

Female gaze e riscrittura dei miti.
Margaret Atwood, Christa Wolf, María Zambrano

Marianna Scarinci
(Università di Bologna)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – The aim of this essay is to analyze feminist rewritings of classical myths, focusing on the works of Christa Wolf, Margaret Atwood and María Zambrano. Starting from Laura Mulvey's concept of the female gaze as a renegotiation of the female image through a dialogue with the male eye that has long observed it, we show how these authors used different narrative strategies to subvert traditional representations of female figures. The analysis focuses on the value of interior monologue, narrative polyphony and interstitial dialogue. The authors' narrative choices are methodologically put into dialogue with reflections of major feminist theorists such as Mulvey, Kristeva and Butler. The results of the research show how these rewritings convey a gendered focus. Its hybridization with tradition resists the purity of the literary genre and the representations of female figures.

Keywords – female gaze; feminist rewriting; gender studies; intertextuality; rewriting classical myths.

Abstract – L'articolo intende analizzare le riscritture femministe dei miti classici, concentrandosi sulle opere di Christa Wolf, Margaret Atwood e María Zambrano. Partendo dal concetto coniato da Laura Mulvey di *female gaze* inteso come spazio di negoziazione dell'immagine femminile attraverso un dialogo con lo sguardo maschile che l'ha a lungo osservata, si vuole mostrare come le diverse strategie narrative utilizzate da queste autrici sovvertono la rappresentazione tradizionale dei personaggi femminili. Si indagherà il valore del monologo interiore, della polifonia narrativa e del dialogo interstiziale. A livello metodologico, le scelte narrative delle autrici verranno messe in dialogo con le riflessioni di alcune grandi teoriche femministe come Mulvey, Kristeva e Butler. I risultati della ricerca mostrano come queste riscritture esprimano una focalizzazione di genere. La loro ibridazione con la tradizione si configura come una resistenza alla purezza del genere letterario e della rappresentazione canonica dei personaggi femminili.

Parole chiave – female gaze; intertestualità; riscrittura dei miti classici; riscrittura femminista; studi di genere.

Scarinci, Marianna, *Female gaze e riscrittura dei miti: Margaret Atwood, Christa Wolf, María Zambrano*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 95-112.

marianna.scarinci@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24874>

finzioni.unibo.it

Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.¹

1. *Introduzione: lo sguardo femminile dai 'visual studies' alla revisione letteraria dei miti*

Nel corso della storia dell'arte occidentale lo sguardo femminile è stato frequentemente impostato ed eterodiretto da parte dello sguardo maschile dominante, codificando il modello di riferimento a cui le donne hanno frequentemente risposto con una percezione passivizzante, come ha evidenziato John Berger all'interno di uno dei saggi di *Ways of Seeing*, raccolta costituita a partire dalla celebre trasmissione televisiva del 1972². Griselda Pollock si muove nella stessa direzione quando nel 1988 sottolinea, in *Vision and Difference*³, come l'arte visuale sia stata storicamente riflesso delle dinamiche di potere patriarcali ed invita ad osservare la storia dell'arte attraverso un approccio femminista non solo per riconsiderare le artiste emarginate dal canone, ma anche per riconoscere i *bias* sociali sottesi alla rappresentazione delle donne. Katy Hessel si inserisce provocatoriamente in questo filone con *The Story of Art Without Men*⁴ ed espone la storia delle artiste dal Cinquecento alla contemporaneità, insistendo su forme – e riconoscimenti – cancellati dal canone nell'intento di raccontare proprio ciò che per secoli è stato silenziato.

In contrapposizione al canone tradizionale basato sul *male gaze*, Laura Mulvey conia il concetto di *female gaze*⁵ inteso come sguardo che fronteggia e supera quello maschile e come riaffermazione dell'identità femminile. Mulvey sostiene che sulle rappresentazioni artistiche gravi l'influenza di un «inconscio»⁶ dettato dalla società patriarcale, rendendo così le forme artistiche riflesso delle interpretazioni socialmente prestabilite della differenza sessuale. Mentre l'occhio che osserva è incarnato dalla soggettività maschile, quella femminile viene schiacciata a superficie da osservare, specchio del desiderio maschile, laddove per maschile si intende il sistema di rappresentazione canonizzato dalla società patriarcale. All'interno di tale sistema il soggetto femminile può soltanto identificarsi con l'immagine di sé che gli viene riflessa e dunque riconoscersi oggetto di desiderio o di dolore, riproponendo una specifica identità di genere. Contro tale rappresentazione femminile cristallizzata, Mulvey delinea attraverso il *female gaze* una pratica

¹ J. Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 2008, p. 47.

