghese. Il suo rapporto con la madre è esclusivo; quest'ultima infatti lo cresce ricoprendolo di premure e tenendolo lontano dalle insidie del mondo reale, precludendogli quindi ogni possibilità di acquisire più costruttive esperienze di vita. L'idillio vissuto da Agostino si interrompe però bruscamente non appena la madre conosce un uomo, Renzo, la cui presenza priva il figlio delle attenzioni che era solito ricevere. L'incontro tra i due adulti rivela al ragazzino una natura femminile della donna che non aveva mai conosciuto prima. Il trauma allora lo induce a creare una barriera affettiva tra lui e la madre, così da sopportare più facilmente la separazione e tentare finalmente un contatto con il mondo esterno.

Il passo successivo è il distacco dall'ambiente borghese in cui è cresciuto; si mischia infatti ad una banda di ragazzini del posto, immergendosi anche nella realtà popolare. La crescita lo porta inoltre ad una maturazione sessuale che presto lo rende consapevole del sentimento più sensuale che affettivo che ormai lo lega alla madre.²⁶ Il dramma di Agostino, pur evidenziando numerosi punti d'incontro con quello di Michele negli *Indifferenti*, segna una nuova fase della poetica moraviana ed in qualche modo anticipa la visione più universalistica che l'autore adotterà nel *Dio*

²⁵ Cfr. E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., pp. 8-10.

²⁶ Cfr. R. TESSARI, *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, cit., pp. 103-106.

Kurt. Quella del giovane è una storia di alienazione: Agostino è destinato a vivere come in sospenso a causa della sua iniziazione mancata. Per sua inclinazione cerca infatti il distacco dal tedioso e manierato universo borghese che lo ha cresciuto ma allo stesso tempo non può neppure pienamente inserirsi nell'ambiente popolare, a causa della ricchezza e della differente posizione sociale che la sua nascita gli ha conferito. La sua alienazione è però una condizione di tutti, un disagio esistenziale che non affligge il solo uomo borghese.²⁷ Insomma, un'alienazione non troppo dissimile da quella di cui Kurt è vittima.

3.5. Il fascino della tragedia

Quella del teatro è una passione che Alberto nutre fin da ragazzo e non a caso la sua vocazione tragica è già ben evidente nella tecnica di scrittura impiegata nei suoi romanzi. A titolo d'esempio, valga la struttura narrativa de *Gli indifferenti*, composta da dialoghi incalzanti, con poche descrizioni e didascalie.

Non è però il teatro in sé ad affascinare il giovane Moravia; egli è attratto piuttosto dal tormento e dall'efferatezza dello stile tragico, oltre che dall'intensità con cui i personaggi si trovano coinvolti nella vicenda. È insomma la totale assenza di noia e di banalità ciò che gli è più congeniale, poiché quello tragico è per antonomasia il genere letterario della passione e dei sentimenti vissuti fino in fondo.²⁸ Tale interesse lo accomuna alla compagna Dacia Maraini, assieme alla quale collabora inizialmente con l'impresa teatrale di via Belsiana a Roma per mettere in scena alcune opere. Molto presto le ingenti perdite dovute al mediocre consenso raccolto portano lo scrittore ad abbandonare le collaborazioni con le compagnie autogestite (e con la Maraini), per appoggiarsi ad imprese teatrali già consolidate. Tuttavia neppure in seguito - con le rappresentazioni *Il mondo è quello che è* (1966), *Il Dio Kurt* (1968) e *La vita è gioco* (1969) - l'autore riuscirà ad accendere l'entusiasmo degli spettatori e della critica.²⁹

²⁷ Cfr. E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, cit., pp. 58-61.

²⁸ Cfr. R. TESSARI, *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, cit., p. 134.

²⁹ Cfr. R. PARIS, *Alberto Moravia: una vita controversa*, cit., pp. 294-296.

In modo non dissimile dai suoi romanzi, le opere teatrali di Moravia si caratterizzano per un atteggiamento profondamente critico verso la realtà. Ai dubbi esistenziali che la vita quotidiana pone all'uomo, viene contrapposto un lucido e disarmante razionalismo, dal sapore quasi scientifico.³⁰

L'essenza della tragedia però, per sua natura, entra in conflitto con la classe sociale protagonista dei drammi moraviani: i valori della borghesia sono infatti quanto c'è di più incompatibile con il principio tragico. Il tedio, la monotonia e il perbenismo borghese annullano tutto ciò che è *pathos* all'interno del dramma, che quindi non sembra essere il genere più indicato per rievocare il contesto socio-culturale di quegli anni. Per risolvere quella che in apparenza è un'inconciliabile divergenza, Moravia elabora una soluzione ideologica alternativa, ovvero il tema dell'«intrigo»: un surrogato della tragedia tradizionale, che prevede la rappresentazione dell'artificiosità del vivere borghese. I personaggi al suo interno divengono infatti protagonisti di una finzione nella finzione, inscenando passioni, delitti e atti estremi che possono solo simulare ma non vivere nella realtà.³¹

Si tratta però di un compromesso solo momentaneo nella poetica dello scrittore: Moravia infatti è perfettamente consapevole della precarietà di questa soluzione. Nel corso della sua carriera non cessa dunque di sperimentare, cercando attraverso l'astrazione una giustificazione ideologica e la conseguente tecnica narrativa che permetta di inscenare una tragedia non in conflitto con il contesto in cui è ambientata la trama. Approda infine a quello che definirà «teatro della parola»³²: tale nozione è formulata sulla base della teoria filosofica di Martin Heidegger che nell'opera *Sein und Zeit (Essere e Tempo)*³³ considera la «chiacchiera» come la più comune e peculiare forma di comunicazione moderna. La tragedia di Moravia, infatti, si prefigge di superare questa tipologia di linguaggio, rivalutando e restituendo il giusto valore alla parola detta: tra i mezzi che la contemporaneità offre all'uomo per

³⁰ Cfr. E. GROPPALI, *L'ossessione e il fantasma: il teatro di Pasolini e Moravia*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 110.

³¹ Cfr. R. TESSARI, *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, cit., pp. 134-135.

³² Cfr. A. MORAVIA, *La chiacchiera a teatro*, in *Teatro*, a cura di A. NARI e F. VAZZOLER, vol. II, Milano, Bompiani, 1998, pp. 868-885.

³³ Cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e tempo* (1927), trad. di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 1976, p. 211.

esprimersi, è proprio il teatro l'unica via per riuscire in questo, poiché il cinema sceglie l'immagine come modalità di trasmissione primaria.³⁴

3.6. L'opera: *Il dio Kurt*

Il dramma, pubblicato nel 1968, viene messo in scena nello stesso periodo, con la regia di Antonio Calenda. La struttura, composta da un prologo e due atti, è quasi totalmente priva di didascalie e commenti dell'autore.

Il solo contesto rende la trama senza dubbio scottante: ci troviamo in un campo di concentramento nazista in Polonia; è il 1944 e il Natale è vicino. Il maggiore delle SS Kurt, responsabile del lager, decide di attuare un esperimento scientifico utilizzando come cavie alcuni prigionieri ebrei. Di per sé sarebbe già una vicenda perturbante per la sensibilità dei più, ma c'è dell'altro. L'esperimento è qualcosa di profondamente diverso dalle atrocità commesse normalmente negli altri campi: qui Kurt ha intenzione di mettere in scena l'*Edipo Re* di Sofocle, utilizzando i deportati come attori.

L'obiettivo di Kurt è dimostrare che le convenzioni e le istituzioni sociali sono l'unica vera causa delle sofferenze dell'uomo. A suo dire, si tratterebbe dunque di una prova necessaria a testare la nuova forma di moralità veicolata dal Terzo Reich. Il dramma di *Edipo Re* sembra fare proprio al caso suo, in quanto tragedia familiare per eccellenza. E cos'è la famiglia, se non l'istituzione su cui affonda le proprie radici l'intera società umana?

Rispetto alla tragedia originale, però, questa non sarà una semplice messa in scena: il dramma sarà vissuto realmente, la finzione non sarà finzione ma realtà. Per realizzare questi presupposti, Kurt costringerà gli interpreti ad agire, a propria insaputa, secondo il copione. Per il ruolo di Edipo la scelta cade sull'ebreo Saul, amico di vecchia data di Kurt. Grazie al quasi totale controllo che il comandante delle SS è in grado di esercitare sulle vite e sulle azioni dei suoi prigionieri, l'ufficiale riesce a far giacere inconsapevolmente il giovane ebreo con la madre e in seguito lo renderà responsabile della morte del padre.

³⁴ Cfr. R. TESSARI, *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, cit., pp. 134-135.

Nonostante Moravia avesse già in precedenza formulato e sperimentato il suo «teatro della parola», *Il Dio Kurt* è un'opera che si configura almeno in apparenza come un dramma perlopiù tradizionale. Lo dimostrano l'impiego dell'espedito stilistico del metateatro, ma anche la minuziosa e inusuale cura con cui l'autore presenta e descrive la scenografia e i personaggi.³⁵ Perché dunque questa inversione di tendenza?

Il personaggio di Kurt risponde perfettamente al prototipo del personaggio maschile moraviano: un intellettuale dalla mente brillante, destinato però a fallire nella concreta esperienza della vita. L'astrazione del suo pensiero e la levatura della sua intelligenza gli sono perfettamente inutili per porre rimedio alle sfide che il quotidiano impone³⁶: l'affetto incestuoso per la sorella Ulla, una vita priva di scopi e obiettivi, la mancata realizzazione di sé come uomo, la difficoltà di affermarsi in una collettività a causa della sua mediocrità.

Nel corso della rappresentazione, l'ufficiale non resiste alla tentazione di salire sul palco con le sue cavie; proprio come l'autore decide di non estraniarsi e diventa parte integrante della tragedia. Sceglie però di interpretare un personaggio non contemplato nell'opera sofoclea e che quindi lo colloca in una posizione di superiorità e di controllo rispetto agli altri attori: Kurt è la personificazione del Fato, «una forza misteriosa che decide sulla vita e sulla morte degli uomini». Poiché l'esperimento prevede che gli interpreti vivano fino in fondo le azioni dei loro personaggi, si crea inevitabilmente una scissione: ogni ruolo nella sua interezza avrà in sé una componente di finzione e una componente di realtà. Siamo allora di fronte ad una tragedia doppia, da una parte dominata dalle parole, dall'altra dai fatti: grazie a questa dualità non vi è delitto, poiché la colpa risiede nella sola parola. Nella finzione nulla è accaduto realmente, mentre nella realtà il tabù, in quanto concetto astratto, non ha senso di esistere e quindi non può essere infranto.³⁷ Dunque non siamo più di fronte ad una tragedia nel senso greco del termine, in quanto il dramma diviene tale in virtù del suo venire a contatto con la quotidianità, con il normale e piatto vissuto di tutti i giorni.³⁸

³⁵ *Ivi*, p. 141.

³⁶ Cfr. A. LIMENTANI, *Alberto Moravia, tra esistenza e realtà*, cit., 1962, p. 110.

³⁷ Cfr. E. GROPPALI, *L'ossessione e il fantasma: il teatro di Pasolini e Moravia*, cit., p. 188.

³⁸ *Ivi*, p. 186.

Anche nel caso del personaggio Fato allora vi sarà un Fato finzione e un Fato reale. Il primo corrisponde al Fato Greco, che all'interno della tragedia di Sofocle si riduce ad una potenzialità fallita poiché non avvengono un vero incesto, un vero omicidio o un vero accecamento. Di conseguenza, esso non riesce a compiersi e dunque rimane imperfetto. Al contrario, quello che Kurt definisce il Fato Tedesco, rappresenta una più efficiente e moderna proiezione del concetto di destino: in quanto reale può giungere a compimento, realizzarsi interamente, uscire vincente grazie alla propria potenza non più solo astratta ma anche concreta perché tangibile.

Negli intenti dell'ufficiale si riconosce uno dei principi cardine della poetica moraviana: Kurt vuole andare oltre alla semplice catarsi greca. La purificazione/educazione è infatti accessibile solo vivendo ogni cosa sulla propria pelle, attraverso l'esperienza diretta. Solo grazie a questa, l'individuo viene forgiato e istruito a rinunciare al sentimento a favore di una fredda e obiettiva razionalità che gli permetta di sopravvivere nell'impietoso mondo moderno.

L'impostazione del pensiero di Kurt non deriva però dalla sua fedeltà al Nazismo, come potrebbe sembrare: è piuttosto figlia del proprio tempo, poiché l'assolutizzazione razionalistica è una caratteristica peculiare della mentalità capitalistica tanto biasimata da Moravia. Il Nazionalsocialismo è dunque solo una maschera funzionale a camuffare quella che è la concezione storica moraviana: ciò emerge chiaramente fin dalle prime righe dell'opera, per mezzo del grottesco parallelismo interno alla scenografia, quello tra l'albero natalizio presente nella platea e l'albero degli impiccati che si staglia oltre la finestra. Anche quest'immagine è testimonianza pregnante della doppiezza della rappresentazione: il perbenismo della facciata borghese contrapposto all'efferatezza della cruda realtà.³⁹

La lucidità di Kurt raggiunge talvolta livelli sconcertanti, la cui tensione emotiva risulta però stemperata dalla dubbia liceità di ciò che egli cerca di legittimare:

[...] Non si può signori, tanto per fare un esempio, avere a Natale, in casa propria, l'abete tedesco, carico di candeline, di stelle, di re magi e di pecorelle di zucchero e poi adoperare lo stessissimo abete per impiccarvi i deportati. (*Indica la finestra attraverso la quale si vede l'abete coi cadaveri appesi ai rami*) O l'uno o l'altro

³⁹ Ivi, p. 188.

signori. E noi signori abbiamo optato decisamente per il secondo genere di abete. Perciò io vi dico: siate coerenti [...].⁴⁰

Nonostante il suo grandioso progetto, l'ufficiale tedesco è tuttavia destinato ad andare incontro all'ennesimo fallimento. Kurt non può che capitolare poiché troppo fiducioso di poter influire sul corso degli eventi utilizzando la ragione come arma di offesa, attraverso minuziosi calcoli e progetti prestabiliti.⁴¹ L'impressione è che lui stesso sia in realtà una sorta di Edipo contemporaneo: l'incesto, l'ostentazione della propria conoscenza, ma soprattutto la presunzione di possedere, a differenza di coloro che lo circondano, la Verità Assoluta, sono tutti tratti che lo avvicinano al personaggio sofocleo. Per certi versi gli è infatti più somigliante lui di Saul, che pure ha commesso realmente i misfatti di cui il figlio di Laio si è macchiato. L'Edipo non eroe, il «borghesuccio» incapace di realizzarsi all'interno della sua società d'appartenenza, «l'uomo d'ordine [...] per cui la società era tutto, che fuori della società non era nulla»⁴², coincide perfettamente con «il solito appassionato ideologo, il solito ingenuo teorico, il solito uomo fuori della realtà»⁴³ che è in Kurt. Scopriamo infatti che in passato non solo non aveva aderito al Nazismo, ma era anche suo deciso avversario: l'abbracciare infine quell'ideologia eroica ed utopistica non è che un tentativo di riscatto oltre che di giustificare l'attrazione incestuosa verso la sorella. Non a caso, il suo progetto/copione prevede che vi sia un relazione tra Ulla e Saul/Edipo, ma anche un rapporto incestuoso tra l'attore ebreo e la madre. Saul diviene dunque strumento di sublimazione del desiderio di Kurt, di fatto una pulsione destinata a non realizzarsi.

Saul è uomo di ben altra pasta: una personalità concreta, perfettamente a suo agio nel contesto sociale in cui vive. Diviene Edipo solamente in veste di burattino in balia della capricciosa prepotenza dell'ufficiale. Il giovane ebreo è dunque un doppio di Kurt stesso: l'ariano e l'ebreo; il cinico pensatore e il romantico sognatore; l'intellettuale indolente e l'instancabile lavoratore; il fratello e l'amante di Ulla.

La stessa Ulla a ben vedere è la figura chiave all'interno della trama, sebbene in veste di grande assente; proprio come la Sfinge, che Kurt inizialmente non sembra

⁴⁰ A. MORAVIA, *Il Dio Kurt*, Milano, Bompiani, 1968, p. 30.

⁴¹ Cfr. E. GROPPALI, *L'ossessione e il fantasma: il teatro di Pasolini e Moravia*, cit., p. 122.

⁴² A. MORAVIA, *Il Dio Kurt*, cit., p. 34.

⁴³ *Ivi*, p. 43.

neppure inserire nella sua libera interpretazione del dramma sofocleo. Donna bellissima e fatale, come il fratello è destinata e rassegnata ad un'esistenza di decadenza ed inettitudine, incarnando in sé tutte le caratteristiche della sensuale Sfinge novecentesca. Ridotta come Saul e gli altri alla stregua di un fantoccio necessario alla farsa di Kurt, a detta dell'ufficiale è anche a causa della sua avvenenza che il fratello s'invaghisce di lei, incoraggiato dai suoi atteggiamenti provocatori. Ed è anche per Ulla che Kurt infine progetta la sua grottesca tragedia: per spiegare e legittimare la passione malsana che lo lega a lei.

Io ho ignorato che mia sorella era la Sfinge fino al giorno in cui mi sono accorto che l'amavo e che lei mi amava. Ma perché la Sfinge, signori? Per la sua ambiguità, per la sua morbosa, patologica ambiguità. Sembrava che accettasse con entusiasmo il mio sogno di un'umanità nuova, pura, nobile, libera, eroica; un'umanità nella quale un fratello e una sorella potevano diventare amanti senza per questo commettere incesto.⁴⁴

Come Edipo con la Sfinge, Kurt la condurrà con estrema freddezza al suicidio. E proprio come Edipo, la morte della Sfinge/Ulla rappresenta un passaggio fondamentale nel compimento della tragedia. Perché il figlio di Laio compia il proprio destino e divenga infine re, sostituendosi al padre e unendosi alla madre, lo scontro con il mostro è una tappa fondamentale. Allo stesso modo, la celebrazione del Dio Kurt avviene per mezzo della morte di Ulla. L'indurre la sorella al suicidio annienta definitivamente la sua umanità, sancisce la sua completa metamorfosi in macchina, fredda e razionale.⁴⁵ Neppure il più becero desiderio carnale sembra aver lasciato traccia quando persino la fedele Ulla si ribella all'utopistico futuro a cui il fratello aspira, per fuggire verso un'esistenza comune, più umana, più vera. La debolezza della sorella, rende infine anche Kurt vittima oltre che carnefice:

Allora, finalmente, ho capito che Ulla era stata la Sfinge così per me come per Saul. Ma per me era stata la Sfinge che uccide perché non si è stati capaci di risolvere l'enigma; per Saul, invece, la Sfinge che si uccide perché l'enigma è stato risolto. (...) Sì, è vero: io l'ho rifiutata, l'ho spinta tra le braccia di Saul, l'ho fatta abortire, l'ho costretta a denunciare Saul; con questa parole penserete che io abbia descritto la distruzione di Ulla. E invece no, signori, io vi ho descritto la mia distruzione. Ulla

⁴⁴ *Ivi*, p. 65.

⁴⁵ Cfr. E. GROPPALI, *L'ossessione e il fantasma: il teatro di Pasolini e Moravia*, cit., p. 184.

per me è stata la morte, signori. Ed è a causa di lei che, morto a me stesso, mi trovo adesso in questo luogo di morte.⁴⁶

Ormai privo di qualsiasi scopo, Kurt decide di compiere l'estremo sacrificio per dimostrare finalmente la verità della sua teoria. La ribellione di Saul e della madre Myriam diverrà l'ennesimo calcolo andato a buon fine. Il rifiuto dei due deportati di agire secondo il copione sofocleo, che per punirli li condannerebbe all'accecamento e al suicidio, sono per Kurt la prova inconfutabile del declino del Fato Greco a favore di un'ascesa del glorioso Fato Tedesco, portato dall'avvento del Reich. Ma ancora una volta il regime nazista non è che la debole maschera che nasconde un'insidia più grande e terribile: l'avanzare della non meno spietata mentalità capitalista. Saul e Myriam scamperanno infatti al verdetto del vecchio Fato Greco, ma saranno condannati a non scontare alcuna punizione per il loro peccato. L'unica espiazione che verrà loro concessa sarà riunirsi agli altri deportati e perdersi tra le loro fila, tornando ad essere nuovamente solo dei numeri:

Horst: [...] La sola cosa che tu e tua madre potete chiedere è di continuare a rendervi utili al nostro glorioso Reich attraverso il lavoro, come tutti gli altri deportati.⁴⁷

Sul palcoscenico improvvisato nel campo di concentramento polacco, il Dio Kurt mette dunque in scena la definitiva sconfitta della tragedia individuale al cospetto della nascente tragedia della collettività, unico dramma possibile in un'era in cui l'identità del singolo sembra non avere più senso d'esistere.

⁴⁶ A. MORAVIA, *Il Dio Kurt*, cit., p. 66.

⁴⁷ *Ivi*, p. 100.

4. Elsa Morante e il mito della madre

4.1. L'autrice

Elsa Morante nasce a Roma, il 18 agosto 1912, da una famiglia decisamente fuori dall'ordinario. Il siciliano Augusto Morante, l'uomo che le diede il cognome, non era il padre naturale: infatti, nell'impossibilità di consumare il proprio matrimonio, accorda alla moglie Irma Poggibonsi - emiliana di origine ebrea - il permesso di concepire da un altro uomo, ritenendo intollerabile per il proprio onore sciogliere l'unione. Oltre che nel rapporto tra coniugi, ciò comportò pesanti ripercussioni anche nella crescita dei figli.¹

In apparenza, tuttavia, Elsa appare come una bambina vitale, sveglia e spensierata. Possiede una fervida immaginazione che le consente di cogliere i dettagli del reale per trasformarli in fantasia; caratteristica che trova il suo naturale sbocco nell'amore per i libri d'avventura, di fiabe, di epopee antiche, ma anche per il teatro, il dramma e il melodramma.²

Anche per questo diventa la prediletta della madre: Irma Poggibonsi è infatti una donna colta, autrice di poesie e di alcuni articoli piuttosto apprezzati dalla critica.³ I rapporti tra le due rimarranno però sempre piuttosto tormentati e intervallati da aspri litigi, causati soprattutto dalla possessività e dall'invadenza di Irma in merito alla vita sentimentale di Elsa.⁴

Quest'ultima trascorre la prima infanzia nel quartiere romano del Testaccio, di cui amerà profondamente l'ambiente umile e la semplicità degli abitanti che, da poco reduci dal trasferimento dalle campagne, si mostravano più simili a contadini che a piccoli borghesi.⁵

Molto presto, però, la madre dispone che Elsa si trasferisca nella villa della ricca madrina Maria Mariani Guerrieri Gonzaga, così da poterle garantire un'istruzione sufficiente a realizzare le proprie potenzialità. Nel nuovo ambiente la Morante non fatterà a farsi apprezzare, sfoggiando intelligenza e creatività. Tuttavia, tale

¹ Cfr. G. ROSA, *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 165.

² Cfr. C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972 [1988⁵], p. 21.

³ Cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, p. 21.

⁴ *Ivi*, p. 33.

⁵ Cfr. C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 17.

vivacità e prontezza di spirito nascondono un'emotività turbata e piena di conflitti, che emergerà più chiaramente solo in età matura.⁶

Le prime opere di Elsa sono tutte dedicate ai bambini, ma si rivelano molto lontane dai canoni del genere: i mondi letterari da lei creati sono infatti universi incantati, colmi di elementi fantastici, stemperati però da una soffusa malinconia. Nella seconda metà degli anni '30 l'autrice sembra cambiare registro, smettendo di dedicarsi alla letteratura per fanciulli: i suoi lavori iniziano ad essere pubblicati in giornali e riviste anche celebri, quali l'«Oggi», «I diritti della scuola» ma soprattutto «Il Meridiano di Roma», in seguito alla conoscenza con Giacomo Debenedetti.⁷

La storica relazione con Alberto Moravia le darà maggiore visibilità, ma oltre alle preoccupazioni causate dalle infedeltà del marito, la scrittrice si sentirà sempre oppressa dal continuo confronto con un autore più popolare di lei.⁸

Grazie al suo stile originale, si fa notare facilmente dal pubblico e dai critici; non meno degno di nota, però, è il suo comportamento eccentrico. Al contrario dei colleghi rifugge infatti dall'attività di critica letteraria, di saggismo e di editoria, rimanendo quasi totalmente estranea agli ambienti culturali del tempo. A coloro che la incontrano si mostra inizialmente scontrosa, poco socievole, ma poi capace di rivelare tutto il suo carisma di fronte ad un interlocutore attento e disponibile al confronto.⁹

Un rapporto di amicizia fondamentale per Elsa è quello con Pier Paolo Pasolini. Con il giovane scrittore emergente ha un rapporto quasi materno; ne valorizza e ne esalta il talento, lo sostiene e ne promuove le opere. Entrambi sono affezionati all'ambiente dei sobborghi romani, e alla gente spontanea e genuina che li popola. A questo si aggiungono le opinioni e le posizioni politiche di Pasolini, condivise dall'autrice. Elsa contribuisce inoltre alla realizzazione dei suoi film, collaborando nella scelta delle musiche e nell'assegnazione delle parti recitate. Sul piano letterario il rapporto tra i due si rivela non meno fruttuoso, grazie al costante confronto intellettuale e alle brillanti discussioni di cui si rendono protagonisti. La loro amicizia proseguirà per

⁶ Cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 25-29.

⁷ Cfr. G. ROSA, *Elsa Morante*, cit., pp. 10-11.

⁸ Cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 30.

⁹ Cfr. C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 20.

molti anni, salvo poi avviarsi ad un progressivo logoramento iniziato nel 1972, fino alla rottura definitiva due anni dopo.¹⁰

Anche nella sua cerchia di amicizie però, la Morante si distinguerà fino alla fine per la sua singolarità: a differenza di altri colleghi, come appunto Moravia e Pasolini, eviterà a lungo le dichiarazioni e i commenti sulla propria vita privata e sulla sua poetica, concedendo di rado interviste. Si tratta insomma di un atteggiamento contrario a quello del marito per cui la spettacolarità, oltre che parte integrante della personalità, è un fattore essenziale per consolidare la propria carriera.¹¹

4.2. Una «eccentrica modernità»

Osservata con grande attenzione dai critici sin dagli esordi, la Morante stenta però ad essere universalmente apprezzata, soprattutto a causa della sua mancata aderenza al Neorealismo che dominava la letteratura di quegli anni. A questo si aggiunga la sua decisione di condurre una vita appartata, lontana dai circoli letterari e intellettuali che pure negli anni del dopoguerra rappresentavano un fertilissimo ambiente culturale.

Tuttavia, la sua prosa originale e controcorrente le assicura un alto numero di consensi tra i suoi lettori, al punto da ricevere giudizi lusinghieri da parte di personalità non italiane quali György Lukács¹², che si esprime con grande entusiasmo interpretando l'opera *Menzogna e sortilegio* in chiave sociologica e marxista.

Anche in Italia raccoglie però diversi consensi. Legato a lei anche da un sentimento d'amicizia, Emilio Cecchi la recensisce più volte¹³ sin dagli esordi, perlopiù sottolineando l'inclinazione della scrittrice a conferire tinte quasi fiabesche ai suoi testi; è inoltre il primo critico a rilevare l'ironico distacco che Morante mantiene costantemente nei confronti della materia narrata. Tuttavia Cecchi non sembra rendersi pienamente conto dell'eccezionalità dello stile dell'autrice. Una spiccata e sincera ammirazione è invece quella espressa da Giacomo

¹⁰ *Ivi*, pp. 141-144.

¹¹ Cfr. G. ROSA, *Elsa Morante*, cit., p. 9.

¹² Cfr. G. LUKÁCS, *L'ottobre e la letteratura*, in «Rinascita», 27 ottobre 1967, n.42, pp. 329-331.

¹³ Cfr. E. CECCHI, *Il romanzo della Morante*, in *Di giorno in giorno: note di letteratura italiana contemporanea*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 74-77; *L'isola di Arturo*, in *Libri nuovi e usati*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, pp. 247-250.

Debenedetti¹⁴, che non a caso è uno dei principali fautori dell'ascesa letteraria dell'autrice; con la sua consueta acutezza, il critico amplia maggiormente l'analisi dell'elemento fantastico e mitico nell'opera di Elsa Morante, individuandone gli archetipi a cui i personaggi possono essere ricondotti. A suo dire la figura di Nunziatina, ad esempio, può essere codificata in due modi: come una sorta di Cenerentola, in quanto soggetta a vessazioni da parte del marito e del figliastro, ma anche come Morgana o Melusina, per il suo potenziale di seduzione che la rende affine alle fate del folclore medievale.

Di Morante scrive diffusamente anche Cesare Garboli¹⁵ che, oltre a far emergere la concezione della scrittrice - per cui la vita è da intendere come un'avventura fantastica fine a sé stessa - sottolinea il tema della nevrosi narcisistica di ispirazione freudiana molto presente nei romanzi morantiani, in particolare nel personaggio di Arturo. Il critico evidenzia inoltre la natura duale dello stile dell'autrice, che da un lato usa un ironico distacco, demitizzando la materia narrativa, dall'altro si compiace dell'elemento fantastico, esaltandolo attraverso la meraviglia. Commenti d'eccezione sono poi quelli del collega e amico Pier Paolo Pasolini¹⁶ che apprezza la grande capacità provocatoria di Morante, che pure si esplica attraverso la sottigliezza e la grazia dei motivi fiabeschi.¹⁷

4.3. Demitizzazione e rimitizzazione

Come detto, la piccola Elsa mostra precocemente di essere attratta da libri di genere fantastico, avventuroso, o comunque da tutto ciò che può diventare un mezzo di evasione dal reale. Anche per questo l'autrice è sensibile al fascino del mito, che percepisce come un concetto saldamente legato all'antica sacralità del mondo. Inoltre, la sua affinità con tutto ciò che è naturale, popolare, e incontaminato, la porta

¹⁴ Cfr. G. DEBENEDETTI, *L'isola di Arturo*, in «Nuovi Argomenti», maggio-giugno 1957, n. 26, pp. 43-61, ora con il titolo *L'isola della Morante*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 101-125.

¹⁵ Cfr. C. GARBOLI, *L'isola di Arturo*, in *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 56-71.

¹⁶ Cfr. P.P. PASOLINI, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Paragone-letteratura», n. 224, ottobre 1968, pp. 120-126; *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Paragone-letteratura», n. 230, aprile 1969, pp. 136-142.

¹⁷ Cfr. C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., pp. 139-158.

a sviluppare un interesse profondo per la superstizione, la religione e tutto ciò che è in qualche modo arcano.¹⁸

Alla luce di ciò, risulta ben chiaro il perché gran parte dei suoi romanzi trovino nell'infanzia il proprio argomento principe. Infatti, in modo non dissimile da Pavese, l'autrice percepisce questa fase della vita dell'uomo come l'età in cui la capacità di vedere oltre i sofismi dell'era moderna - e quindi di ritrovare l'origine incorrotta delle cose - è più feconda e quasi spontanea.

L'evasione che Morante cerca non si configura però come una semplice e pavida fuga: l'autrice impiega il mito e la fiaba non come strumenti per eludere lo scorrere della storia, ma piuttosto come mezzi per trasformare la storia stessa in qualcosa di più appetibile e avvincente. Ciò non significa che rifiuti la realtà, tutt'altro: è proprio grazie all'intensità con cui sa cogliere e vivere il quotidiano che riesce a padroneggiare e miscelare insieme il vissuto concreto e l'astrazione fantastica.¹⁹

La scrittrice configura il mito in momenti archetipici che, in quanto tali, si pongono al di sopra delle dimensioni del tempo, dello spazio e della storia, conferendogli un forte carattere di alterità. In questo contesto la materia mitica non è riproposta come un modello originario esemplare, ma piuttosto viene decostruita per rendere possibile l'interazione non solo con la sua sostanza primordiale, ma anche con tutte le sfumature e i complementi che da questa sono stati assorbiti nel divenire del tempo. Così facendo, Morante può compiere un processo di riqualificazione e assegnare ai miti una nuova funzione, sempre però in piena consonanza con la loro essenza primigenia: la finzione resta finzione, il mito resta mito, senza la pretesa di farlo aderire alla realtà.²⁰

L'esempio più calzante di rifunzionalizzazione si esplica nel mito morantiano della madre. La scrittrice infatti esegue un reimpiego massiccio dei miti tradizionali riguardanti il rapporto tra genitrice e figlio/figlia in tutte le sue opere; spesso, inoltre, alla figura della madre, in un modo o nell'altro, sembra essere strettamente associato il ruolo di portatrice di vita ma anche di morte.²¹

Così la madre defunta di Arturo, nella sua assenza, rappresenta per il figlio una sorta

¹⁸ *Ivi*, pp. 123-124.

¹⁹ *Ivi*, pp. 126-127.

²⁰ Cfr. H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, cit., pp. 87-88.

²¹ *Ivi*, pp. 107-108.

di richiamo dal mondo dei morti, contrapposta all'acerba Nunziata, donna e bambina che veicola in sé la viva genuinità della giovinezza e la passione erotica distruttiva che conduce Arturo a scoprire le sofferenze dell'età adulta. L'amore materno è però anche un sentimento dalla potenza inimmaginabile, in grado di superare l'ineluttabilità della morte, riuscendo a sopravvivere. Oltre il concetto concreto di maternità, la Morante scorge e porta a galla il mitema arcaico e vastissimo della Dea Madre, latrice non solo di amore filiale ma anche di una crudeltà matrigna.²²

Se nel rapporto morantiano madre-figlio si può rilevare un grande affetto, spesso al limite della pulsione amorosa, è curioso constatare come la relazione madre-figlia sia sempre caratterizzata invece da conflitti più o meno gravi, un amore/odio che sconfina nell'idolatria della figura materna; sembrerebbe dunque che nelle opere dell'autrice finiscano in un certo senso rovesciate le considerazioni freudiane attorno al complesso edipico nel genere femminile. Sarebbe allora la madre e non più il padre la figura di cui la figlia agogna l'affetto e l'approvazione, nel tentativo di identificarsi nella genitrice. Il fallimento e il mancato soddisfacimento del proprio desiderio fanno quindi scaturire un sentimento ambivalente nella controparte filiale.²³

4.4. Suggestioni psicanalitiche, antropologiche e teologiche

Innumerevoli sono gli scrittori e i filosofi di cui l'autrice subisce l'influenza. Ad esempio, fra le letture da lei più amate, figurano i titoli di Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche. Di quest'ultimo in particolare considererà l'opera *La nascita della tragedia* un libro per lei fondamentale.²⁴

In modo non dissimile da altri intellettuali che operavano in quegli anni, Morante è poi suscettibile al grande fascino della materia freudiana, rimanendo però ben lungi dal considerarne seriamente le potenzialità in senso terapeutico. L'interesse dell'autrice è infatti perlopiù letterario: non riesce a concepire come emozioni e sentimenti possano essere analizzati da un punto di vista scientifico e conseguentemente essere considerati campo di lavoro e studio per un medico.

²² *Ivi*, p. 112.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. E. PORCIANI, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Catanzaro, Iride, 2006, p. 17.

Nonostante ciò, resta il fatto che le sue opere, in particolare *Menzogna e sortilegio*, implicano una profonda ed ampia conoscenza delle teorie della psicanalisi, in special modo per quanto riguarda le nozioni di inconscio e di sogno.²⁵ Ma l'opera che più di tutte testimonia l'attenta lettura freudiana dell'autrice è *Lettere ad Antonio* dove, nel dialogo con il proprio alter-ego, l'autrice mette in luce i temi chiave della follia e soprattutto dell'attività onirica.²⁶

Utile in questo senso è anche una riflessione sul suo secondo romanzo, *L'isola di Arturo*, dove è trattata la materia dell'incesto in chiave psicanalitica ma anche antropologica. Non a caso, il protagonista si autodefinisce «grande e insieme piccolo» citando, sebbene non dichiaratamente, le parole dell'Edipo di Sofocle.²⁷ Nella vicenda di Arturo la perdita della spensieratezza propria dell'infanzia - per lui legata all'isola di Procida - coincide con la scoperta del sentimento amoroso verso l'altro sesso. A risvegliare però il fanciullo dal sogno non è una donna qualunque, ma la sua matrigna. L'infatuazione per la nuova compagna del padre conduce Arturo a venire in contatto con un concetto di femminilità a tutto tondo, nella sua accezione sia materna che erotica. L'incesto diviene allora una prova iniziatica: attraverso l'amore per la giovanissima Nunziata, il ragazzo affronta la morte del suo io fanciullesco, poiché solo così potrà conoscere la maturità dell'età adulta e rivolgersi alla matrigna come uomo fatto e finito.²⁸

Un altro importante fattore nella configurazione della poetica morantiana è la religiosità. La spiritualità della scrittrice è senza dubbio non omogenea: in giovane età è cattolica praticante, ma subisce le influenze delle origini ebraiche della madre; con il tempo poi si allontanerà sempre di più dalla fede e dalla Chiesa. A ciò si aggiunga il suo grande interesse per la superstizione e le credenze antiche, oltre all'intensa dedizione con cui l'autrice si accosta allo studio e all'approfondimento delle religioni orientali. Non solo i personaggi ma anche le ambientazioni delle sue opere ne subiscono l'influenza. Quando però parliamo di demitizzazione e rimitizzazione morantiana, anche il mito cristiano non fa eccezione, anzi: le molteplici sfaccettature della spiritualità della scrittrice contribuiscono a decostruirlo

²⁵ Cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 88-89.