² *Ibidem*.

³ G. Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art* (1988), London, Routledge, 2015.

⁴ K. Hessel, *The Story of Art Without Men*, London, Penguin, 2022.

⁵ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave Macmillan, 1989, pp. 14-28.

⁶ «Unconscious», *ivi*, p. 14 (traduzione mia).

di rinegoziazione dell’immagine femminile e respinge così la lente di osservazione patriarcale per mostrare personaggi femminili che interrompono la tradizione di stereotipi di genere e recuperano esperienzialità e corporeità.

Anche Donna Haraway⁷, come Mulvey, mette in crisi la presunta neutralità dello sguardo e attribuisce tale posizione, comunemente identificata come «non marcata», «oggettiva», alla visione maschile e bianca del mondo, dunque «situata». Se lo sguardo maschile è storicamente sfuggito alla rappresentazione di sé proprio in virtù della propria supposta neutralità e allo stesso tempo ha isolato i corpi diversi, «marcati» rispetto alla norma maschile, femminili, Haraway propone di recuperare il carattere *embodied* dello sguardo e della visione attraverso una nuova oggettività femminista, ovvero consapevole dell’entità situata della conoscenza (e della visione).

La critica femminista traccia le direttrici per un «risveglio della coscienza»⁸ anche in ambito letterario: a partire dalla cognizione del «silenzamento di genere»⁹ operato nella tradizione letteraria canonizzata dall’«oggettività» maschile, vengono indagate le costruzioni formali in cui la voce – e la prospettiva – femminile è riuscita ad esprimersi. Prima, viene dimostrato che la scrittura femminile ha una sua storia, un suo canone fondato su paradigmi espressivi comuni¹⁰; poi, si indagano i modelli letterari femminili e se ne riconosce la correlazione in termini di resistenza con la prigione artistica e sociale della «poetica patriarcale»¹¹. Allora, la tradizione letteraria maschile viene riconosciuta come strumento conoscitivo¹²: non più per aderire alla definizione del femminile che fino a quel momento era stata proposta, ma per scriverne lo scarto, per sfidarla, per esplorare «nuove geografie psichiche»¹³ in cerca di linguaggi e immaginari innovativi in grado di incarnare la coscienza femminile.

Come in ambito visuale rovesciare la prospettiva e assumere un *female gaze* implica un dialogo con la tradizione maschile, così in ambito letterario esiste un filone particolarmente propenso alla postura dialogica intertestuale: quello della riscrittura. Riscrivere un’opera canonizzata significa mettersi in relazione col classico, ovvero con la base identitaria di una determinata

⁷ D. Haraway, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, «Feminist Studies», XIV, 3, 1988, pp. 575-599.

⁸ A. Rich, *When We Dead Awaken. Writing as Re-Vision*, «College English», XXXIV, 1, 1972, p. 18.

⁹ T. Olsen, *Silences* (1965), New York, The Feminist Press at the City University of New York, 2003.

¹⁰ Per «scrittura femminile» Showalter intende una tradizione letteraria accomunata da fattori sociali e culturali come il mercato editoriale, la ricezione, l’imitazione degli stessi modelli, dunque, una caratterizzazione non essenzialista della letteratura femminile. Showalter contesta la concezione separatista dell’«écriture féminine» promossa da parte della critica femminista francese come Hélène Cixous. Cfr. E. Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977), Princeton, Princeton University Press, 1999, p. XIII.

¹¹ S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), New Haven, Yale University Press, 2020.

¹² Sul dialogo e l’influenza delle visioni del mondo veicolate dalla letteratura su chi legge e sull’importanza della «ri-lettura» come atto di resistenza all’oggettificazione femminile attuata dallo sguardo letterario maschile, si veda anche J. Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington–London, Indiana University Press, 1978.

¹³ A. Rich, *When We Dead Awaken*, cit., p. 19.

cultura, costruita sull'inclusione o esclusione di opere sulla base di «vincoli di natura culturale, ideologica, politica, economica che condizionano la negoziazione del sistema letterario verso l'esterno con gli altri sistemi e verso l'interno con gli elementi che lo compongono»¹⁴. Si può pensare anche alla riscrittura come confine, ovvero come spazio di incontro e scambio fra il testo canonico e altri processi, generi, forme, visioni¹⁵. Una prospettiva che dalla metà del Novecento è stata spesso connessa con l'operazione di revisione del canone, abbracciando anche lo studio delle riscritture, è quella della critica femminista, che ha individuato nuovi processi di interpretazione dei testi legata alla pratica del *de-doxifying*, letteralmente «rimuovere i dogmi, le credenze»¹⁶, ovvero riconsiderare i testi della tradizione e indagarne le rappresentazioni della femminilità per riscriverle da un'innovativa prospettiva di genere.