²⁶ Cfr. G. ROSA, *Elsa Morante*, cit., pp. 16-17.

²⁷ Cfr. C. GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 69.

²⁸ Cfr. H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, cit., pp. 74-78.

o quantomeno indebolirlo. In questo senso risulta interessante la scomposizione e la riformulazione della concezione cristiana del male come fenomeno imprescindibilmente legato al peccato e alla colpa.²⁹ Per Morante il male è invece intrinseco all'esistenza non solo dell'uomo, ma di tutte le creature. È quindi parte integrante della Natura dall'alba dei tempi e non risponde alla volontà divina. La sofferenza quindi non può dare espiazione e non esiste essere vivente che sia innocente ed incontaminato.³⁰

Sotto questo punto di vista si intravede chiaramente la forte ispirazione che l'autrice trae dalla lettura di Simone Weil e dal suo concetto di decreazione³¹, secondo cui Dio, per lasciare spazio alla Creazione, se ne allontana svuotandosi della propria divinità; per lo stesso principio l'essere umano, per rimediare alla sua condizione d'infelicità, deve compiere un cammino a ritroso rispetto al processo di Creazione, annullando il proprio io attraverso la sofferenza e la mortificazione. Il male dunque è manifestazione reale di una «distanza» da Dio quindi, in quanto tale, testimonianza del suo atto d'amore.³²

4.5. La triade sogno-follia-morte

Come detto, alcuni dei concetti base della psicanalisi rappresentano dei temi fondanti nei romanzi di Elsa Morante: prima di ogni altra cosa il sogno, non concepito però come mera proiezione distorta del vissuto dei momenti di veglia, ma piuttosto come straordinario prodotto della mente irrazionale.³³

Nella poetica morantiana, però, all'attività onirica risultano intrinsecamente collegati anche i concetti di follia e morte: quest'ultima intesa non come cessazione dell'esistenza fisica, ma passaggio obbligato per raggiungere la rivelazione ultima,

²⁹ Cfr. H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, cit., pp. 116-119

³⁰ Cfr. E. MORANTE, *Pro e contro la bomba atomica*, in *Pro e contro la bomba atomica ed altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 95-117.

³¹ Cfr. H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, cit., pp. 116-119.

³² Cfr. S. WEIL, *Riflessioni senza ordine sull'amore di Dio* (1962), in *L'amore di Dio*, trad. di G. Bissaca e A. Cattabiani, Torino, Borla, 1968, pp. 104-105.

³³ Cfr. G. ROSA, *Elsa Morante*, cit., p. 16.

l'acquisizione della piena consapevolezza di sé stessi e della realtà, a cui inevitabilmente segue la follia.³⁴

La pazzia è infatti l'unica via per accettare e fare propria la Verità; questo perché è l'uomo comune e non il demente ad essere il vero alienato dalla società. L'essere umano sano e apparentemente integrato nel proprio contesto sociale è in realtà reso schiavo dagli stereotipi culturali che i canoni dominanti gli impongono, negando sistematicamente tutto ciò che invece è naturale e spontaneo nell'essenza dell'umanità. Per Morante, dunque, come già per Nietzsche, la follia perde ogni connotazione negativa, in quanto unico mezzo che permette il raggiungimento di una completezza spirituale, pagando però il prezzo della disgregazione del proprio io. Con la neutralizzazione della sua valenza esiziale, ogni associazione della demenza con i concetti notturni di oblio e di buio viene a cadere, lasciando affiorare un aspetto più solare, luminoso e rischiarante nella visione dello squilibrio mentale.³⁵

Per meglio comprendere il punto di vista dell'autrice, è fondamentale soffermarsi maggiormente sulla sua concezione della realtà: a suo dire, è compito dell'artista confrontarsi direttamente con essa, così da poter smascherare le mostruose insidie scaturite dall'astrazione - gli stereotipi, le menzogne, i tabù - senza però chiedersi quale sia la forma integra e l'identità originaria delle cose, una volta scevra dagli inganni condotti dal sistema sociale.³⁶

Sarebbero tre, secondo Morante, i possibili atteggiamenti con cui gli uomini affrontano tale realtà: al modo di Achille, il Greco dell'età felice, che la accoglie guardandola con ottimismo e serenità, poiché la concepisce come qualcosa di naturale; alla maniera di Don Chisciotte, che insoddisfatto dallo stato delle cose reagisce rifiutandolo con tutto sé stesso, per rifugiarsi e chiudersi all'interno di una finzione; come Amleto, che similmente a Don Chisciotte rigetta la propria realtà ma non sceglie di viverne una alternativa bensì preferisce annullarsi e non viverla affatto.³⁷

Perlopiù i personaggi della scrittrice si configurano all'interno del parametro di Don

³⁴ Cfr. D. RAVANELLO, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 42-43.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cfr. E. MORANTE, *Pro e contro la bomba atomica*, cit., p. 106.

³⁷ Cfr. E. MORANTE, *I personaggi*, in *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 11-14.

Chisciotte, mostrando talora diverse affinità con l'atteggiamento di Achille.³⁸ In ogni caso, sulla base di tale poetica, la sua è una visione fortemente pessimistica e tragica del reale. Seppure con mezzi diversi rispetto a Moravia, l'autrice vorrebbe riscattare il grigiore e l'alienazione dei tempi moderni; ma se il suo collega e compagno sperimenta la via del lucido distacco dal sistema sociale, Elsa Morante tenta di far compenetrare la frustrante realtà moderna con il mondo incantato che risiede nella propria fantasia.³⁹

4.6. L'opera: *La serata a Colono*

Quella dell'autrice è una concezione piuttosto peculiare del genere teatrale: lo considera infatti come una possibilità di dare concretamente forma all'immagine onirica, depurandola dalle deformità e dalle lordure del reale per riscoprirne l'essenza pura e nobile. Lo stesso teatro viene visto come luogo straordinario e fantastico - in senso fisico ma anche pratico - poiché al suo interno il sogno diviene realtà attraverso la finzione. Nella sua totalità il contesto teatrale è dunque concepito dalla scrittrice come metafora dell'esistenza per cui la vita è vissuta come su un palcoscenico, in cui vanno manifestati senza riserve ogni emozione ed ogni sentimento.⁴⁰

Nonostante questa visione intensa e pregnante del genere in questione, l'unica opera teatrale realizzata dall'autrice è proprio *Una serata a Colono*; tuttavia il motivo della recita è presente in modo massiccio all'interno dei suoi romanzi.⁴¹

Pubblicato nel 1968, all'interno del *Mondo salvato dai ragazzini*, il testo consiste in una rivisitazione dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, non senza però trarre ampi spunti anche dall'*Edipo Re* e dall'*Antigone*, così come prende in considerazione anche molte delle interpolazioni e delle aggiunte che sono entrate a far parte del mito originale nel corso dei secoli. Opera unica nel suo genere, viene presentata dall'autrice stessa come una «parodia», ovvero come un rovesciamento del mito. Ogni personaggio si configura come una grottesca caricatura delle versioni originali

³⁸ Cfr. C. K. JØRGENSEN, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, Roma, L'erma di Bretschneider, 1999, p. 29.

³⁹ Cfr. C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., p. 17.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 128-131.

⁴¹ *Ibidem*.

dove realismo e mito si confondono, conservando ben poco di quanto vi fosse di nobile ed eroico nelle comparse dei drammi sofoclei.⁴²

La rilettura della saga di Edipo da parte di Morante si può a ragione considerare in relazione di continuità con la rivisitazione che ne fa Pasolini: il testo de *Il mondo salvato dai ragazzi* viene infatti steso dal 1966 fino all'estate del 1967, anno in cui ebbero inizio le riprese in Marocco del film *Edipo re*. Le due opere hanno in comune la fattezza di quello che in ottica pasoliniana si definisce uno sceno-testo, ovvero «una struttura che vuol essere un'altra struttura».⁴³ Entrambe le sceneggiature hanno una forte componente teatrale: il lavoro di Elsa Morante, in quanto concepito come testo di teatro - sebbene solo la lettura su carta possa in effetti renderle giustizia -, la pellicola di Pasolini, per le coreografie e l'interpretazione recitativa. Una peculiarità dello sceno-testo sta proprio nel presupporre che il lettore colga questa allusione ad una natura altra dell'opera, e si sforzi quindi di rendere possibile questa dinamicità della struttura nel corso della propria lettura.⁴⁴

Singolare è anche l'assetto del testo teatrale dell'autrice, il quale sembra discostarsi significativamente dai moduli tradizionali che avevano caratterizzato le opere precedenti, ma allo stesso tempo è denso di allusioni e citazioni letterarie. La sceneggiatura, infatti, si fonda sulla visione della memoria culturale percepita come colpa da parte di un Edipo che, a causa della sua grande erudizione, ha distrutto irreversibilmente il proprio equilibrio interiore.⁴⁵

La trama è piuttosto esile e si sviluppa più che altro in profondità, attraverso numerosi monologhi o scambi di battute allegoriche in cui si esplica con grande efficacia lo scontro tra realtà e sogno/mito. L'ambientazione è piuttosto coerente con lo stile narrativo di Morante, che spesso ricerca scenari desolati dove tutto è permeato da un profondo senso d'abbandono. Nel caso della *Serata a Colono* ci troviamo in un ospedale psichiatrico, dove un Edipo in preda al delirio e alla sofferenza, giunge accompagnato dalla giovanissima figlia Antigone, ragazzina analfabeta e affetta da un lieve ritardo mentale. A riempire la scena vi sono pochi

⁴² Cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 171.

⁴³ P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 192-201.

⁴⁴ Cfr. M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 638-640.

⁴⁵ Cfr. C. D'ANGELI, *La serata a Colono*, in «Paragone-letteratura», giugno 1991, n. 496, pp. 56-58.

altri ma curiosi personaggi, singolari ibridi composti da fattezze umane, tragiche e mitiche insieme. Padre e figlia vengono accolti con freddezza tutta burocratica da tre guardiani che poi si riveleranno essere Cerbero, il cane a tre teste a guardia della porta degli inferi. Lo stesso si dica per il dottore-Teseo e la suora-Madre, ma soprattutto per il Coro, costituito dai ricoverati nella casa di cura.

Dapprima quest'ultimo si esprime in modo confuso, caotico: le sue battute sono costituite da stralci di frasi fatte ma anche tratte da documentazioni di ospedali psichiatrici, di campi di concentramento, discorsi politici e militari di epoca antica e moderna. I dialoghi prendono forma nel mezzo di un confuso brusio vaneggiante, intervallato da colpi di tosse, risate, lamenti. Successivamente le parole si fanno più coerenti, man mano che il Coro entra in sintonia con il personaggio di Edipo e ne diviene portavoce, così come dovrebbe essere nella tragedia greca tradizionale.

Per quanto riguarda il personaggio di Antigone, conserva la grande forza di volontà e la profonda devozione per il padre, infuse però nella figura di un'ignorante «zingarella» dai modi grezzi e dall'intelligenza poco acuta.

Dei crimini dell'incesto del parricidio non si fa menzione, rimane solo una non meglio specificata colpa di Edipo verso il dio solare Febo.⁴⁶

A garantire l'effetto parodistico contribuisce largamente il frequente accostamento di un registro aulico e di un registro popolareggiante, che ben inquadra il doppio intento dell'autrice, ovvero demitizzare e rifunzionalizzare il mito. Da un lato viene raccontata la storia di un povero derelitto e della sua morte grottesca in una casa di cura, dall'altro viene riproposta la tragedia sofoclea. Molto marcata, di conseguenza, è la commistione tra linguaggio orale (soprattutto quello impiegato dal Coro e da Antigone) e quello letterario, assortiti senza alcun apparente collegamento logico.⁴⁷

Esiste un intricato gioco sia di analogia che di differenza a legare dramma antico e contemporaneo: in primo luogo riguardo alla natura della colpa di Edipo, che in entrambi i casi è un peccato di *hybris* verso gli dei, poiché egli ha voluto elevarsi al loro livello attraverso la conoscenza. Nel caso specifico dell'Edipo morantiano, però, l'erudizione è ricercata e non è data per acquisita, com'era invece per l'Edipo sofocleo, che si fregia della convinzione di possedere già la Verità. Nella *Serata a Colono* il vecchio cieco piomba in un sofferente delirio a causa del suo avido

⁴⁶ Cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 117.

⁴⁷ Cfr. C. D'ANGELI, *La serata a Colono*, cit., pp. 62-63.

desiderio di conoscenza e dell'uso smodato di una razionalità assolutizzante. Tutto questo allo scopo di raggiungere la luminosa sapienza divina, il cui terribile peso non è però sopportabile per un mortale. Non è infatti la cultura acquisita con fatica e con tormento a dare completezza e appagamento all'uomo, ma piuttosto sono l'irrazionalità e la leggerezza del sogno e della follia l'unica via per trovare pace e serenità⁴⁸ perché «il luogo della grazia è assenza d'ogni notizia e ogni presenza è luogo inferiore. La memoria è peccato come la veggenza».⁴⁹

Un altro degli aspetti del mito tradizionale che viene completamente sovvertito, è la cecità. L'autrice non la considera infatti menomazione che conferisce capacità di veggenza, ma più realisticamente - in una concezione più moderna - una semplice infermità che porta sofferenza ed emarginazione.⁵⁰

Per quanto riguarda il Coro, nella *Serata a Colono* si presenta come l'opposto del suo antenato sofocleo: il Coro di dementi, volgari e irriverenti, è in rapporto di totale opposizione con il Coro di anziani saggi di Colono, uomini colti e sapienti in materia di riti. I matti sono però depositari di quella che è la vera forma di conoscenza secondo Elsa Morante, ovvero la follia. Tale sapienza non si fonda però sulla cultura, che una volta venuta in contatto con la pazzia finisce con il distorcersi, fino a svuotarsi di senso, risultando quindi vana.

Nel caso degli altri personaggi minori, un cambio di registro linguistico è invece sempre indice della trasfigurazione dalla dimensione reale a quella mitica: i tre Guardiani abbandonano il loro sterile italiano-standard e il gergo burocratico solo nel rivelarsi Cerbero; il dottore esibisce toni sostenuti e un lessico professionale poco prima di essere smascherato da Edipo («Mi pare di riconoscerti / alla corona d'oro che porti...») e quindi riportare con precisione la battuta di Teseo nella tragedia sofoclea, svelando l'identità mitica del re di Atene:

Anch'io ti riconosco dalle orbite / svuotate e sanguinose dei tuoi occhi o punitore di te stesso, disgraziato figlio di Laio.
Da molti mi è stata riferita la tua storia, con la notizia del tuo prossimo arrivo.⁵¹

⁴⁸ Cfr. M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 636-637.

⁴⁹ E. MORANTE, *La serata a Colono*, Torino, Einaudi, 1968 [2013²], pp. 35-36.

⁵⁰ Cfr. C. D'ANGELI, *La serata a Colono*, cit., p. 68.

⁵¹ E. MORANTE, *La serata a Colono*, cit., p. 23.

Infine la Suora-madre usa un linguaggio lezioso e falso, ostentando a sua volta un lessico medico e burocratico, salvo poi, nei colloqui con Edipo, assumere un tono imperioso, pieno di materna fermezza come di rimprovero.

Tutti i personaggi sono però accomunati da una modalità di espressione più o meno colta, che accresce notevolmente il divario mentale e sociale con la zingarella Antigone, e di conseguenza ne acuisce la condizione alienata.⁵² Ne deriva una situazione di incompatibilità di fondo, che rende impossibile l'instaurazione di un dialogo tra le varie comparse, ma anche e soprattutto tra padre e figlia. Nel caso di Edipo ed Antigone, non si tratta di una mancata comprensione imputabile esclusivamente al linguaggio, ma piuttosto ai loro diversi piani di pensiero.⁵³ Se infatti Edipo è un uomo imbevuto di conoscenza, dalla loquela agile e nobile, che ha letto «tutti i libri», la mente di Antigone - grazie alla sua totale estraneità alla memoria culturale - è invece candida come una pagina bianca; proprio come quella dei ragazzini del romanzo di Elsa Morante, che in quanto immuni dal male e dalla sofferenza, divengono i nuovi eroi dell'epoca moderna. La dimostrazione che la depositaria della vera saggezza è proprio Antigone è la surreale naturalezza con cui da sola giunge alla risoluzione dell'enigma della Sfinge e ne diventa lei stessa parte, riconoscendosi bastone della vecchiaia del padre:

[...] che io
pa' certe volte in un pensiero ci vedo la vita nostra come
/una giornata
che di prima mattina uno parte dalla casa come una bestiola
/con 4 gambe
perché la criatura piccola da sola non cammina ci vuole la
/madre che la tenga
e ma poi più tardi a mezzogiorno e a controra 2 gambe
/abbastano perché il giovanotto da solo va sicuro
e ma poi però verso sera non ce la fa più con 2 gambe a reg-
/gersi perché la vecchiaia lo stroppia con l'arteria rumatica
e così alla peggio ci rimedia con una mazza ma più meglio
se tiene un guaglione inzomma un figlio oppuramente una
/figlia da poterlisi appoggiare [...] ⁵⁴

⁵² Cfr. C. D'ANGELI, *La serata a Colono*, cit., pp. 62-65.

⁵³ Cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 117.

⁵⁴ E. MORANTE, *La serata a Colono*, cit., p. 38.