In questa sede si prenderà in analisi proprio la riscrittura da un punto di vista femminile di soggetti mitologici e tragici della classicità quali Antigone, Penelope, Cassandra, a partire da opere letterarie che sottraggono questi personaggi femminili da una posizione subalterna e li situano al centro di uno scontro fra i generi. Infatti, si osserveranno i meccanismi letterari attraverso i quali si esprime lo sguardo femminile delle protagoniste all'interno di *Kassandra* (1983) di Christa Wolf, *The Penelopiad* (2005) di Margaret Atwood e *La Tumba de Antígona* di María Zambrano (1967). Tali opere risultano significative proprio perché applicano una narrazione *female gazed* a episodi della mitologia e dunque la interrogano a partire dalla consapevolezza dei rapporti di potere vigenti nella società contemporanea. Se in *Thinking the Difference* Luce Irigaray espone la necessità di porre in indagine la complicità della storia nell'istituzionalizzazione e nel mantenimento del predominio sociale e culturale maschile¹⁷, queste autrici guardano a tale mancato spazio di rappresentazione femminile e si oppongono a una cultura ormai fossilizzata sulle forme di comunicazione istituzionalizzate, ossia maschili. Proprio per mettere in luce il silenziamento della voce e dello sguardo femminili nel canone letterario maschile, Atwood, Wolf e Zambrano utilizzano nuove tecniche narrative basate sullo spostamento del punto di vista rispetto alle opere originali.

Attraverso procedimenti di focalizzazione interna, tutte e tre le opere presentano il punto di vista di personaggi¹⁸ altrimenti silenziate nella tradizione, seppure con diversi esiti espressivi. Nel romanzo *Kassandra*, è la protagonista stessa che ricostruisce il proprio mondo, prendendo parola in un monologo interiore che permette di carpirne le vicende a partire dalla sua

¹⁴ I. Fantappiè, *Riscritture*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, pp. 135-166: 153.

¹⁵ Ivi, p. 155.

¹⁶ R. Nunes, *Looking into Margaret Atwood's The Penelopiad. Appropriation, Parody and Class Issues*, «Palimpsesto», XVIII, 2014, pp. 228-240: 230.

¹⁷ L. Irigaray, *Thinking the Difference for a Peaceful Revolution*, London, Athlone, 1994, p. 144.

¹⁸ Il termine «personagge» viene coniato nel 2011 nell'ambiente della Società Italiana delle Letterate all'interno di un processo di ricerca sui personaggi femminili e sulle strategie narrative di rappresentazione di una femminilità non riconducibile ai ruoli canonizzati dalla scrittura maschile. Con esso si fa riferimento a «personaggi femminili che escono dalle convenzioni e producono degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (cfr. N. Setti, *Personaggia, personaggio*, «Altre Modernità», 12, 2014, pp. 203-213).

soggettività e dunque da una prospettiva libera dalla socializzazione patriarcale; in *The Penelopiad* la narrazione si apre addirittura a molteplici dialettiche, poiché se Penelope fa un controcanto alla tradizione epica maschile, la presenza del punto di vista delle ancelle costruisce una revisione ulteriore anche alla voce della regina di Itaca da una posizione marginale, che aggiunge alla questione di genere la complessità della classe sociale; infine, in *La Tomba de Antigona* la protagonista utilizza la forma dialogica, genere dialettico per eccellenza, e nel continuo scambio con un oppositore rinegozia il proprio posizionamento nel mondo.

Per ciascuno dei casi di studio si è scelto di entrare in dialogo con il punto di vista di tre grandi teoriche femministe per interrogare le scelte formali delle autrici: si leggerà *Cassandra* alla luce del concetto di curiosità femminile introdotto da Laura Mulvey, *The Penelopiad* a partire dalla visione della «scrittura dal margine»¹⁹ di Julia Kristeva e *La tomba de Antigona* attraverso la rilettura di Antigone proposta da Judith Butler. L'intento è quello di riconoscere i contributi teorici di queste pensatrici come significativi per operare un'analisi che parta da prospettive critiche e *female gazed* non limitandosi a riportarne i contenuti, ma intrecciando le loro riflessioni con le pratiche di scrittura e con l'analisi formale delle strutture narrative che evidenziano lo sguardo femminile nelle revisioni del mito.

2. Il monologo interiore di Cassandra

Laura Mulvey²⁰ rilegge il mito di Pandora e interpreta freudianamente il suo vaso come simbolo del sesso femminile: nell'atto di aprire e scoprire (guardando al suo interno) cosa vi è nel vaso di Pandora legge un desiderio autoriflessivo, una curiosità femminile che vuole capire la propria essenza, celata volutamente dal sistema patriarcale. Beatrice Seligardi spiega ulteriormente il concetto di curiosità femminile espresso da Mulvey:

Questa facoltà si collega a una predilezione per gli spazi chiusi in cui si reduplica quella topografia della costruzione del femminile fra interno ed esterno: nella volontà, che non a caso si traduce in movimento scopico (l'andare a guardare, l'aprire la scatola), di scoprire cosa c'è oltre la superficie esteriore dell'involucro costruito dal *male gaze*, Pandora rappresenta un potenziale di azione e di sovversione, che si dirige verso il territorio del proibito e del socialmente pericoloso.²¹

Tale interpretazione propone una topografia polarizzata tra esterno e interno, tra superficie ed essenza che influenza l'iconografia femminile, nella quale lo sguardo femminile è estroflesso e introflesso al contempo: in sostanza, indaga la realtà che ha davanti rispondendo, però, anche ad un moto interiore. Come Pandora, anche Cassandra di Christa Wolf inizia il percorso di

¹⁹ «Borderline writing», J. Kristeva, *Postmodernism?*, in H. Garvin (a cura di), *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Pennsylvania, Bucknell Review, 1980, pp. 136-142: 139 (traduzione mia).

²⁰ L. Mulvey, *Pandora's Box. Topographies of Curiosity*, in *Fetishism and Curiosity*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 53-64.

²¹ B. Seligardi, *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln' dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*, Milano, Morellini, 2018, p. 53.

scoperta della propria soggettività attraverso un atto di trasgressione: la giovane infatti riceve la prima visione dopo aver infranto un divieto del palazzo e aver assistito a un rito femminile sul monte Ida.

La prima volta in cui Cassandra riesce a vedere oltre le finzioni che il sistema patriarcale sta imponendo avviene sia attraverso il suo atto di trasgressione sia grazie alla componente femminile del rito. Se interpretiamo l'episodio alla luce della topografia interno/esterno esplicita da Laura Mulvey, da questo momento inizia il processo verso l'esterno della protagonista del romanzo, che, per l'appunto, esce dal palazzo e dalle stesse dinamiche patriarcali. Questo processo conoscitivo scava all'interno dell'universo femminile, poiché porta Cassandra ad approdare alla comunità dello Scamandro, una collettività pacifista femminile, situata sulle rive del fiume con questo nome, alternativa alla violenza del potere maschile, nella quale la protagonista trova finalmente il proprio posto. Il progressivo disvelamento delle illusioni patriarcali e l'approdo della protagonista alla comunità femminile si esplicano proprio attraverso il monologo interiore, poiché esso permette di osservare le evoluzioni introspettive della profetessa di Troia.

La forma monologica si sviluppa lungo tutto l'arco narrativo, il quale non coincide con ciò che viene narrato nella mitologia classica. Difatti, Christa Wolf dialoga con la tradizione tragica dell'*Agamennone* di Eschilo e sceglie di mostrarci Cassandra nel momento precedente a quello presentato nella tragedia greca: non l'arrivo a Micene, ma il momento interstiziale in cui è schiava sulla nave di Agamennone, fra la conclusione della guerra di Troia e la morte una volta giunta in terra greca. Da qui prende le mosse il flusso di coscienza della protagonista che unisce ricordi a visioni, associazioni e riflessioni. La scelta narrativa del monologo permette di gettare nuova luce sugli avvenimenti della vita di Cassandra, poiché essa ha vissuto in prima persona il collasso politico della società iliaca, e di conseguenza la forma monologica le consente di rileggere in presa diretta un mutamento sociale che assurge a base ideologica e patriarcale del pensiero occidentale.

Attraverso l'attenzione al momento retrospettivo Wolf fornisce a Cassandra gli strumenti su cui poggiare la propria preveggenza, basata sulla capacità scopica della protagonista di analizzare la propria vita passata in una dimensione monologante. Assumere il punto di vista di Cassandra permette all'autrice di risignificare il dono della preveggenza, allontanandosi dalla rappresentazione mistica della profezia secondo la tradizione tragica classica, per immaginare, invece, una progressiva coscientizzazione della protagonista, una capacità divinatoria in grado di maturare alla luce della rilettura (o ri-visione)²² della distruzione di Troia. «Jetzt kann ich sehen, was nicht ist, wie schwer hab ichs gelernt» («Ora posso vedere quello che non c'è, con quanta fatica l'ho imparato»)²³: attraverso le parole di Cassandra si tematizza il dono della

²² Si fa riferimento alla nozione di «re-vision» coniata da A. Rich: «the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction» (A. Rich, *When We Dead Awaken*, cit., p. 18).