Da un lato, il suo intervento esalta la lungimiranza della sua purezza morale e mentale, dall'altro sminuisce l'impresa eroica di Edipo.⁵⁵ Nonostante padre e figlia si trovino per questo agli antipodi, entrambi però condividono l'isolamento a cui la società li ha condannati.⁵⁶ Se infatti Antigone non può integrarsi nel sistema in quanto ignorante e poco intelligente, Edipo condensa in sé tutti gli aspetti reputati meritevoli di emarginazione dalla società moderna. La sua cartella clinica li riassume tutti in una volta:

[...] Delirante paranoide [...] tossicomania [...] etilismo [...] allucinazioni visive e auditive [...] sudicio... clastomane [...] accessi aggressivi, mitomanie... [...]⁵⁷

È significativo che, insieme ai suoi disturbi fisici e mentali, figurino anche le caratteristiche tipiche del poeta e letterato:

[...] Magniloquente... stereotipie verbali di stile pseudo-letterario... infiorato di citazioni classiche... Flusso verbale carat-teriz-zato da lunghe mo-no-die d'intonazione pseudo-liturgica o epica... Contenuti de-liranti strut-turati... [...] Manierismi... Fughe ideiche... [...].⁵⁸

Edipo rappresenta dunque l'immagine del poeta, creatura destinata al dolore e alla sofferenza, in quanto detentore per eccellenza della memoria storica degli uomini e quindi di ogni forma di linguaggio. La sua sconfinata consapevolezza, troppo vasta da sostenere per una mente mortale, è una luce abbagliante che lo acceca e infine lo piega alla tenebra.⁵⁹ Nello specifico, l'autrice identifica l'io poetico contemporaneo negli esponenti della *beat generation* americana degli anni Sessanta, che si autoproclamavano avversi e avversati dalla società: poveri, alcolizzati, tossicodipendenti, talvolta devianti e criminali. Il collegamento non è però solo allusivo: le battute finali di Edipo contengono infatti - oltre ad alcuni versi tratti da *Song* di Friederich Hölderlin, con un chiaro riferimento al figlio di Laio - anche delle citazioni dalla lirica *Abbitte*, di Allen Ginsberg.⁶⁰

In quel periodo Elsa Morante è nel pieno di una profonda crisi poetica. Il disagio di

⁵⁵ Cfr. C. D'ANGELI, *La serata a Colono*, cit., p. 76.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 73-74.

⁵⁷ E. MORANTE, *La serata a Colono*, cit., p. 13.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 643-645.

⁶⁰ Cfr. C. D'ANGELI, *La serata a Colono*, cit., pp. 81-82.

Edipo è dunque il disagio stesso della scrittrice, che pure non arriverà mai a rifiutare in modo assoluto la letteratura; la crisi non le farà smettere di scrivere, ma piuttosto la incoraggerà ad affrontare più da vicino la storia, fino a quel momento mantenuta a distanza dai contenuti e dall'essenza stessa delle sue opere.⁶¹ Da questo periodo in avanti, la scrittrice decide quindi di mettersi maggiormente in discussione, di esporsi, di schierarsi, assegnando alla letteratura una nuova funzione morale nella speranza di arrestare la corruzione dei tempi e il disfacimento dell'animo umano.⁶²

Come detto, dell'incesto e soprattutto del parricidio non si fa alcuna menzione; a ben vedere, il complesso edipico di Freud è poco o per nulla presente nel testo. Nei confronti della Suora, che intuitivamente dovrebbe impersonare la madre, Edipo non mostra infatti di provare alcun sentimento amoroso, né tantomeno una qualche pulsione erotica.⁶³ A ben vedere, inoltre, quella della Suora è l'unica comparsa che rapportandosi con Edipo ha sì una trasfigurazione mitica, ma non assume l'eventuale identità di Giocasta; la regina è menzionata esplicitamente solo una volta, in un'invocazione di Edipo peraltro lanciata a vuoto. Ulteriore confusione è generata dal primo ingresso della Suora, accolta da Edipo con una citazione che nell'*Edipo a Colono* designa l'arrivo di Ismene, da lui stesso riconosciuta come sua figlia maggiore e sorella di Antigone («CAVALCA UNA MULA DELL'ETNA!... UN GRANDE CAPPELLO DI TESSAGLIA LA PROTEGGE DAL SOLE! [...]»).⁶⁴ Sembrerebbe dunque che l'autrice identifichi in lei l'archetipo più arcano della maternità: la figura della Dea-madre, che è insieme madre, figlia e sorella. Ciò spiegherebbe i toni autorevoli e severi con cui la donna incalza Edipo delirante, e caricherebbe di una potente valenza magica la «medicina» che lo stesso Edipo chiede di ricevere per poter finalmente riposare in pace.

Se la dimensione pagana e orientale è molto presente e sentita dalla Morante, per contro non si può ignorare la cristianizzazione che la vicenda di Edipo subisce nel testo della *Serata a Colono*. Ad esempio, le similitudini tra Cristo e il figlio di Laio vengono sottolineate molto spesso, a costo di mantenere una maggiore distanza dalla versione tradizionale. Si consideri il tema dell'accecazione, che nell'opera

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cfr. E. MORANTE, *Pro e contro la bomba atomica*, cit., pp. 101-102.

⁶³ Cfr. C. D'ANGELI, *La serata a Colono*, cit., pp. 66-67.

⁶⁴ E. MORANTE, *La serata a Colono*, cit., p. 41.

morantiana non avviene per mezzo delle fibbie d'oro di Giocasta, simbolo e testimonianza del consumato incesto. Antigone infatti sostiene che il padre si sia ferito volutamente con quello che sembrava vetro di bottiglia; Edipo invece parla di due chiodi, strumento per eccellenza dell'atto della crocefissione. Analogamente a Gesù in croce, Edipo, come poeta e come uomo, deve affrontare una Passione, soffrire consapevolmente - nella ricerca e poi nel raggiungimento della conoscenza - ed eternamente. La sua unica speranza di salvezza è l'annullamento, la regressione «fino allo zero».⁶⁵ Quest'ultima può avvenire solo attraverso la neutralizzazione dell'incesto, così da permettere un avvicinamento alla madre con animo purificato e quindi ottenere l'agognato ritorno all'infanzia, ripercorrendo all'inverso il doloroso cammino rammentato da Edipo.⁶⁶

Nel suo secondo lungo monologo, ricco di metafore e citazioni colte, il vecchio rievoca infatti la sua condizione originaria, in cui egli era simile ad un giovane e tenero alberello, ed il suo intelletto era come in embrione, un seme ancora dormiente ma ansioso di sbocciare. Sebbene l'infanzia sia un'età acerba, l'immaturità che la caratterizza ha il pregio di indurre ad un'attenta contemplazione del mondo e della luce del Sole, che altro non è se non la luce della conoscenza; il risveglio che ne segue fa evolvere l'intelletto verso una condizione più viva, più «animale», che infonde all'uomo il desiderio e la curiosità di porre domande, di iniziare la ricerca di «LUI», ovvero dell'essenza della divinità. Per farlo, Edipo proietta narcisisticamente un'immagine di sé stesso nella propria mente, così da dare finalmente un volto a Febo. Ma quando egli raggiunge quella che considera la piena maturità e si sente quindi degno di invocare la divinità, pronunciandone il nome e glorificandola con la preghiera poetica, riceve in risposta solo lo sprezzante scherno del dio solare, insieme alla rivelazione dell'amara quanto desiderata Verità:⁶⁷

E lo nominai! Ma in preghiera
come un vassallo nomina il re dei re.
E in risposta LUI si mise a cantare
per dirmi ch'io ero il bastardo deforme
la bruttezza della natura
e meglio sarebbe stato per me

⁶⁵ Cfr. M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 650-651.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 654-656.

⁶⁷ *Ibidem*.

di non essere mai nato.⁶⁸

Il turbamento e la sofferenza ormai destati nell'animo di Edipo non possono trovare rimedio, se non nel ritorno allo stato di contemplazione vegetale, fino al totale annullamento di sé: la nascita viene dunque a coincidere con la morte, perché entrambe conducono all'oblio e quindi alla pace della mente. E poiché nascita e morte divengono allora un tutt'uno, chi, se non la figura materna, può lenire le ferite e restituire al figlio la purezza e la serenità dell'animo?

È lo stesso Edipo ad invocare la Suora-Madre, che mossa a compassione risponde infine al suo appello: egli la vede accostarsi a lui in veste di «Imperatrice Medioevale», mentre si esprime con «voce pazza, ilare e arrocchita»:

[...] Troppi libri leggesti.
Ma per fortuna, basterà un segnetto di croce
a scancellare tutti i libri.
Imperatrice io sono
e non sono. Chi la vede in un modo e chi in un altro

...Ecco, appoggiati qui sul braccio mio... [...]
...Ecco bevi,
fighiuzzo mio.
Bevi...⁶⁹

Ora più che mai il suo personaggio concentra in sé le valenze contraddittorie di nascita e morte, sacro e profano, saggezza e pazzia; ma è comunque pur sempre appellata come Giocasta, come Maia o come Maria, la Regina misericordiosa che nutre Cristo in fasce⁷⁰: ed è nella sublime e disinvolta naturalità dell'atto dell'allattamento che Edipo può finalmente realizzare il suo ritorno allo zero.

Sebbene sia l'Edipo di Elsa Morante che quello di Sofocle riescano a trovare quiete dai tormenti terreni, ancora una volta tra i due intercorre una differenza sostanziale: se infatti nell'*Edipo a Colono* il figlio di Laio riscatta la sua condizione di reietto, venendo persino accolto dagli dei e ascendendo al cielo, l'Edipo dell'autrice non ha più alcuna possibilità di riguadagnare la purezza perduta. Per lui non esiste assoluzione, tutto ciò in cui può confidare è una definitiva e totale autodistruzione.⁷¹

⁶⁸ E. MORANTE, *La serata a Colono*, cit., p. 54.

⁶⁹ *Ivi*, p. 68.

⁷⁰ Cfr. M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 662-663.

⁷¹ *Ivi*, p. 85.

5. L'Edipo anti-intellettuale di Pasolini

5.1. L'autore

Pier Paolo Pasolini nasce a Bologna il 5 marzo 1922. Il ramo paterno della sua famiglia ha nobili origini: il padre Carlo Alberto discende infatti da un'antica famiglia ravennate, ma è ridotto in miseria a causa dei debiti accumulati al gioco. La madre, Susanna Colussi, è una maestra di scuola elementare, figlia di contadini friulani. I due si conoscono negli anni in cui Carlo Alberto, arruolatosi come fante, è di stanza a Casarsa della Delizia. Dopo il matrimonio l'uomo prosegue la carriera militare, portando con sé la moglie in dolce attesa nei suoi trasferimenti in giro per l'Italia. Appunto a Bologna viene alla luce il loro primogenito, che quindi per lungo tempo sarà costretto a frequentare scuole e ambienti sempre diversi. Solo nell'estate di qualche anno dopo la famiglia fa ritorno per la prima volta a Casarsa, dove finalmente Pier Paolo viene a contatto con il mondo contadino e la terra che avevano dato i natali alla madre.¹

Con il definitivo trasferimento a Bologna nel 1936, il giovane Pasolini inizia a frequentare il liceo Galvani ed in seguito si iscrive alla Facoltà di Lettere. Sono anni fecondi per la sua formazione intellettuale ed ideologica. Nel giovane è sempre più marcato l'intento di riscoprire il dialetto materno come un linguaggio assoluto e archetipico, ma le sue sperimentazioni vengono frustrate dal regime fascista, deciso ad osteggiare le opere che esaltano tutto ciò che è locale, a discapito del principio unitario del Paese. Negli anni della collaborazione con la rivista del GUF «Architrave», e in seguito con «Il Setaccio», Pier Paolo inizia a maturare le prime dissonanze con il Fascismo, di cui prima di allora aveva sempre rispettato i ritmi e i riti. È un periodo in cui soprattutto i giovani vivono un'importante crisi nel tentativo di definire la propria identità politica: nati e cresciuti in una società fascista, faticano a distaccarsi dai modelli che hanno conosciuto, ma avvertono al tempo stesso il bisogno di allontanarsi da un sistema sociale e culturale standardizzato e conformista.²

¹ Cfr. L. MARTELLINI, *Introduzione a Pier Paolo Pasolini*, Bari, Laterza, 1989, pp. 3-4.

² *Ivi*, pp. 13-16.

Il giovane poeta non fa eccezione: possiede infatti una natura ribelle, insofferente ai canoni e agli insegnamenti teorici ed accademici. All'arruolamento forzato reagisce con una fuga: si ritira infatti a Casarsa dove la madre lo nasconde per qualche tempo.³ Nel frattempo la situazione familiare dei Pasolini si fa più delicata: il secondogenito Guido, impegnato come partigiano nella resistenza, viene ucciso nel 1945 nella controversa strage di Porzûs, lasciando la madre e il fratello distrutti dal dolore. Il padre, partito per l'Africa allo scoppiare del conflitto mondiale, fa ritorno dalla prigionia in Kenia dove era detenuto dal '41, amareggiato dalla sconfitta e minato nel fisico.⁴ Da convinto sostenitore del regime fascista, è profondamente frustrato dalla morte di Guido per la causa partigiana, e l'avvicinamento del figlio Pier Paolo agli ideali marxisti non fa che peggiorare le cose. Sopraffatto dalla depressione, inizia a bere ed assume atteggiamenti sempre più violenti.⁵

In quel periodo Pier Paolo si laurea con una tesi su Pascoli e molto presto diviene insegnante di Lettere alla scuola media; anche sul versante politico la sua vita prende una svolta decisa: si iscrive infatti al Partito Comunista. Alla sua decisione contribuiscono senz'altro i fermenti popolari di quegli anni, specialmente nelle campagne. L'irruenza delle proteste fa scoprire a Pasolini il fascino della sanguigna indole contadina e popolare: ingenua ma ardente e vigorosa, dal sapere antico, quasi primitivo.⁶

L'inizio del suo impegno politico coincide con i primi problemi giudiziari: è probabilmente allo scopo di eliminare un personaggio divenuto troppo scomodo che viene accusato di corruzione di minorenni e atti osceni in luogo pubblico. Nel giro di alcuni anni è scagionato per insufficienza di prove ma il processo ha l'effetto di rendere pubblica la sua omosessualità. Inizia dunque per Pasolini un lungo periodo di isolamento: viene allontanato dalla cattedra ed espulso da PCI. Presto è costretto a lasciare Casarsa per rifugiarsi a Roma con la madre, dove cerca faticosamente di trovare un impiego. Nel mentre però non si dà per vinto e cerca in tutti i modi di inserirsi nell'ambiente letterario romano, partecipando a premi letterari e collaborando con le emittenti radio.⁷ Riesce nel suo intento ed in breve tempo, grazie

³ *Ivi*, pp. 19-22.

⁴ *Ivi*, p. 25.

⁵ *Ivi*, p. 37.

⁶ *Ivi*, pp. 32-35.

⁷ *Ivi*, pp. 38-40.

al suo fascino e alle sua qualità riesce a fare importanti conoscenze, tra le altre quelle di Alberto Moravia ed Elsa Morante. Inoltre l'ambiente romano sembra dare nuova linfa vitale alla sua vena letteraria: la Capitale, con il degrado delle sue borgate e la violenza della sua realtà gli fornisce spunti fondamentali per la stesura di quello che la critica definisce «ciclo romano». Il contesto di questi ultimi romanzi è un tentativo dell'autore di ritrovare nella metropoli cittadina ciò che aveva conosciuto nelle campagne selvagge e primitive del Friuli.⁸

Con la fondazione della rivista «Officina», nel '55, si profila un'altra importante stagione per Pasolini, legata soprattutto al dibattito politico, all'indomani della denuncia pubblica al XX Congresso del Pcus dei crimini di Stalin. La profonda crisi ideologica che investe i partiti comunisti europei si ripercuote inevitabilmente sulla letteratura; non ne risente però l'attività poetica di Pasolini, anzi acquista un nuovo slancio. «Officina» riesce infatti a rispondere all'esigenza di trovare nuovi punti fermi e nuove possibili sperimentazioni.⁹

Il 1961 è invece l'anno del suo esordio come regista con il film *Accattone* che non mancherà di far discutere, anche grazie alla sua evidente aderenza con lo stile e i contenuti della prosa narrativa dell'autore.¹⁰

Intanto, l'atteggiamento di Pasolini verso il Pci rimane piuttosto contraddittorio; l'autore critica soprattutto l'incapacità del partito di prendere decisioni abbastanza radicali e decise. Nel 1968 però, con l'inizio della collaborazione con la rivista «Tempo», si apre un'altra fase fondamentale per il poeta. Infatti, la consolidata notorietà come personaggio pubblico, impegnato politicamente, e come autore, sortisce l'effetto di turbarlo profondamente, facendogli temere che l'utilità del suo attivismo politico si stia ormai esaurendo. La sua insofferenza sfocia nell'interruzione della collaborazione con la rivista, che gli consente di assumere posizioni di più aperto contrasto con la politica dominante. Significativa è la polemica che mette in atto contro i disordini del '68, attraverso il componimento *Il Pci ai giovani!!*, dove si esprime a sostegno dei «ragazzi poliziotti», i veri figli dei

⁸ *Ivi*, p. 49.

⁹ *Ivi*, pp. 61-62.

¹⁰ *Ivi*, pp. 88-89.

poveri costretti a subire la violenza dell'incoerente protesta degli studenti, eredi della nuova borghesia.¹¹

Fino all'anno della sua morte, ancora avvolta dal mistero, Pasolini continuerà a pubblicare articoli sempre densi di violenta invettiva e ad impegnarsi attivamente dal punto di vista politico e sociale, sferzando il sistema governativo, i media ma anche l'uomo comune: il suo scopo è quello di smuovere le coscienze, così da porre rimedio al degrado e all'ingiustizia dei tempi moderni, dominati da una mentalità borghese e capitalistica.¹²

5.2. L'anticonformismo e lo scandalo

Il rapporto tra Pasolini e la critica è sicuramente influenzata dallo scalpore suscitato dallo scrittore, attraverso le sue opere e non solo. Il suo esordio avviene tuttavia sotto una buona stella: il primo a recensirlo è infatti Gianfranco Contini¹³, che legge e commenta con entusiasmo *Poesie a Casarsa*, intuendo fin da subito l'eccezionalità dello stile del giovane, ancora studente. Da intenditore, Contini esalta la scelta dialettale, decisamente controcorrente in pieno regime fascista. Non a caso l'articolo viene pubblicato solamente l'anno successivo alla stesura, nel 1943, sul «Corriere del Ticino», in Svizzera.