²³ C. Wolf, *Kassandra* (1983), München, Deutscher Taschenbuch, 1993, p. 31, trad. it. di A. Raja, *Cassandra*, Roma, e/o, 1990, p. 33. Si è scelto di presentare le opere narrative nella lingua originale per preservarne la configurazione testuale e stilistica; per i testi in lingue diverse dall'inglese (tedesco e spagnolo) si fornisce la traduzione

visione quale capacità totalmente umana di osservare oltre le corruzioni del potere, di saper leggere il rovescio della narrazione dominante, «di non accontentarsi di simulacri»²⁴, riattualizzando, dunque, il significato della sua figura protagonista.

In sintesi, la Cassandra narrata da Wolf elegge a proprio campo di battaglia quella dimensione del mito che per Luce Irigaray è la storia del patriarcato²⁵. In questo nuovo campo di conflitto, eretto sulle spoglie dell’antico mito, l’eroina si fa portavoce di uno scontro fra due modelli culturali: quello matriarcale e quello patriarcale. La chiave rivendicativa di *Kassandra* inizia con un’accusa all’organizzazione dirigitica della cultura patriarcale, come esplicita anche l’autrice nelle *Premesse a Cassandra*, opera che lega il processo creativo dell’autrice alla ricerca di una possibile società femminista e pacifista del passato proprio in Grecia, sulle tracce di Cassandra, e che le permette di indagare, a partire dalla storia della profetessa troiana, le fondamenta della cultura occidentale: «Che alla donna sia stato negato per millenni di partecipare alla cultura non è solo un fatto vergognoso e ignobile per le donne ma, a ben guardare, costituisce anche quel punto debole che fa sì che la cultura tenda ad autodistruggersi»²⁶.

Come nel racconto è l’esclusione delle donne dai ruoli decisionali di Troia a segnare la fine della civiltà iliaca, così Wolf trova nell’emarginazione delle donne dalla produzione culturale e nello spazio liminare che occupano nella rappresentazione i motivi della distruzione stessa della cultura. La rilettura assume, allora, una prospettiva allegorica: la Troia di Cassandra ha diverse analogie con l’Europa della corsa agli armamenti e dello scontro tra blocco occidentale e sovietico in cui vive Christa Wolf; fra tutte, sicuramente, vi sono la mentalità bellica dilagante, l’esclusione e oggettivazione delle donne, entrambe connesse ai valori patriarcali²⁷. Christa Wolf presenta dunque una testimonianza che non riguarda solo le vicende di Troia, ma anche quelle dell’intero occidente e applica alla riscrittura delle vicende di Cassandra una funzione riattualizzante. In questa accezione testimoniale, la forma monologica consente di assumere la prospettiva della capacità analitica femminile e, dunque, di dare voce a una subalternità di genere per mettere in crisi i cardini patriarcali della società occidentale.

Proprio la scelta della prima persona narrativa consente l’identificazione di Christa Wolf con Cassandra, poiché, riconoscendole un portato identitario, rifiuta una poetica maggiormente normativa – quale l’utilizzo spersonalizzante e oggettificante della terza persona – in favore di un riconoscimento della soggettività della protagonista con cui poter empatizzare. In *Christa Wolf’s Utopian Vision* Anna Kuhn specifica che la scelta della narrazione in prima persona, più spontanea e diretta rispetto alla posizione mediata della narrazione in terza persona,

a fronte o in nota. I testi critici, invece, quando possibile sono proposti in traduzione italiana al fine di agevolare la lettura e la comprensione dell’articolo.

²⁴ A. Raja, *Postfazione*, in *ivi*, pp. 145-159: 156.

²⁵ L. Irigaray, *Thinking the Difference for a Peaceful Revolution*, cit., p. 144.

²⁶ C. Wolf, *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, Roma, e/o, 1984, p. 136.

²⁷ A.K. Kuhn, *Christa Wolf’s Utopian Vision. From Marxism to Feminism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 184.

attesta la nascita di una soggettività femminile²⁸. Pertanto, la soggettività esemplare di Cassandra ha una funzione oppositiva rispetto alla letteratura epica ed eroica maschile, che fortifica e sorregge il patriarcato e diversamente funge da incoraggiamento alla resistenza femminile contro la socializzazione patriarcale. L'autrice nelle *Premesse a Cassandra* analizza la nascita dell'epica eroica in quanto indissolubilmente connessa con l'avvento della società fondata sul patrimonio, sulla gerarchizzazione e sul patriarcato.

Solo quando sorge la proprietà, la gerarchia, il patriarcato, viene estratto dalla trama della vita umana che è in mano alle tre donne primigenie, le Moire, un unico filo rosso sangue rinforzato a spese dell'uniformità della trama: la narrazione, cioè, della lotta, della vittoria o della sconfitta degli eroi. È così che nasce una storia. L'epos, sorto dalle lotte per il patriarcato, ne diventa *grazie alla sua struttura* anche lo strumento di formazione e di consolidamento. All'eroe sarà attribuita, fino ad oggi, la forza di un modello. Il coro delle oranti è sparito, ingoiato dal suolo. La donna può diventare ora, in qualità di eroina, oggetto del racconto maschile. Per esempio, Elena, che, irrigidita in idolo, sopravvive nei miti.²⁹

Riportando alla luce la cosciente soggettività femminile di Cassandra, Wolf si pone in opposizione al canone epico maschile, sovvertendone anche i temi. Infatti, le vicende narrate da Cassandra non sono straordinarie ma riguardano la vita quotidiana, i momenti anche più comuni e, soprattutto, rappresentano la storia di Troia dal punto di vista dei vinti e non dei vincitori, sono la narrazione di una sconfitta filtrata dalla coscienza femminile³⁰. Christa Wolf non riporta in vita una storia eroica nella maniera dell'epica omerica, ma delinea una protagonista nel proprio processo di emancipazione dai legami familiari e sociali che raggiunge l'autonomia necessaria per portare avanti una narrazione femminile.

Nella quarta lezione delle *Premesse*, Christa Wolf inizia infatti a definire un progetto estetico che si espliciterà poi nel libro *Kassandra*. Tale proposito aderisce alla definizione di «estetica della resistenza»³¹, la quale oppone alla narrazione come «filo rosso», rispondente ai principi maschili di proprietà, gerarchia, oggettività e astrazione, la narrazione come «trama», basata invece sui principi femminili di comunione, eguaglianza, soggettività e corporeità. Partendo dal presupposto che le donne non abbiano modelli validi nella storia della letteratura, Wolf sostiene che riprendere le fila della scrittura delle donne sia un dovere morale, perché esse «per motivi storici e biologici vivono una realtà diversa. La realtà di chi è oppresso da secoli ma che finalmente tende all'autonomia, al rifiuto a integrarsi nell'attuale folle sistema dominante, fatto di barriere, confini, cesure e intimidazioni reciproche»³².

Cassandra effettivamente è portatrice proprio di questa autonomia agognata da Wolf, poiché, come esprime chiaramente Anna Chiarloni nella monografia *Christa Wolf*, rappresenta il tentativo «di riannodare le fila recise da un potere subdolo e coercitivo, che si è insinuato nelle

²⁸ Ivi, p. 189.

²⁹ C. Wolf, *Premesse a Cassandra*, cit., p. 173.

³⁰ A.K. Kuhn, *Christa Wolf's Utopian Vision*, cit., p. 194.

³¹ C. Wolf, *Premesse a Cassandra*, cit., p. 176.

³² Ivi, p. 179.

categorie stesse del pensiero, veicolando un’ideologia di falso progresso»³³. La narrazione in prima persona e la scelta di affidare il ruolo narrativo a Cassandra mostrano come l’autrice non annoveri soltanto la propria protagonista nei ranghi della letteratura femminile, ma la innalzi addirittura ad essere (fittiziamente) la prima scrittrice donna della storia. Difatti nel racconto emerge il desiderio di Cassandra di rendersi testimone degli avvenimenti di Troia, di lasciare traccia, al punto da immaginare una conversazione con Clitennestra nella quale le chiede di poter avere qualcuno a fianco che scriva la sua storia.

Klytaimnestra, sperr mich ein, auf ewig, in dein finsterstes Verlies. Gib mir knapp zum Leben. Aber, ich fleh dich an: Schick mir einen Schreiber, oder, besser noch, eine junge Sklavin mit scharfem Gedächtnis und kraftvoller Stimme. Verfüge, daß sie, was sie von mir hört, ihrer Tochter weitersagen darf. Die wieder ihrer Tochter, und so fort. So daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzige Rinnsal, mühsam, jene fernen, vielleicht glücklicheren Menschen, die einst leben werden, auch erreichte.³⁴

L’autrice delinea in questo passo l’ansia di trasmissione della protagonista, la quale anela alla possibilità di tramandare la propria storia, cosciente che si tratti di una storia alternativa alle versioni ufficiali che vengono cantate dalla tradizione. Raccogliendo il racconto di Cassandra, perduto nel vuoto della tradizione, Wolf offre per la prima volta alla sua protagonista un pubblico di lettori e lettrici attivi/e, mostrando la componente utopica della narrazione, che, per l’appunto, può dare voce anche a chi non l’ha mai avuta. Rompendo il silenzio della tradizione, Cassandra diventa la prima autrice donna³⁵.