Con la pubblicazione di *Ragazzi di vita*, le modalità di valutazione della critica letteraria cambiano considerevolmente nei confronti dell'autore: è spesso accusato di intellettualismo e considerato il portavoce del proletariato di Roma, tanto che Emilio Cecchi¹⁴ definisce la sua ultima opera libro *Cuore* «in nero». Il primo romanzo del ciclo romano gli frutta infatti numerose critiche, come l'eccessivo spazio lasciato all'ideologia a discapito della struttura linguistica e narrativa, l'uso compiaciuto del racconto sul proletariato per appagare la propria ossessione per il sordido e l'abbietto, o ancora il mancato spessore della trama. Anche la pubblicazione delle opere successive non trova maggiore comprensione. Carlo Bo¹⁵, che aveva mostrato

¹¹ Cfr. P.P. PASOLINI, *Il Pci ai giovani!!*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 155-163.

¹² Cfr. L. MARTELLINI, *Introduzione a Pier Paolo Pasolini*, Bari, Laterza, 1989, pp. 139-140.

¹³ Cfr. G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

¹⁴ Cfr. E. CECCHI, *Romanzi e novelle*, in «Corriere della Sera», 28 giugno 1955.

¹⁵ Cfr. C. BO, *Il romanzo dei ragazzi disperati delle borgate romane*, in «L'Europeo», n. 59, 19 giugno 1955.

di apprezzare *Ragazzi di vita*, recensisce *Una vita violenta* criticando lo scandalo gratuito di cui Pasolini si era fatto artefice e accusandolo di istigare al vizio e al degrado morale. A favore si esprime invece Franco Fortini¹⁶ riconoscendo a Pasolini la sua fiducia nel popolo come forza vitale pura e genuina ma anche la capacità di non lasciarsi sopraffare dagli stereotipi della «mitologia popolare». Con l'uscita dell'opera fondamentale *Le ceneri di Gramsci*, si consolidano invece tre diversi filoni critici: quello che rappresentava la sinistra politica, composto da Carlo Salinari, Alberto Asor Rosa, Antonello Trombadori e Gian Carlo Ferretti; quello accademico costituito essenzialmente da Carlo Bo e Claudio Varese; per le neo-avanguardie Edoardo Sanguineti, Fausto Curi, Alfredo Giuliani. Tra tutti però spiccano i giudizi di Ferretti e Asor Rosa poiché inquadrano con maggiore efficacia l'opera, l'ideologia e la poetica dell'autore, al prezzo però di fossilizzarli all'interno di precise categorie di pensiero. È solo nel decennio tra il '60 e il '70 che la critica accetta e inserisce Pasolini nel canone della letteratura italiana contemporanea, anche e soprattutto nel tentativo di storicizzare l'operato dello scrittore. Non a caso, in quegli stessi anni avviene il suo esordio come regista, che scatena nuovi dibattiti culturali, sociologici ed ideologici. Tuttavia, sembra che Pasolini abbia minori difficoltà nel farsi apprezzare in questa veste, forse proprio perché la precedente attività letteraria aveva finito con l'appianare le difficoltà di comprensione dei punti salienti del suo stile e dei suoi modelli. A ciò contribuiscono però anche le indicazioni auto esegetiche dello stesso autore per interpretare le sue pellicole.¹⁷

La bibliografia critica su Pasolini si amplia esponenzialmente fino alla sua morte, consacrandolo a tutti gli effetti come uno dei massimi autori del Novecento. È tuttavia il *mare magnum* della critica *post-mortem* a costituire la percentuale più elevata di commenti e recensioni, creando anche equivoci alimentati soprattutto dal tragico omicidio di cui fu vittima.¹⁸

¹⁶ Cfr. F. FORTINI, *Tre narratori*, in «Comunità», IX, giugno 1955, n. 31, pp. 54-56.

¹⁷ Cfr. L. MARTELLINI, *Introduzione a Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 173-184.

¹⁸ *Ibidem*.

5.3. L'inveterato conflitto tra borghesia e proletariato

Come per Pavese e le sue Langhe, l'origine della poetica di Pasolini risiede negli ambienti rurali di Casarsa. A differenza del piemontese, però, quello che lo affascina in realtà non sono i paesaggi bucolici e incontaminati ma piuttosto i loro abitanti, portatori di una vitalità e di una saggezza antica. Anche per questo sceglie il dialetto come mezzo stilistico per allontanarsi dal conformismo e dal manierismo accademico. Pasolini comprende però solo una volta trasferitosi a Roma come solo il distacco dalla lingua materna possa permettere di riscoprire sotto una nuova luce l'idioma friulano. Solo provando un sentimento di nostalgia e il desiderio di regressione all'infanzia che ne consegue, il parlante può avvertire un maggiore coinvolgimento emotivo e quindi la viscerale primordialità di quel linguaggio. La vicinanza al mondo contadino di Casarsa è destinata tuttavia ad affievolirsi nella poetica pasoliniana, lasciando posto anche alla diversa ma pur sempre brutale realtà delle borgate romane. Tale evoluzione si configurerà inevitabilmente come una maggiore apertura verso il contesto storico e politico contemporaneo.¹⁹

Molto presto emerge nell'autore un'intensa crisi ideologica, espressa esaurientemente nell'opera *Le ceneri di Gramsci*: l'intellettuale, nato e cresciuto nel contesto borghese del regime fascista si trova improvvisamente gettato nel mezzo della nuova realtà storica del dopoguerra, in cui il suo ceto rivela tutta la propria fragilità morale e sociale. Questa concezione implica una visione dell'essere umano come fortemente soggetto al divenire della storia, che scatena nell'interiorità dell'autore un violento dissidio tra le radici borghesi e l'ideologia marxista. Pasolini si sente dunque diviso tra l'affinità che avverte nei confronti del mondo primitivo del sottoproletariato ed il dovere civile e morale di impegnarsi socialmente in una protesta intellettuale impegnativa e razionale, che rifiuta di subire passivamente il corso della storia.²⁰

Strumento ideale per recuperare la purezza delle origini è senza dubbio il mito, in quanto dimensione altra al di fuori dello spazio e del tempo, quindi immune dallo scorrere degli anni. Si tratta di un elemento molto presente nell'opera soprattutto

¹⁹ *Ivi*, pp. 45-46.

²⁰ *Ivi*, pp. 63-64.

cinematografica di Pasolini, che del resto possedeva un'ottima formazione classica. Egli cerca però di rievocare la Grecia dei primordi, selvaggia e non civilizzata, del tempo immemore in cui il mito è venuto alla luce. Per riuscire in questo deve quindi prendere le distanze dall'idea convenzionale della greicità neoclassica.²¹

Il mito e la tragedia sono però per Pasolini anche una proiezione della sofferenza e del dramma insiti nell'esistenza umana, oltre che immagine onirica di un mondo arcano, impossibile da collocare in un qualsiasi momento del passato. È all'interno di questo sogno che è possibile scoprire la propria identità e quindi l'inevitabile conflitto in cui essa si trova rispetto a ciò che la circonda. Quella dell'Edipo novecentesco non è dunque più una ricerca delle proprie origini, bensì il tentativo di controllare - anche negando - le proprie pulsioni inconsce, celate nell'oscuro abisso dell'animo.²² L'alterità propria della materia mitica è inoltre la perfetta arma da contrapporre a quella stessa sterile e assoluta razionalità che Moravia denunciava come parte integrante della mentalità borghese.²³

Il mito e il rito hanno per Pasolini una valenza soprattutto spirituale: essi infatti possono essere riscoperti solo attraverso la catarsi recata dalla morte.²⁴ Quest'ultima è solo una delle innumerevoli analogie tra la poetica pasoliniana e quella di Elsa Morante, che pure considerava la morte e l'annullamento dell'io come un passaggio obbligato per il ritorno all'origine.²⁵

5.4. La riscoperta della tragedia antica e l'esordio cinematografico

Prima del cinema, per Pasolini è il teatro il mezzo ideale per mettere in scena la materia mitica: per questo si impegna a riscoprire il dramma greco inteso come teatro della parola, quindi fondato sull'equilibrata combinazione tra la razionalità e la retorica, ma con modalità recitative affini a quelle classiche e tradizionali. Non si tratta comunque di una mera rievocazione del dramma antico, bensì dello studio e

²¹Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 14.

²² *Ivi*, p. 77.

²³ Cfr. G. DE SANTI, *Mito e tragico in Pasolini*, in «Il mito greco nell'opera di Pasolini», a cura di E. FABBRO, Udine, Forum, 2002, pp. 25-26.

²⁴ Cfr. M. A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998, p. 131.

²⁵ Come si può evincere dall'opera *La serata a Colono*, ma anche dal saggio *Pro e contro la bomba atomica*, dove l'autrice non considera l'atomizzazione «causa potenziale della disintegrazione» bensì «manifestazione necessaria» del declino della società.

della riscoperta dei paradigmi mitici arcaici che sopravvivono nella contemporaneità ma non più in modo manifesto: il sacro dunque permane ma è celato nella moderna quotidianità.²⁶

Il mito entra però a pieno titolo nelle opere di Pasolini solo con il cinema. Inizialmente, lo scrittore si accosta a quest'arte poiché la percepisce come una nuova tecnica espressiva, quindi una forma di ribellione che rigetta le modalità convenzionali della comunicazione linguistica. In un secondo momento, però, giunge ad una nuova conclusione: il cinema non è un codice linguistico, bensì una lingua vera e propria. Se infatti lo scrittore si esprime attraverso un repertorio di segni già precostituito ed interpretato, il regista ha invece a disposizione un serbatoio inquantificabile di immagini, ovvero la realtà. Ad ognuna di queste figure può assegnare un significato del tutto nuovo e personale, in virtù della natura più primitiva ed essenziale delle immagini rispetto alla parola scritta. Il cinema non sarebbe dunque fondato su una lingua di comunicazione, ovvero un sistema linguistico assimilato ed impiegato correntemente da una collettività.²⁷ La predilezione di Pasolini per questa forma d'arte è dettata anche dal fatto che, a differenza del linguaggio letterario che esprime concretamente le proprie potenzialità, il cinema è astratto, costituito da metafore.²⁸

Pur sfruttando importanti innovazioni raggiunte dal cinema neorealista, il regista prende le distanze dalle convenzioni verbali e linguistiche delle pellicole neorealiste, miscelando immagini dal sapore arcaico a suggestive atmosfere oniriche.²⁹ Per i film a tema mitico, quali ad esempio *Medea* ed *Edipo Re*, introduce la riproposizione sistematica di scene affini o uguali, espediente che contribuisce a differenziare l'opera da una semplice rivisitazione della tragedia, facendo rientrare determinate azioni e situazioni in categorie e prototipi precisi, così da rendere espliciti allo spettatore gli automatismi e gli stereotipi che dominano la società moderna.³⁰

Un'altra novità fondamentale apportata dallo stile pasoliniano è la realizzazione della cosiddetta ripresa *soggettiva indiretta libera* - rielaborazione cinematografica del più

²⁶ Cfr. G. DE SANTI, *Mito e tragico in Pasolini*, cit., pp. 29-30.

²⁷ Cfr. P.P. PASOLINI, *Il "cinema di poesia"*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 171-191.

²⁸ Cfr. L. MARTELLINI, *Introduzione a Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 126.

²⁹ Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 12-13.

³⁰ Cfr. G. DE SANTI, *Mito e tragico in Pasolini*, cit., pp. 29-30.

classico e letterario *discorso libero indiretto* - attraverso la quale l'autore assume non solo il punto di vista, ma anche la psicologia e la lingua del personaggio.³¹ Nella trattazione del cinema di Pasolini è utile infine soffermarsi sulla concezione del montaggio da parte del regista: egli rileva diverse analogie tra questa operazione ed il concetto di morte. Il processo di riordino ed assemblaggio delle scene cristallizzata infatti l'esito finale della pellicola, proprio come il passaggio a miglior vita dà un termine preciso alla durata dell'esistenza, definendo il presente da vivere e il passato ormai vissuto e fissato nel tempo.³² Tale visione deriva dal tema della ciclicità assai caro all'autore e che rappresenta un tassello fondamentale per l'interpretazione del cristianesimo primitivo di Pasolini. Traendo spunto dalle letture di James Frazer e Mircea Eliade, l'autore ipotizza che - nella mentalità contadina - Cristo, insieme a molti altri elementi del mito cristiano, altro non siano che il risultato dell'assimilazione nel patrimonio culturale di divinità agresti come Adone o Proserpina, venerati in un'epoca in cui lo scorrere del tempo non era lineare ma appunto ciclico, in quanto scandito da consuetudini e festività.³³

5.5. L'opera: *Edipo Re*

La pellicola esce nelle sale cinematografiche nel 1967, ma il via alle riprese viene dato diversi anni prima, in Marocco, nello stesso periodo in cui Elsa Morante scrive e pubblica *Edipo a Colono*. Come sottolineato in precedenza, è importante tenere presente la complementarità di queste due opere per meglio comprendere la notevole affinità che intercorre tra di esse.

Il film di Pasolini si configura come una personale rilettura dell' *Edipo Re* e dell' *Edipo a Colono* di Sofocle, ma con un marcato intento autobiografico. Il tema del parricidio è infatti molto rilevante, sebbene non in misura maggiore dell'incesto. L'ispirazione dalle teorie psicanalitiche è più che evidente e volutamente

³¹ Cfr. L. MARTELLINI, *Introduzione a Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 127.

³² Cfr. P.P. PASOLINI, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 237-241.

³³ Cfr. P.P. PASOLINI, *Chiesa e potere*, in «Corriere della Sera», 6 ottobre 1974, ora con il titolo *Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al potere*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 104-110.

sottolineata, nonostante il regista abbia più volte dichiarato di voler prendere le distanze dalle idee sia di Freud che Marx.³⁴

La scelta di effettuare buona parte delle riprese in Marocco rimarca la volontà di Pasolini di rievocare la Grecia delle origini, ripudiando gli stereotipi neoclassici, ma soprattutto di compiere una denuncia etico sociale, evidenziando la forte contrapposizione tra l'opulenza e il progresso degli stati capitalisti con la povertà e l'arretratezza del Terzo Mondo.³⁵

Irrazionalità ed intellettualismo sembrano essere protagonisti nel dramma pasoliniano. Lo stesso Edipo, come detto, è assai differente dalla versione sofoclea: rispetto al suo antenato greco è più irruento, irriflessivo e violento, e diversamente da lui sfoggia un'incoscienza dal sapore fanciullesco. Le funzioni archetipiche che Vladimir Propp sottolinea analizzando la trama originale greca³⁶, nella rielaborazione pasoliniana divengono più evidenti, insieme alla prospettiva etno-antropologica: si pensi al viaggio di Edipo riprodotto con le stesse modalità del viaggio iniziatico, quali l'allontanamento dal luogo nativo, la profezia o le prove da superare.

L'intreccio rimane perlopiù aderente a quello della tragedia sofoclea ma si evidenziano alcune divergenze fondamentali: la presenza del contrasto tra borghesia e proletariato, che a sua volta si rispecchia nell'opposizione simbolica binaria tra paesaggio rurale (Casarsa, la patria materna) e moderno sfondo cittadino (Bologna, città natia del padre).³⁷ Nel contesto bolognese è infatti ambientata parte della cornice moderna che incastona il nucleo barbarico della vicenda di Edipo, composto appunto da riprese effettuate in Marocco. Proprio la scelta degli sfondi e dei contesti rappresenta la concezione di cinema come lingua propria dell'autore. Ogni sequenza possiede infatti una forte valenza simbolica: valga come esempio la contrapposizione di una delle ambientazioni iniziali, quella del prato - uno dei luoghi pasoliniani per eccellenza -, che si oppone al contesto chiuso, grigio e caotico cittadino/borghese. Si tratta però anche di un luogo di incontri amorosi, richiamando facilmente la componente erotica.³⁸ Nello specifico dell'*Edipo Re*, nella scena dedicata al prato

³⁴ Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 37-38.

³⁵ *Ivi* 1998, p. 20.

³⁶ Cfr. V. JA. PROPP, *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-strutturale* (1928), trad. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1975, pp. 85-137.

³⁷ Cfr. M. A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 56.

³⁸ *Ivi*, pp. 158-159.

avviene uno degli episodi più simbolici, ovvero l'identificazione della madre da parte del bambino in fasce durante l'allattamento³⁹, situazione tipo già impiegata già da Elsa Morante nella *Serata a Colono* come momento di regressione allo stato infantile originario. Nello stesso contesto abbiamo inoltre una prima apparizione dei moduli appartenenti al tema della madre, quali le corse spensierate sul prato con le amiche e il sottofondo musicale, il quartetto con dissonanze di Mozart. Quest'ultimo è non a casa l'unico pezzo occidentale impiegato all'interno della colonna sonora, composta perlopiù da sonorità etniche e tribali, allo scopo di accrescere il senso di arcaico e primitivo.⁴⁰

L'Edipo pasoliniano rappresenta una lettura tutta novecentesca del personaggio mitico. In Sofocle, l'innocenza del figlio di Laio potrebbe in certi casi apparire dubbia o quantomeno la sua colpa risulta aggravata dalla sua peculiare intelligenza che, seppure brillante, gli permette di risolvere l'enigma della Sfinge ma non lo mette in guardia dal compiere l'incesto e il parricidio. L'Edipo di Pasolini, nella sua impulsiva e irosa incoscienza, è l'incarnazione dell'assoluta innocenza. La differenza tra il personaggio antico e quello contemporaneo è più facilmente inquadrabile durante il confronto con la Sfinge: nella pellicola il giovane si reca senza esitare al cospetto del mostro e lo scontro si risolve nel giro di poche ma pregnanti battute, dove è evidente come Edipo stia in realtà fronteggiando il suo inconscio. «L'abisso in cui mi getti è dentro di te» maligna infatti la Sfinge, poco prima di precipitare. La creatura, che qui costituisce l'immagine della razionalità distrutta dall'imperscrutabilità del mistero, conserva ancora un'evidente valenza sessuale come nelle versioni precedente - ha corpo di donna ma voce maschile -, ma perde la sua fascinazione: la conoscenza non suscita più desiderio, bensì terrore. Quella di Pasolini è dunque un'ottica tutta psicanalitica, dove i personaggi si ritrovano a fronteggiare e quasi sempre a soccombere alle loro pulsioni. Al contrario dell'Antigone morantiana, che scioglie l'enigma con facilità e naturalezza grazie al suo intelletto di bambina ancora puro e non corrotto, Edipo non risponde affatto al quesito, si rifiuta di rispondere all'unica domanda che la Sfinge/coscienza gli pone; preferisce mettere a tacere la causa del suo turbamento con la forza, ribellandosi all'obbligo di conoscere che gli viene imposto. Egli di conseguenza non si è

³⁹ Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 39.