In conclusione, la forma monologica consente di analizzare i limiti della società patriarcale nel momento della sua nascita e, dunque, di leggere il sistema attuale attraverso il passato di Cassandra; contemporaneamente sovverte le forme letterarie che veicolano tale ideologia e acquisisce un portato etico poiché restituisce parola alla subalternità femminile.

3. La revisione polifonica nella confessione di Penelope

Nella revisione femminista della figura di Penelope in *The Penelopiad* di Margaret Atwood, oggetto della riscrittura è un episodio relegato ai margini della narrazione epica, ovvero l’impiccagione delle ancelle di Penelope, raccontato nel canto XXII dell’*Odissea*. Espandendo la vicenda e restituendo voce non solo a Penelope ma anche alle ancelle, Atwood rovescia la prospettiva omerica e assolve queste ultime mostrandone la devozione per la regina.

³³ A. Chiarloni, *Christa Wolf*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, p. 124.

³⁴ C. Wolf, *Cassandra*, cit., p. 86. «Clitennestra, gettami, per l’eternità, nella più buia delle tue segrete. Concedimi appena di che vivere. Ma, ti scongiuro: mandami uno scriba, o, ancora meglio, una giovane schiava di buona memoria e di voce robusta. Disponi che quello che ascolterà da me possa ripeterlo a sua figlia. La quale a sua volta lo ripeta a sua figlia, e via di seguito. Sicché, accanto al fiume delle canzoni delle gesta degli eroi, questo minuscolo rigagnolo, a fatica, possa raggiungere la gente lontana, forse più felice, che un giorno vivrà» (trad. it. di A. Raja, *Cassandra*, cit., p. 86).

³⁵ A.K. Kuhn, *Christa Wolf’s Utopian Vision*, cit., p. 209.

Riportando alla luce figure femminili escluse dal canone, l'autrice destabilizza le fondamenta stesse dell'impianto narrativo patriarcale, poiché viene minato il primato del mito nel possesso dell'unica versione autorevole del passato, rendendo invece legittimità alle molteplici versioni che possono raccontare la stessa storia da punti di vista diversi.

A partire dal titolo che sceglie per la sua opera, *The Penelopiad*, Margaret Atwood traccia un disegno che implica la sovversione del modello greco: il suffisso -iad suggerisce che sarà una storia dagli echi epici³⁶. Tuttavia, tale aspettativa viene immediatamente scardinata dall'effettivo modello di narrazione, e cioè un'ibridazione di diversi generi, un racconto polifonico che si esprime, attraverso il coro delle ancelle, in una vasta gamma di tipologie narrative, anche liriche e drammatiche³⁷: filastrocche, lamenti, canzoni popolari, idilli, canti marinareschi, ballate, canzoni d'amore. Al contempo l'aspettativa iniziale del titolo contrasta con la consapevolezza che Penelope non sia ricordata per gesta leggendarie, ma esclusivamente per la propria fedeltà al marito. Mentre nell'*Odissea* vengono narrate da Omero le prodezze e le grandi astuzie di Odisseo, in *The Penelopiad* sono Penelope e le ancelle che raccontano la loro storia in prima persona, sfidando dunque il tradizionale narratore eterodiegetico del genere epico in favore di una narrazione autodiegetica portata avanti da personaggi femminili, che scardina, a partire da questa, il *male gaze* proprio dell'epica greca³⁸.

Julia Kristeva definisce la base dell'esperienza narrativa postmoderna «writing an experience of limits»³⁹, intesi come limiti del linguaggio, del significato, della soggettività, dell'identità sessuale, ma anche come trasgressione dei limiti precedentemente imposti dalle arti e dai generi, dalle convenzioni letterarie. Superare i limiti del significato in un'opera fortemente intertestuale quale una riscrittura determina una contaminazione del capitale simbolico e culturale del referente intertestuale di partenza (in questo caso l'*Odissea*). La revisione da un punto di vista marginale⁴⁰ produce nuovi significati decentrando la prospettiva dall'egemonico discorso patriarcale. Atwood si inserisce all'interno del panorama postmoderno (ri)posizionando due volte lo sguardo narrante sul bordo della narrazione omerica: lo affida a una prospettiva femminile, quella di Penelope, ma interseca ulteriormente il *female gaze* con quello schiavile attraverso le ancelle. Dunque, da un lato l'autrice sovverte la narrazione patriarcale lavorando sul personaggio principale, dall'altro mette in discussione anche la stessa prospettiva femminile ma gerarchica di Penelope attraverso la polifonia.