⁴⁰ *Ivi*, p. 19.

macchiato di *hybris* verso gli dei, in quanto non ostenta la sua sapienza, anzi; l'Edipo di Pasolini è un uomo che ignora e vuole ignorare. In questa rilettura contemporanea svaniscono dunque il tradizionale concetto greco di *miasma* così come la disperata ricerca della Verità Assoluta; Giocasta non viene più conquistata grazie all'uso dell'intelletto, ma per mezzo di un'impulsività irrazionale e primitiva.⁴¹

Ancora una volta è possibile rilevare un'affinità con la lettura della Morante: per l'autrice l'uomo ignora fin da quando viene al mondo ma avverte costantemente il bisogno di acquisire conoscenza, salvo poi iniziare a percepirla come effimera e portatrice di sofferenza, una volta fatta propria. È a questo punto che si scatena nell'individuo la nostalgia per lo stato d'innocenza e di purezza che egli possedeva all'origine.⁴²

Come detto, l'espedito della ripetizione sistematica richiama il motivo della ciclicità largamente presente nell'opera di Pasolini; si tengano presenti le scene in cui il padre stringe i piedi del figlio (sublimazione del desiderio di castrazione), l'atto di coprirsi gli occhi per non vedere o di mordersi le dita per sopprimere una pulsione. Per il tema dell'incesto, manifestazione assoluta dell'andamento ciclico della vita, vi è la riproposizione dell'ambiente del prato, oppure ancora l'inquadratura della fibula che chiude la veste di Giocasta. Il prato ritorna infatti sia all'inizio che in conclusione del film, poco prima del suicidio di Giocasta e dell'accecamento di Edipo. Qui madre e figlio si ritrovano nuovamente assieme come da principio, l'uno sdraiato sul grembo dell'altra, e non in circostanze erotiche, come nella quasi totalità di scene che li vede assieme dopo il matrimonio.⁴³ Quindi, l'incesto è enfatizzato in quanto idealizzazione della nostalgia dell'integrità primigenia dell'individuo e della totalità originaria. Poco prima di chiedere ai genitori adottivi di partire per consultare l'oracolo, Edipo infatti racconta di aver fatto un sogno che non ricorda, svegliandosi poi «piangendo e tremando nel buio, come quando ero bambino». La visione onirica in realtà dunque gli preannuncia chiaramente l'incesto, anche se in una chiave simbolica in cui il buio, la cecità e il pianto rievocano la condizione del neonato nel ventre materno. Come detto, l'obbligo di conoscere imposto dalla società impedisce

⁴¹ *Ivi*, pp. 92-94

⁴² *Ivi*, pp. 32-35.

⁴³ Cfr. M. A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 120-121.

tale regressione, che per compiersi deve necessariamente infrangere un tabù o una consuetudine considerata eticamente corretta e perciò necessaria.⁴⁴

Più volte infatti emerge la contraddizione per cui Edipo si rifiuta di ascoltare e vedere gli indizi e le prove che gli suggeriscono la Verità, ma al tempo stesso sovente afferma di voler conoscere; ed è interessante notare come, in quest'ultimo caso, il contesto veda il protagonista inserito in una collettività, o posto di fronte ai suoi doveri civili e politici di regnante. In queste stesse situazioni, del resto, il giovane re acquisisce anche connotati fisici già appartenuti a Laio e concepiti come simbolo di autorità, civiltà e moderazione. A questo proposito si tenga presente il dettaglio della barba finta, strappata durante il violento litigio con Tiresia nel corso del quale Edipo si rende protagonista di uno dei suoi più intensi sfoghi di rabbia.

L'anti-intellettualismo di Edipo emerge anche nel suo rapporto con Tiresia l'indovino. Quando il giovane lo vede per la prima volta, egli suona il flauto, strumento musicale primitivo che qui rappresenta il concetto di arte, e, per metonimia, di poesia. Il ragazzo rimane affascinato da questa figura alienata dalla comunità ed esprime per lui profonda invidia, in quanto nella sua solitudine può rimanere estraneo ai problemi degli altri uomini: con la sua poesia infatti canta l'irrazionale, ciò che è lontano dal grigiore e dalle opprimenti costrizioni della quotidianità sociale. Troviamo qui l'ennesima affinità con la visione poetica di Elsa Morante, che percepisce il letterato come una creatura in possesso di una conoscenza superiore, la quale gli rende possibile vedere oltre la realtà; la sua lungimiranza, però, ha il prezzo di recargli grandi sofferenze e di allontanarlo dalla società. Dunque, al contrario di molte altre versioni in cui Edipo è avverso, ostile o comunque incapace di instaurare un dialogo con la figura di Tiresia, quantomeno prima dell'accecamento, in Pasolini il figlio di Laio dà prova anche di un forte desiderio di emulazione verso il veggente.⁴⁵

Solo quando lo convocherà a corte per interrogarlo sull'assassinio del vecchio re, diverrà palese come in realtà quella di Tiresia non sia una scelta, ma una condizione a cui si trova costretto, in quanto detentore di una conoscenza che però sa essere vana ed utile solo a sofferenza e desolazione. Una volta compiutasi la tragedia, l'Edipo di Pasolini può divenire artista, proprio come per l'Edipo di Elsa Morante, che trova la

⁴⁴ Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 124-125.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 97-100.

sua dannazione nel suo stesso essere intellettuale, quindi, come tale, alienato dalla società per la sua capacità di vedere oltre la superficie, rivelando verità pericolose e terribili.

Un'importante variazione rispetto non solo alla tragedia sofoclea, ma anche alle successive rivisitazioni novecentesche, è l'introduzione di una figura tutta nuova: Angelo il messaggero, interpretato da Ninetto Davoli. È dotato di un'indole giocosa e affabile che lo rende affine all'Antigone morantiana, di cui assolve molte delle funzioni: è infatti lui a condurre Edipo prima fino al luogo dove sta la Sfinge, poi fuori da Tebe e per le strade di Bologna, quando è ormai accecato. Perfetta incarnazione del ragazzo di borgata, non è un caso che sia proprio Angelo a porgergli infine il flauto, e a sancire così la trasformazione di Edipo in poeta: è infatti dai giovani che popolano i sobborghi romani che Pasolini trae ispirazione per le sue opere.⁴⁶

Per ciò che concerne il tema del parricidio e dell'incesto, si è detto che entrambi sono presenti in modo piuttosto equilibrato; è indubbio però che il cosiddetto «complesso di Laio» sia un motivo vissuto con intensità maggiore rispetto alle altre riletture, forse anche perché trascurato da Freud nei suoi studi. È quindi curioso che Pasolini abbia saputo intuire con anticipo questo risvolto psicanalitico nel rapporto tra padre e figlio, dal momento che i primi studi approfonditi in merito iniziarono solo negli anni seguenti alla sua morte. La tematica è affrontata per la prima volta da Pasolini nel film *Affabulazione*, in cui vengono presentati i motivi chiave poi riproposti nella pellicola di *Edipo Re*. In entrambi i casi, la figura del padre è caratterizzata dalla paura di essere soppiantato e sostituito dal figlio nel rapporto con la madre/moglie. Inoltre, la sua personalità è caratterizzata da un eccesso di razionalità e da una forte ansia di possesso, elementi che costituiscono i tratti fondamentali della mentalità borghese già descritta da Moravia.⁴⁷

È interessante però notare come in *Edipo Re*, padre naturale e padre adottivo siano diversamente connotati; se Laio possiede infatti fattezze arcigne, temperamento collerico e modi bruschi, Polibo ha lineamenti gioviali e un'indole generosa ed aperta. Similmente si può dire delle madri: Merope appare come una donna matura e posata sin dal principio ed il suo viso sembra recare già da giovane i segni del tempo.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 61-63.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 46-49.

Giocasta ha invece un volto senza età ed emana dall'inizio alla fine fascino e sensualità, sia nelle vesti di madre che di moglie.⁴⁸

Per quanto riguarda il parricidio nello specifico, si tratta forse dell'aspetto in cui Pasolini sviluppa maggiormente il versante antropologico/etnografico, oltre che psicanalitico. Lo scontro tra padre e figlio avviene infatti con la stessa ferocia di un rituale arcaico: l'uccisione del vecchio re deve avvenire poiché solo così il re giovane potrà soppiantarlo.

Al contrario dei più famosi precedenti di Corneille e Voltaire, dove Edipo non riconosce la regalità e quindi in un certo senso la paternità di Laio, in Pasolini tali attributi risultano ben evidenti e quindi colti senza difficoltà dal giovane, che non si fa scrupoli a deriderli. Nei drammi più antichi Edipo conservava dunque una sorta di relativa innocenza, una non colpevolezza che però viene ad annullarsi attraverso la lente dell'ottica cristiana delle riscritture successive. Queste ultime rendono possibile il cambio di prospettiva con il parziale riconoscimento tra padre e figlio, che si compie attraverso il ricordo o il presentimento. Non vi può essere infatti salvezza nella società occidentale cattolica per un uomo colpevole d'incesto e parricidio, cosa che invece può accadere in una società barbarica.

Nello specifico di Pasolini, l'omicidio si compie senza esitazioni o mediazioni, tanto più che tra i due non avviene neppure un vero e proprio dialogo: il delitto si consuma sotto forma di un'irruenta ribellione da parte di un giovane «straccione» alla costrizione di un'autorità. Non si tratta quindi più di legittima difesa: l'odio nasce spontaneo, solo per il fatto di appartenere a due ceti sociali differenti.⁴⁹

Alla luce di una più attenta analisi, si può notare come il tema della paternità sia simbolicamente rappresentato dal sole e dalla luce, in una tacita contrapposizione con il buio e il freddo del ventre materno. Motivo massicciamente presente nell'opera sia scritta che cinematografica dell'autore, in *Edipo Re* il sole è ripreso con una *soggettiva libera indiretta* nella prospettiva di Edipo neonato nella scena iniziale del prato, e si ripete identica in conclusione, stavolta attraverso gli occhi di Edipo accecato. Pasolini esegue un'altra inquadratura con tema solare nel momento dell'incontro tra Laio ed il figlio, come metafora del bruciante bagliore della Verità.⁵⁰

⁴⁸ *Ivi*, pp. 74-75.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 85-87.

⁵⁰ Cfr. M. A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 181.

Quest'ultima del resto è profetizzata dall'oracolo, comunemente associato al dio Apollo, peraltro già figura chiave con il nome di Febo nella sceneggiatura teatrale di Elsa Morante; alla luce di ciò, all'interno di quest'ultima si potrebbe leggere un'allusione al bisogno di Edipo di identificarsi nella figura paterna, che a sua volta però rifiuta e rinnega la sua creatura.

L'incesto si presenta invece con una rinnovata carica simbolica ed emotiva: oltre a sottolineare fin dal principio il rapporto esclusivo e totalizzante che intercorre tra madre e figlio, escludendo la figura paterna, il peccato d'incesto è – almeno da un certo momento in poi – una scelta consapevole da parte di entrambi. Il sospetto che l'apparente normalità della loro relazione nasconda qualcosa di più del semplice amore tra coniugi, è ben presente fin quasi dal primo sguardo che Edipo e Giocasta si scambiano; durante la scena dell'allattamento, vi è persino una lunga ed intensa inquadratura in cui la madre assume un'espressione di profondo turbamento, come se in qualche modo, per un attimo, avesse potuto scorgere il destino che la legava al figlio. Ad ogni modo è evidente come entrambi finiscano con l'apprendere la verità molto prima che questa sia chiara a tutti, ma si ostinino comunque a consumare la loro unione, rifiutando di accettare l'esistenza delle proprie perversioni così da potersi abbandonare completamente alla passione. Forse Giocasta più di Edipo rappresenta appunto il cosiddetto «principio di piacere» enunciato da Freud, e di conseguenza l'esplicita volontà di non sapere. Si ricordi ad esempio la risata frivola ed incosciente che la coglie, un attimo dopo essersi morsa le mani udendo Tiresia alludere eloquentemente ad Edipo come responsabile della morte di Laio e quindi colpevole d'incesto. Qui, più che in qualsiasi altra occasione, è evidente la vittoria della pulsione inconscia sulla razionalità umana, destinata a soccombere inevitabilmente se osteggiata dalla volontà di non conoscere e quindi accettare l'esistenza di un tabù.⁵¹

La prova inequivocabile del primato dell'amore erotico sull'amore filiale è data dalla sofferta confessione del pastore al servizio di Laio, che sotto le pressioni di Edipo rivela infine che proprio Giocasta gli aveva consegnato il bambino per farlo uccidere; l'affetto materno si piega dunque alla ricerca del piacere, disgregando il collante istituzionale della società: la famiglia.

⁵¹ Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 109.

Lo sfogo di Edipo accecato si può dunque leggere come una non troppo tacita denuncia al perbenismo borghese, che si copre gli occhi con le mani per non rinunciare al principio di piacere: «Bisogna tacere delle cose impure! Non parlarne, non testimoniare, tacere!». L'ultima delle numerose inquadrature sulla fibula che chiude la veste di Giocasta sancisce l'epilogo della vicenda del re di Tebe: il gioiello che chiudeva le vesti e celava il corpo della madre sposa diviene infine lo strumento per la sua definitiva fuga dalla realtà.

6. L'Edipo d'avanguardia di Luigi Candoni

6.1. L'autore

Il friulano Luigi Candoni nasce a Cedarchis, una frazione Arta Terme (Udine), il 2 ottobre 1921. La sua formazione culturale non ha una base letteraria: infatti, in seguito alla prematura morte del padre nel 1935, il ragazzo ancora sedicenne s'impegna a concludere con anticipo il suo ciclo di studi, ottenendo il diploma di geometra in un istituto di Udine. Ciò gli permette di venire assunto molto presto come impiegato e contemporaneamente iscriversi alla Facoltà di Economia e Commercio di Trieste. Il conflitto mondiale segna però una battuta d'arresto per i suoi studi: nel 1940 si arruola nel 3° reggimento di Artiglieria Alpina di Gorizia, con cui verrà trasferito – tra il 1942 e il 1943 – prima in Algeria, poi sul Baltico e in Sicilia, dove viene catturato dagli Alleati. Segue un periodo di detenzione negli Stati Uniti, esperienza che lo segnerà profondamente e che sarà grande fonte di ispirazione per le sue opere.¹

Dopo aver finalmente conseguito la laurea, nel 1946, inizia a dedicarsi con più assiduità al mondo letterario; successivamente, cause lavorative ma anche esigenze culturali lo spingono a trasferirsi a Roma, dove avrà maggiori possibilità di coltivare la sua vocazione teatrale. Il suo esordio in realtà avviene già nel 1953 con la vittoria del premio Coppa Murano grazie all'opera *Un uomo da nulla*, messo poi in scena al Teatro La Fenice di Venezia: ha così inizio la sua intensa e ricca carriera.²

Oltre che come drammaturgo, Candoni si distingue infatti come importante traduttore ed interprete di autori del calibro di Tennessee Williams, Samuel Beckett, Gerd Oelschlegel.³ Autore fecondo e brillante, le sue sperimentazioni formali e tematiche lo pongono a capo della seconda generazione dell'avanguardia italiana, traendo ispirazione soprattutto allo stile di Samuel Beckett, Jean Genet e Jean-Paul Sartre. È autore della trilogia in lingua *Grande ricerca* (*Valpino*, *Valp l'ultimo eroe*, *La*

¹ Cfr. V. FILIPPONE, *Luigi Candoni*, in supplemento della rivista «Ridotto», gennaio-febbraio 1956, p. 3.

² *Ibidem*.

³ Cfr. M.R. BERARDI, *Luigi Candoni*, in «Orazero», ottobre 1963, n. 17, p. 5.

poltrona elettrica), delle opere in friulano *Desideri da sabida sera*, *Strissant vie pe gnot (Caino)*, e infine della raccolta di versi *Lontan da vôi*.

Si rende inoltre anche promotore di diverse importanti iniziative, quali l'ideazione del Festival delle Novità nel 1956, con l'intento di dare spazio e far conoscere autori contemporanei e d'avanguardia. Nel '58 fonda il trimestrale «Ora Zero», rivista di Avanguardia Teatrale che con critica pungente recensisce commedie italiane e straniere. Dal 1962 inizia a mobilitarsi anche per introdurre gli scrittori nel mondo della critica televisiva.⁴

La sua fervente attività nella Capitale subisce però una decisa battuta d'arresto nel 1967, con l'insorgere di una grave malattia che lo costringe a fare ritorno ad Udine. Il suo impegno tuttavia non si spegne, nonostante la sua salute precaria: fino al giorno della prematura morte, che lo coglie il 13 agosto 1974, investe le sue ultime energie nella didattica e nell'animazione teatrale. Fonda inoltre il premio Candoni-Teatro Orazero di Arta Terme - che presto acquisisce fama nazionale - e dà vita a gruppi teatrali Ora Zero anche a Udine, Padova e Roma.⁵

6.2. L'impegno artistico e il giudizio della critica

Le opere di Candoni godono precocemente del favore della critica, tanto da venire tradotte in diverse lingue ed avere grande risonanza persino in Giappone dove, tra il '66 e il '67 è messo in scena *Edipo a Hiroshima*. Grazie al suo stile accattivante e alla scelta di temi di grande attualità⁶, l'autore accoglie molti giudizi entusiastici che gli permettono di fare importanti conoscenze ed avviare collaborazioni con attori, registi e scrittori di grande spessore, tra i quali Williams, Beckett e Adamov. Le sue battaglie contro la tradizione e la sua volontà di rinnovamento gli fanno acquisire la fama di riformatore del teatro in prosa.⁷

Testimonianza del suo successo sono anche le segnalazioni e le vittorie che riesce ad aggiudicarsi in numerosi concorsi nazionali, tra i quali una segnalazione alle Olimpiadi della Cultura nel 1950, una vittoria al premio Murano nel 1953, al premio

⁴ Cfr. ASSOCIAZIONE CULTURALE TEATRORAZERO, *Luigi Candoni – biografia*, tratto dal sito <http://www.teatrorazero.com>.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. G. ANTONUCCI, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, 1986, p. 228.

⁷ Cfr. ASSOCIAZIONE CULTURALE TEATRORAZERO, *Luigi Candoni – biografia*, tratto dal sito <http://www.teatrorazero.com>.

Rai-tv nel 1959, al Premio della Cultura indetto dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri nel 1962 e il premio IDI-St. Vincent nel 1963.⁸

6.3. La «possibilità positiva» e la conquista dell'Essere

Quello di Candoni si presenta dunque come un teatro propositivo e perennemente teso all'innovazione, per cui la priorità è la ricerca dell'originalità della forma. Per ciò che riguarda i contenuti, come detto, la sua predilezione va soprattutto ai temi d'attualità a cui il drammaturgo è piuttosto sensibile: senza dubbio il clima di tensione degli anni della Guerra fredda esercita una considerevole influenza nel messaggio veicolato dal teatro candoniano.⁹

Il drammaturgo friulano appartiene infatti a quella generazione di autori segnata dall'avvento della bomba atomica¹⁰; l'argomento è quindi piuttosto ricorrente nella trama delle sue opere.¹¹ Egli sviluppa anche altri temi letterari, quali l'interesse per l'essere umano in rapporto alla storia e quindi al proprio destino¹², su cui già in passato Pasolini aveva maturato alcune riflessioni.

Come il suo conterraneo e la maggior parte degli intellettuali attivi in quegli anni, per Candoni è fondamentale assumere apertamente delle posizioni in ambito politico e sociale. Sotto questo aspetto – e non solo – è notevole la sua affinità ideologica con il filosofo Jean Paul Sartre, che più volte si espresse in difesa dei diritti dell'uomo alla vita e alla libertà.¹³ Nel definire la poetica di Candoni ricoprono un ruolo fondamentale il teatro dell'assurdo di Samuel Beckett ed il teatro epico di Bertolt Brecht: lo stile del friulano rifiuta infatti la struttura tradizionale del dramma a favore di una trama composta da situazioni surreali, disposte senza un ordine cronologico; inoltre sfrutta appieno i mezzi espressivi a propria disposizione per stimolare sia la razionalità che l'emotività dello spettatore, coinvolgendolo ripetutamente nello spettacolo.¹⁴ A differenza però dei protagonisti del teatro di

⁸ Cfr. M.R. BERARDI, *Luigi Candoni*, cit., p. 30.

⁹ Cfr. P. PATUI, *Luigi Candoni. Un sipario ancora aperto*, Udine, Orazero, 1987, p. 70.

¹⁰ Si rammentino a questo proposito il già citato *Pro e contro la bomba atomica* di Elsa Morante, ma anche i numerosi interventi ad opera di Alberto Moravia, ora raccolti in A. MORAVIA, *L'inverno nucleare*, a cura di R. PARIS, Milano, Bompiani, 2000.

¹¹ Cfr. T. RANIERI, *Candoni e l'atomica che è in noi*, in «Orazero», ottobre 1963, n. 17, p. 12.

¹² Cfr. P. PATUI, *Luigi Candoni. Un sipario ancora aperto*, cit., pp. 68-69.

¹³ *Ivi*, p. 70.

¹⁴ *Ivi*, pp. 82-83.

Beckett, logorati e impotenti nell'impossibilità di trovare un senso alla propria vita, quelli di Candoni sono animati dalla volontà di cambiare e di ritrovare uno scopo per cui battersi. L'esistenzialismo del drammaturgo friulano si distingue infatti da quello di Sartre o dello stesso Beckett grazie alla propria matrice cristiana, che gli conferisce una visione più ottimistica e propositiva rispetto a quella tradizionale.¹⁵ Nasce da qui il concetto candoniano di «transrealismo», secondo cui conoscere a fondo il proprio male è l'unico modo per oltrepassarlo e quindi realizzare la necessità dell'essere umano di venire a contatto con la componente trascendente dell'universo.¹⁶ Attraverso questa prospettiva, Candoni elabora il «Serenismo», ovvero una corrente di pensiero «che muove dall'esistenzialismo e, attraverso il superamento del “nullismo”, approda a una concezione positiva, realistica e allo stesso tempo trascendente del mondo».¹⁷

Il drammaturgo esplica i fondamenti di tale principio strutturando la sua produzione teatrale in una serie di trilogie. Tra queste spicca quella in cui si articola il poema *Alezeia*, ovvero «le trilogie dell'essere»: la «trilogia dell'Ascesa» (la conquista delle ali), composta dalle opere *Dov'è l'Uomo?*, *Shakespeare*, *La verità*; la «trilogia dell'Iperbole» (la conquista dell'anima), divisa in *Erostrato a Cinecittà*, *Sigfrido a Stalingrado*, *Faust a Manhattan*; la «trilogia di Serene» (la conquista dell'Essere), che comprende le opere *Le olimpiadi dei clowns*, *Edipo a Hiroshima* e *Nessuno muore*. Nel loro complesso esse vorrebbero rappresentare il percorso che l'uomo ha la possibilità di compiere, liberandosi dal fardello del pensiero materiale e attraverso la fase eroica partecipare e vivere la storia, per riuscire infine ad oltrepassare il proprio limite ed abbracciare così il trascendente.¹⁸

L'evocazione del mito, per mezzo di Sigfrido e di Edipo, si trova esattamente a metà di tale cammino: Candoni però non ripropone le figure dei due eroi tradizionali come nuovi miti, ma semplicemente come termini di paragone con l'uomo moderno¹⁹ che, sebbene appaia più fragile e pavido, ha però dalla sua parte la «possibilità positiva» di influenzare con la propria volontà la storia e quindi il proprio destino.

¹⁵ *Ivi*, pp. 74-75.

¹⁶ *Ivi*, p. 84.

¹⁷ M.R. BERARDI, *Luigi Candoni*, cit., p. 5.

¹⁸ Cfr. M.R. BERARDI, *Candoni: teatro di conquista*, in «Orazero», ottobre 1963, n. 17, pp. 1-4.

¹⁹ Cfr. P.PATUI, *Luigi Candoni. Un sipario ancora aperto*, cit., p. 69.

6.4. L'opera: *Edipo a Hiroshima*

Vincitrice dell'edizione del 1961 del Concorso Drammatico della Pro Civitate Christiana, l'opera di Candoni si presenta con il significativo motto «l'uomo fa la storia». Sappiamo per sua stessa dichiarazione che egli trovò l'ispirazione per la stesura in seguito ad avere appreso la notizia, attraverso la stampa, che il maggiore americano Eatherly - colui che diede avvio all'operazione militare contro i civili giapponesi il 6 agosto 1945 - era recentemente evaso da un manicomio del Texas, dove era stato rinchiuso in seguito al manifestarsi di uno squilibrio mentale cagionato da un violento complesso di colpa. La stampa riportava inoltre come lo sventurato individuo chiedesse inutilmente di venire processato per la strage compiuta per ordine militare.²⁰

L'espedito di accostare mito antico ed attualità, sfruttando la provocatoria combinazione tra tragedia e amara ironia, non è una novità per Candoni: lo stesso accade anche in *Eva nascerà domani* (1955), sorta di rievocazione del mito del Paradiso Terrestre in un ipotetico mondo post-disastro nucleare. È invece del 1963 l'opera *Sigfrido a Stalingrado*, storia di una passione tra una giovane vedova di guerra e un disertore.²¹

Il dramma vero e proprio di *Edipo a Hiroshima* è preceduto da un prologo, intitolato *Le pulci*, che apparentemente non influisce in alcun modo sull'intreccio ma gioca un ruolo di un certo peso nel comprendere pienamente l'ideologia e la poetica dell'autore. L'ambientazione surreale ed essenziale, che vuole richiamare alla mente la devastazione post-bomba atomica, non prevede la presenza di alcun autore ma solo del suono di una voce registrata, appartenente all'ultimo uomo rimasto sulla terra: il nativo americano Ookazori. Questi ha voluto infatti lasciare una traccia di sé e dell'esistenza dell'intero genere umano - annientato dai ripetuti disastri atomici - ai nuovi abitanti del pianeta: le pulci, unici esseri viventi scampati alla catastrofe. L'uomo dà loro istruzioni e informazioni preziose per intraprendere un cammino evolutivo scevro dagli errori e dalle perdite di tempo in cui è incappato il genere umano nel corso della propria storia. Alle minuscole creature, però, Ookazori fa

²⁰ Cfr. L. CANDONI, *Perché ho scritto questo «urlo di pace»*, in «Orazero», aprile-giugno 1961, n. 10, p. 2.

²¹ Cfr. A. FRATEILI, *Edipo a Hiroshima*, in «Sipario», ottobre 1963, n. 210, pp. 28-29.

anche diverse raccomandazioni: riprodursi, crescere di numero, ma soprattutto non coltivare l'intelletto e vivere in pace con le pulci appartenenti ad altre etnie.

Specie in queste poche pagine, emerge con chiarezza la forte componente nietzschiana del pensiero dell'autore; la stessa menzione delle pulci come esseri affini all'«ultimo uomo» è presente nel prologo del libro *Così parlò Zarathustra*.²² Oltre a ciò, *Le pulci* riporta l'idea di ciclicità e di eterno ritorno, i quali grazie alla volontà di potenza diventano però malleabili nelle mani dell'essere umano che ha quindi la capacità di partecipare attivamente allo scorrere dell'esistenza. Ecco perché, secondo Ookazori, le pulci possono sperare di costruire una nuova civiltà di pace e prosperità e riuscire dove gli esseri umani hanno fallito: se apprendono le informazioni lasciate nelle tracce e nei ricordi di coloro che le hanno precedute, la strada da percorrere sarà per loro semplice e lineare. Infine, l'influenza di Nietzsche è ravvisabile anche nel fascino che la ricerca della regressione e del primitivo esercita su Candoni. Nell'opera, infatti, l'intelletto non solo è un fattore trascurabile, anzi, è persino apertamente demonizzato: «Non coltivate il cervello!» raccomanda Ookazori «L'intelletto mai! Voi avete già il senso dell'ordine e della pulizia... non vi occorre altro».²³

Prologo e tragedia vera e propria sono collegati dall'intervento finale delle pulci bianche, gialle e nere che, per scongiurare il pericolo di una nuova apocalisse globale, invocano la testimonianza di Alan Darnell, il pilota che sganciò la bomba su Hiroshima e diede inizio alla catena di disastri atomici che avrebbero dissolto l'umanità.

La scenografia del dramma non è meno singolare di quella del prologo: siamo nell'inconscio del pilota ed ogni personaggio in scena è interpretato dallo stesso attore – Imputato, Presidente, Pubblico Accusatore, Difensore e mimo giapponese. *Edipo a Hiroshima* di Candoni rientra dunque nel filone del cosiddetto teatro «processuale» - inaugurato in Italia da Diego Fabbri - in cui, una volta aver presentata la problematica, questa viene discussa e valutata con la messa in scena di un processo reale.²⁴

²² Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra* (1883), trad. di S. Giannetta, Milano, Rizzoli, 1985 [1990³], pp. 32-34.

²³ G. CANDONI, *Edipo a Hiroshima*, Assisi, Premio Pro Civitate Christiana, 1961, p. 6.

²⁴ Cfr. P. PATUI, *Luigi Candoni. Un sipario ancora aperto*, cit., p. 72.

Sin dal principio è rilevabile una chiave di lettura psicanalitica, rimarcata dall'impiego di luci con colori psicologici per differenziare i diversi ruoli svolti dall'attore: per il P.A. il rosso, per la Difesa il verde, per l'imputato il bianco, etc... Inoltre, si può ben intuire come il processo inconscio stia avvenendo in sogno: il costume di scena dell'accusato è infatti un pigiama. Per l'intera durata del dramma vengono proiettate sul fondo della scena diapositive che rappresentano i suoi pensieri e i suoi ricordi.

Per quanto riguarda lo stile, Candoni impiega numerosi simbolismi ed un linguaggio iconico efficace. Non manca mai l'occasione di evidenziare ogni possibile paradosso socio-culturale e con comicità grottesca parodizza la falsità dei *mass media*, l'inutilità della burocrazia e il cinismo perbenista del capitalismo.

La situazione viene messa in chiaro sin da subito: il pilota, tormentato dal senso di colpa, invoca disperatamente la possibilità di essere processato per il proprio crimine; crimine che però sembra non essere considerato tale, anzi, dal momento che proprio il suo gesto lo ha reso un eroe della patria. Per questo, nessun tribunale degli uomini ha mai accettato di citarlo in giudizio. A Darnell non resta quindi che inscenare un processo nel proprio inconscio, dove suo malgrado è egli stesso a difendersi, accusarsi e giudicarsi.

L'accusa, che rispecchia gli interessi e l'ipocrisia del capitalismo, definendo l'uomo pazzo e malato di protagonismo, si rifiuta di processarlo; la difesa, che incarna la goliardia e il nazionalismo del sogno americano, lo osteggia giudicandolo innocente in quanto eroe di guerra che ha compiuto il suo dovere obbedendo agli ordini. L'inefficienza del Presidente, vecchio, sonnolento e interessato solo al fascino femminile, riflette invece l'indolenza dell'opinione pubblica e di conseguenza la coscienza universale, che fin dalla notte dei tempi formula i suoi giudizi con la leggerezza dei luoghi comuni e dei preconcetti. L'esito del processo è facilmente intuibile: nessuna delle parti concede all'infelice la condanna che desidera con tutto sé stesso per lenire il senso di colpa, neppure l'accusa. L'intero tribunale condivide infatti la medesima opinione su un preciso punto: l'innocenza dell'imputato in quanto pedina della scacchiera del sistema.

Darnell credeva e ancora crede di avere «libertà di scelta» perché così dovrebbe essere per l'essere umano allo stato di natura. Così però non è per l'uomo moderno,

singolo ingranaggio inconsapevole di un meccanismo molto più grande di lui. Come parte di un tutto, come singola molecola inglobata e conformata alla collettività, è condannato all'anonimato e quindi al non giudizio, come già avveniva nell'opera di Moravia. C'è però una differenza di fondo tra l'idea di quest'ultimo e quella di Candoni, e cioè che la perdita d'identità dell'uomo moderno avviene in quanto l'atto e/o la colpa del singolo è l'atto e/o la colpa della comunità, a cui non può più rispondere una coscienza individuale ma bensì la coscienza universale. La conseguenza però è la stessa, ovvero un'assoluzione forzata, con la conseguente impossibilità di emergere dall'uniformità che è propria della società di massa. All'essere umano viene dunque data un'unica via di passione, ovvero continuare a vivere nel buio dell'anonimato.

Nel vano tentativo di divincolarsi dalla morsa del suo destino, Darnell prova di tutto, si rende persino colpevole di altri crimini - sebbene minori - pur di avere un processo. Intanto, nel suo travagliato percorso, matura una lucida consapevolezza:

La storia è una gran ruffiana. Le carneficine di chi vince diventano purghe salutari. [...] Poi la storia si rivolta e tornano carneficine. Per me la storia s'è già rivoltata, ma in alto non vogliono.²⁵

La provocazione di Darnell sembra finalmente smuovere le acque, innescando però l'ennesimo e più grande paradosso: le sue parole, trasmesse in ipotetica mondovisione, danno il via ad una guerra civile dove si fronteggiano «pacifisti di sinistra contro pacifisti di destra». Di fronte ai disordini, la Pubblica Accusa trova più saggio cambiare la strategia della propria arringa e adottare un principio negazionista, sostenendo che Darnell in realtà non è lo stesso Darnell che sganciò la bomba ad Hiroshima.

Improvvisamente il processo si interrompe per il decesso del Presidente, stroncato da un infarto di fronte alle immagini licenziose nei pensieri del pilota; con la morte della coscienza universale, l'unica a poterlo ormai giudicare, l'imputato deve dunque rassegnarsi a perdere anche quest'ultima possibilità di subire una condanna. Le luci si spengono, l'occhio dello spettatore rimane puntato sull'attore. Non è più Darnell, ora è proprio l'interprete della recita a parlare, invitando gli spettatori a giudicare loro stessi il pilota come innocente o come colpevole, perché quello possa

²⁵ G. CANDONI, *Edipo a Hiroshima*, cit., p. 19.

essere l'inizio di una consapevole partecipazione alla storia, che scongiuri la passiva assimilazione delle notizie trasmesse con distacco dai *mass media*.

Di seguito vengono riportate delle interviste che possano fungere da spunto per gli spettatori per esprimere il proprio pensiero; tra i primi interventi figura quello dello stesso Candoni. Grazie all'ingerenza dell'autore, rimane salda la consapevolezza che la recita è una finzione, e che un vero processo non avverrà mai. Il sentore di realtà ne esce rafforzato con l'introduzione, oltre all'opinione pubblica, dell'identità di un uomo in carne ed ossa.

L'opinione di Candoni è fatalista e disincantata; percepisce la bomba atomica come strumento di un giudizio universale che può scongiurare nuove future nefandezze scaturite dal progresso e da una storia che in realtà non è ciclica ma in progressivo peggioramento.

La maggior parte delle restanti interviste è caratterizzata da superficialità, egoismo ed ignoranza, talvolta cinismo. Vi emerge una visione misogina, che dipinge tutte le donne intervistate come frivole, venali, interessate solo ad un guadagno concreto e alla stabilità economica. Un altro stereotipo impiegato da Candoni è quello dell'ottusa pedanteria della burocrazia e dell'ingiustizia di cui si rende colpevole la legge, applicando senza buon senso i propri rigidi schemi.

Da ultimo viene l'intervento di un frate trappista: ha il volto di Alan Darnell. Rompe il suo voto di silenzio per compiere una fondamentale denuncia e lanciare un appello necessario: rivela di essere stato a sua volta pilota e non credente, ma di fronte al senso di colpa la sua scelta è stata quella di servire il Signore.

A che scopo, visto che la divinità sembra non aver fatto nulla per scongiurare la carneficina? Dio e la Storia sono due entità ben distinte, spiega il frate; l'uno non può e non vuole influenzare l'altro perché è solo l'uomo a poter fare la Storia, in quanto dotato di libero arbitrio. Ecco perché il genere umano deve esistere con la consapevolezza della propria volontà di potenza, con la convinzione di poter costruire il proprio futuro e quello delle generazioni a venire. Dio è per l'uomo solo guida e consigliere, a cui ognuno dovrebbe prestare orecchio per costruire una via di pace poiché, da soli, non è possibile riconoscerla e intraprenderla senza avere fede e speranza.

Chiude il dramma un'ultima perorazione dell'attore, che raccomanda ancora una volta

al pubblico una partecipazione attiva al proprio destino e quindi alla propria storia. Il suo esprimersi sui fatti reali ed attuali si differenzia dalla mera recita, rimarcando la metafora della vita come finzione, già propria di molti autori del Novecento: l'attore in apparenza non ha possibilità di scelta, deve attenersi alla parte che il regista gli ha affidato. Può però decidere di ribellarsi al copione, di interpretare attivamente il proprio ruolo.

Diviene allora più manifesta l'implicita citazione che Candoni fa dell'opera di Nietzsche:

È tempo che l'uomo si assegni la sua meta. È tempo che l'uomo pianti il seme della sua più alta speranza. Ancora è il suo terreno a ciò ricco abbastanza. Ma questo terreno diventerà un giorno povero e addomesticato, e nessun alto albero potrà più crescere in esso. Ahimè verrà il tempo in cui l'uomo non scaglierà più il dardo del suo desiderio al di là dell'uomo, e la corda del suo arco avrà disimparato a vibrare!

Io vi dico: bisogna avere ancora il caos in sé per poter partorire una stella danzante. Io vi dico: voi avete ancora il caos in voi.²⁶

Ma Edipo? È menzionato una sola volta nell'intero dramma: il personaggio mitico è per Candoni l'immagine del peccatore, che, ignaro della parola di Dio, non può trovare in alcun modo consolazione. Sia all'antico che al moderno non è dato di conoscere la propria identità, ma solo l'illusione di averne una: il primo non conosce il suo passato, il secondo non può distinguere il proprio presente e il proprio futuro da quello della collettività a cui appartiene. L'Edipo di Sofocle ha ucciso inconsapevolmente il proprio padre, Darnell ha trucidato quelli che non aveva compreso essere suoi fratelli, in quanto esseri umani che come lui possedevano sentimenti e aspirazioni. Edipo re compie scelte individuali ed in qualche modo volute, scontrandosi però con un fato che per lui era già scritto; Alan Darnell è allo stesso modo una pedina ma non del proprio destino, bensì del sistema, a cui però può ribellarsi. Vi è però un'ultima grande differenza tra i due, quella sottolineata con più convinzione da Candoni, e cioè che l'Edipo di oggi, rispetto a quello di ieri, ha la possibilità di vivere in Cristo: egli può finalmente trovare sollievo nella propria colpa, «ricominciare a vivere, e a vedere!».²⁷

²⁶ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 32.

²⁷ G. CANDONI, *Edipo a Hiroshima*, cit., p. 29.

Conclusioni

Abbiamo intrapreso quest'indagine con l'intento di analizzare alcune delle rielaborazioni novecentesche della vicenda di Edipo, percepito dalla cultura contemporanea come un vero e proprio ricettacolo di spunti di riflessione sulle problematiche della società odierna. L'obiettivo era quello di individuare possibili punti in comune tra le riletture più recenti del mito ed eventualmente tentare di fornirne una spiegazione storico-culturale.

È risaputo come la pesante linea di demarcazione posta dalla psicanalisi abbia creato una frattura apparentemente insanabile con il mito antico. In ciascuno degli autori presi in esame è presente infatti, per analogia o per antitesi, una traccia di Nietzsche ma soprattutto di Freud, il quale operò una forte selezione dei contenuti sofoclei di suo interesse, plasmandoli poi in modo tale che potessero divenire funzionali ad illustrare le sue teorie. È l'Edipo emerso da queste alterazione quello adottato dagli autori contemporanei; è il caso anche di Pavese e Pasolini, che pure usavano trarre ispirazione direttamente dall'originale materia greca. Anche il lettore più ingenuo percepirebbe la differenza: il dramma dell'Edipo greco è unico, eterno; l'Edipo contemporaneo invece è vivo, respiriamo il suo disagio e il suo dolore ogni giorno perché è figlio del proprio tempo.

Si potrebbe obiettare che ogni epoca ha riletto il mito nel modo che più le si confaceva, modellandolo secondo il proprio gusto e le proprie necessità; ma un cambiamento così profondo non sembra conoscere precedenti nella storia della letteratura. Grazie a Freud non solo Edipo cambia volto, ma viene anche consacrato ad una fama persino più gloriosa della precedente: il suo diventa il mito più rappresentativo del Novecento. Edipo è il borghese chiuso nelle sue false certezze, nei suoi dogmi, nei suoi pregiudizi; è l'uomo moderno che soffoca le sue pulsioni e la sua vera essenza con la razionalità, che brama il ritorno al candore delle origini avendole perdute o dimenticate; è l'essere umano che tende alla conoscenza ma poi la rifugge per non riuscire più a tornare sui suoi passi, non appena comprende che la Verità lo ha ormai avvelenato; è l'individuo affossato nella piatta collettività della società di massa che gli nega persino la possibilità di assumersi le proprie colpe.

Sono questi tutti tratti comuni all'Edipo degli autori qui posti sotto esame, dall'immenso Pasolini al meno celebre Candoni.

I temi dell'incesto e del parricidio si caricano inoltre di nuove e suggestive valenze: essi non sono più concepiti come un peccato da espiare ma piuttosto come la messa in discussione dei valori e della morale comune, considerati intoccabili prima dell'avvento di Marx e poi di Freud. Edipo, uccidendo il padre e unendosi alla madre, getta le simboliche premesse per minare le basi dell'istituzione borghese per eccellenza: la famiglia. La profanazione delle relazioni di parentela, che appena qualche secolo prima era impensabile violare, diviene il pretesto per porsi delle domande, per chiedersi se effettivamente vi sia un fondamento o perlomeno una giustificazione valida alle norme di comportamento considerate opportune ed eticamente corrette per vivere in armonia con la società. Edipo insinua un tarlo nella mente degli artisti novecenteschi, un atroce sospetto che presto diviene certezza: l'uomo è dominato da limiti e catene ideali, artifici mentali imposti dal sistema capitalistico. È questo lo snodo fondamentale che unisce le poetiche di tre dei maggiori letterati del dopoguerra italiano: Alberto Moravia, Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini. Comune a tutti gli autori analizzati rimane però soprattutto il desiderio di regressione di cui Edipo diviene simbolo per eccellenza; il suo incesto altro non è che la sublimazione di un ritorno all'origine e alla purezza dell'infanzia. Da Pavese a Candoni, il personaggio esprime la necessità di ricominciare da zero, la stessa che doveva essere avvertita dagli uomini e dalle donne del secondo Novecento, dopo un conflitto che aveva messo il mondo in ginocchio.

Nella letteratura contemporanea Edipo è dunque divenuto la proiezione di una civiltà che, forte nella sua convinzione di aver raggiunto il suo apogeo, viene d'improvviso destata da un incubo ritrovandosi bruscamente a dover porre rimedio agli errori che l'hanno condotta alle guerre e alle violenze del XIX secolo.

Edipo, in quanto proiezione dell'uomo moderno, possiede quindi anche quella volontà di autodistruzione che Elsa Morante, nel saggio *Pro e contro la bomba atomica*¹, sostiene essere intrinseca nell'uomo, in quanto generata dall'onnipresente conflitto interiore tra *Eros* e *Thànatos*. Anche Edipo è preda della tentazione che

¹ Cfr. E. MORANTE, *Pro e contro la bomba atomica*, cit., p. 99.

vorrebbe annullare la sua coscienza, e non è immune all'inganno del sistema che distorce la realtà, fino a farla apparire il suo contrario.

L'Edipo del Novecento non è però solo questo. Edipo è un uomo, è vero, ma è anche e soprattutto un poeta. È lo scrittore contemporaneo che trova nell'arte poetica l'antidoto per il subdolo male che affligge il suo tempo, poiché solo l'arte ha la chiave per scongiurare il disfacimento della coscienza dell'individuo; solo l'arte ha la capacità di rivelare la realtà nella sua integrità originaria e quindi dissolvere gli artifici delle istituzioni sociali.

Abbiamo percorso un lungo cammino: siamo ormai lontani dall'Edipo sofocleo, dal peccato di *hybris* verso gli dei, dalle trame beffarde di un destino già segnato. Questo Edipo ha in sé una nuova volontà di cambiamento, un bisogno di ribellione che deriva dalla consapevolezza che egli è pur sempre, in fondo, un individuo dotato di intelletto proprio anche se posto all'interno di una vastissima e apparentemente piatta collettività. Questa volta Edipo sa di poter scegliere, o almeno vuole sperare, che il Fato possa essere, anche solo in minima parte, mutato.

Bibliografia

Testi

Cesare Pavese

PAVESE C., *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946 [1982⁴]

PAVESE C., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947 [2006⁶]

PAVESE C., *Il mestiere di vivere (1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1952 [1990²]

PAVESE C., *Lettere (1924-1950)*, a cura di I. CALVINO, Torino, Einaudi, 1966

PAVESE C., *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. MONDO, Torino, Einaudi, 1966 [1973²]

Alberto Moravia

MORAVIA A., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964

MORAVIA A., *Il Dio Kurt*, Milano, Bompiani, 1968

MORAVIA A., *La chiacchiera a teatro*, in *Teatro*, a cura di A. NARI e F. VAZZOLER, vol. II, Milano, Bompiani, 1998, pp. 868-885

MORAVIA A., *L'inverno nucleare*, a cura di R. PARIS, Milano, Bompiani, 2000

Elsa Morante

MORANTE E., *La serata a Colono*, Torino, Einaudi, 1968 [2013²]

MORANTE E., *I personaggi*, in *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 11-14

MORANTE E., *Pro e contro la bomba atomica*, in *Pro e contro la bomba atomica ed altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 95-117

Pier Paolo Pasolini

PASOLINI P.P., *Il PCI ai giovani!!*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 155-163

PASOLINI P.P., *Il "cinema di poesia"*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 171-191

PASOLINI P.P., *La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 192-201

PASOLINI P.P., *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 237-241

PASOLINI P.P., *Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al potere*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 104-110

Luigi Candoni

CANDONI L., *Edipo a Hiroshima: film commedia di Luigi Candoni*, Assisi, Premio Pro Civitate Christiana, 1961

CANDONI L., *Perché ho scritto questo «urlo di pace»*, in «Orazero», n.10, aprile-giugno 1961, p. 2

Bibliografia della critica

Cesare Pavese

PELLEGRINI A., *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese*, in «Belfagor», 1955, n. 5, pp. 554-561

SOBRERO O., *Sui "Dialoghi con Leucò"*, in «Inventario», VII, Gennaio-Giugno 1955, pp. 211-217

PREMUDA M.L., *I "Dialoghi con Leucò" e il realismo simbolico di Pavese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXVI, 1957, 3-4, pp. 222-249

CORSINI E., *Orfeo senza Euridice: i "Dialoghi con Leucò" e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», 1964, 3/4, pp. 121-146

GIOANOLA E., *Cesare Pavese, la poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971

MUSUMECI A., *L'impossibile ritorno: la fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1980

MUÑIZ MUÑIZ N.M., *Introduzione a Pavese*, Bari, Laterza, 1992

MUTTERLE A.M., *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003

MONDO L., *Pavese lettore di Nietzsche*, in «Cesare Pavese: atti del convegno internazionale di studi», a cura di M. CAMPANELLO, Firenze, L. S. Olschki, 2005, pp. 13-18

DI CIOCCIO M.C., *La musa nascosta: Cesare Pavese e il personaggio di Leucò*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2012

Alberto Moravia

FALCONI C., *I vent'anni di Moravia da "Gli Indifferenti" a "L'amore coniugale"*, in «Humanitas», V, 1950, n. 2, pp. 189-205

PAMPALONI G., *Le occasioni di Moravia*, in «Comunità», VI, gennaio-febbraio 1951, n. 10, pp. 52-57

SANGUINETI E., *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962

LIMENTANI A., *Alberto Moravia, tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, 1962

TESSARI R., *Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze, Le Monnier, 1975

GROPPALI E., *L'ossessione e il fantasma: il teatro di Pasolini e Moravia*, Venezia, Marsilio, 1979

PARIS R., *Alberto Moravia: una vita controversia*, Firenze, Giunti, 1996

Elsa Morante

CECCHI E., *Il romanzo della Morante*, in *Di giorno in giorno: note di letteratura italiana contemporanea*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 74-77

CECCHI E., *L'isola di Arturo*, in *Libri nuovi e usati*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, pp. 247-250

DEBENEDETTI G., *L'isola della Morante*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 101-125.

LUKÁKS G., *L'ottobre e la letteratura*, in «Rinascita», 27 ottobre 1967, n.42, pp. 329-331

PASOLINI P.P., *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Paragone-letteratura», ottobre 1968, n. 224, pp. 120-126

GARBOLI C., *L'isola di Arturo*, in *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 56-71

PASOLINI P.P., *Il mondo salvato dai ragazzini*, in «Paragone-letteratura», aprile 1969, n. 230, pp. 136-142

SGORLON C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972 [1988⁵]

RAVANELLO D., *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980

D'ANGELI C., *La serata a Colono*, in «Paragone-letteratura», giugno 1991, n. 496, pp. 56-58

GARBOLI C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995

BARDINI M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999

JØRGENSEN C.K., *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, Roma, L'erma di Bretschneider, 1999

SERKOWSKA H., *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Kraków, Rabid, 2002

PORCIANI E., *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Catanzaro, Iride, 2006

BERNABÒ G., *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012

ROSA G., *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013

Pier Paolo Pasolini

CONTINI G., *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943

FORTINI F., *Tre narratori*, in «Comunità», IX, giugno 1955, n. 31, pp. 54-56

BO C., *Il romanzo dei ragazzi disperati delle borgate romane*, in «L'Europeo», n. 59, 19 giugno 1955

CECCHI E., *Romanzi e novelle*, in «Corriere della Sera», 28 giugno 1955

MARTELLINI L., *Introduzione a Pier Paolo Pasolini*, Bari, Laterza, 1989

FUSILLO M., *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996

BAZZOCCHI M.A., *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998

DE SANTI G., *Mito e tragico in Pasolini*, in «Il mito greco nell'opera di Pasolini», a cura di E. FABBRO, Udine, Forum, 2002, pp. 13-26

Luigi Candoni

FILIPPONE V., *Luigi Candoni*, in supplemento della rivista «Ridotto», gennaio-febbraio 1956, p. 3

BERARDI M.R., *Candoni: teatro di conquista*, in «Orazero», ottobre 1963, n. 17, pp. 1-4

M.R. BERARDI M.R., *Luigi Candoni*, in «Orazero», ottobre 1963, n. 17, p. 5

RANIERI T., *Candoni e l'atomica che è in noi*, in «Orazero», ottobre 1963, n. 17, pp. 11-12

FRATEILI A., *Edipo a Hiroshima*, in «Sipario», ottobre 1963, n. 210, pp. 28-29

PATUI P., *Luigi Candoni. Un sipario ancora aperto*, Orazero, Udine, 1987

Bibliografia generale

ANTONUCCI G., *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, 1986

BARTHES R., *La Bruyère* (1963), in *Saggi Critici*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1966 [1972²], pp. 316-333

BERTAZZOLI R., *Edipo*, in AA.VV. *Il mito classico nella letteratura italiana*, vol. V, t. II, *Miti senza frontiere*, a cura di A. DI NINO, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 185-218

BETTINI M. – GUIDORIZZI G., *Il mito di Edipo*, Torino, Einaudi, 2004

FREUD S., *Lettere a W. Fliess* (1887-1902), trad. di G. Soavi, Torino, Boringhieri, 1961 [1968²]

FREUD S., *Personaggi psicopatici sulla scena* (1905), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. di C.L. Musatti, vol. I, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 33-41

FREUD S., *Il poeta e la fantasia* (1908), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. di C.L. Musatti, vol. I, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 47-59

FREUD S., *L'interesse estetico della psicoanalisi* (1913), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. di C.L. Musatti, vol. I, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 180-181

FREUD S., *Compendio di psicoanalisi* (1938), trad. di R. Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1980

HEIDEGGER M., *Essere e tempo* (1927), trad. di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 1976

NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia* (1872), trad. di V. Vivarelli, Torino, Einaudi, 2009, pp. VII-VIII

- NIETZSCHE F., *Così parlò Zarathustra* (1883), trad. di S. Giametta, Milano, Rizzoli, 1985 [1990³]
- PADUANO G., *La lunga storia di Edipo Re*, Torino, Einaudi, 1994
- PADUANO G., *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2008
- PARKER R., *Miasma: pollution and purification in early Greek religion* (1983), Oxford, Clarendon Press, 1983 [1990²]
- PROPP V. JA., *Edipo alla luce del folclore: quattro studi di etnografia storico-strutturale* (1928), trad. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1975
- STARA A., *Letteratura e psicanalisi*, Bari, Laterza, 2001
- UGOLINI G., *Friederich Nietzsche, il mito di Edipo e la polemica con Wilamowitz*, in «Quaderni di storia», XVII, 1991, n. 34, pp. 41-61
- VERNANT J.P.– VIDAL-NAQUET P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia* (1974), trad. di Mario Rettori, Torino, Einaudi, 1976
- WEIL S., *Appunti sull'amore di Dio* (1962), in *L'amore di Dio*, trad. di G. Bissaca e A. Cattabiani, Torino, Borla, 1968, pp. 103-113

Filmografia

PASOLINI P.P., *Edipo re*, 1967, Italia

Sitografia

ASSOCIAZIONE CULTURALE TEATROAZERO, *Luigi Candoni – biografia*, tratto dal sito <http://www.teatrorazero.com>

Data di ultima consultazione: 13/01/2014

Ringraziamenti

Innanzitutto è mio desiderio ringraziare la prof. Ricciarda Ricorda per aver accettato di seguire il mio lavoro, per la sua disponibilità e per i preziosi consigli che mi ha fornito in corso d'opera.

La mia gratitudine va inoltre al prof. Filippomaria Pontani, per avermi guidato all'inizio del percorso di ricerca che qui trova la sua conclusione.

Ritengo poi doveroso rammentare la professionalità e la gentilezza con cui il Personale delle seguenti biblioteche ha risposto ai miei dubbi e alle mie richieste: Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza e rispettive sedi del Sistema Bibliotecario Urbano; Biblioteca Nazionale Marciana; Biblioteca di Area Umanistica (BAUM) dell'Università Ca' Foscari di Venezia; Biblioteca Statale Isontina di Gorizia; Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Moderne dell'Università di Macerata; Biblioteca Statale di Macerata.

Con particolare riconoscenza ricordo anche il gentilissimo sig. Francesco Santin, direttore artistico dell'Associazione Culturale Teatro Orazero di Vittorio Veneto, per il suo contributo fondamentale alla stesura del capitolo su Luigi Candoni.

Ringrazio infine i miei familiari e i miei amici, che per l'ennesima volta hanno sopportato con pazienza le mie paranoie - universitarie e non -, senza mai negarmi il loro appoggio.

Da ultimo - anche se ultimo non è nei miei pensieri - ringrazio Loris, mio eccellente ed instancabile alfiere in terra marchigiana, per il sostegno e l'affetto che mi ha saputo dare in questi mesi, anche da lontano.