In primo luogo, la narrazione autodiegetica di Penelope racconta le imprese di Odisseo con tono ironico o sarcastico, come nell'episodio delle sirene, il quale diventa il passaggio in un

³⁶ S. Renaux, *Margaret Atwood and the Re-invention of Myth in The Penelopiad*, «Interfaces Brasil/Canadá», XII, 2011, pp. 67-95: 69.

³⁷ M. Bottez, *Another Penelope. Margaret Atwood's «The Penelopiad»*, «University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series», I, 2, 2012, pp. 49-56: 49.

³⁸ R. Nunes, *Looking into Margaret Atwood's The Penelopiad*, cit., p. 231.

³⁹ J. Kristeva, *Postmodernism?*, in H. Garvin (a cura di), *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Pennsylvania, Bucknell Review, 1980, pp. 136-142: 137.

⁴⁰ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 2003, p. 12.

raffinato bordello, o l’accecamento di Polifemo che cela una semplice rissa. Il registro è impregnato di scetticismo postmoderno, che mina la narrazione tradizionale in favore di una riscrittura dal punto di vista femminile della storia.

Dal punto di vista intertestuale, la rappresentazione dell’eroe maschile e i toni magniloquenti sono sicuramente tra le forme convenzionali del genere epico che Margaret Atwood sovverte nel romanzo. L’autrice si prende scientemente gioco delle convenzioni epiche: racconta relazioni domestiche anziché guerre, smantella il modello della narrazione eroica trasformandolo in un confessionale femminile a doppia voce, intermezzato da canzoni, ballate, uno spettacolo teatrale, una lezione di antropologia e persino un processo videoregistrato. Atwood gioca col canone, lo riscrive infilandosi nei suoi silenzi per riportare alla vita i personaggi femminili mai raccontati, utilizzando la revisione parodica del canone per decostruire la tradizione patriarcale, pratica particolarmente affermata nella scrittura postmoderna. Come afferma infatti Linda Hutcheon in *The Politics of Postmodernism*:

In feminist art, written or visual, the politics of representation are inevitably the politics of gender. [...] Postmodern parodic strategies are often used by feminist artists to point to the history and historical power of [...] cultural representation, while ironically contextualizing both in such a way as to deconstruct them.⁴¹

Esemplarmente, nel primo capitolo emerge un commento metanarrativo della protagonista che mette in dubbio la costruzione del proprio personaggio confinato in un ruolo nell’*Odissea* e, dunque, Atwood trasforma la figura letteraria donandogli la parola attraverso «un’arte minore»⁴² per controbattere alla versione omerica dei fatti.

And what did I amount to, once the official version gained ground? An edifying legend. A stick used to beat other women with. [...] Now that all the others have run out of air, it’s my turn to do a little story-making. I owe it to myself. I’ve had to work myself up to it: it’s a low art, tale-telling. Old women go in for it, strolling beggars, blind singers, maidservants, children – folks with time on their hands. Once, people would have laughed if I’d tried to play the minstrel [...] but who cares about public opinion now? The opinion of the people down here: the opinion of shadows, of echoes. So I’ll spin a thread of my own.⁴³

Non accettando la propria riduzione a simbolo della fedeltà coniugale, la narratrice primaria rivendica la propria voce dal mondo degli inferi per revisionare la narrazione convenzionale, accostando dunque il tenere le fila del racconto alla tessitura della tela che l’ha resa famosa. Restituendo voce a Penelope, Atwood imposta una narrazione autodiegetica e così costruisce un dialogo tra voce narrativa interna e i lettori e le lettrici⁴⁴. Infatti, orienta il romanzo come

⁴¹ Ivi, pp. 97-98.

⁴² M. Atwood, *The Penelopiad*, New York, Canongate, 2005, trad. it. di M. Crepax, *Il canto di Penelope*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 13.

⁴³ M. Atwood, *The Penelopiad*, cit., pp. 2-4.

⁴⁴ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, cit., p. 10.

una confessione fittizia che implica non solo la presenza di Penelope, che dopo tremila anni prende parola sulla sua storia, ma anche la concezione di lettori e lettrici come suoi confidenti e confessori. La confessione si basa, infatti, sull'interazione tra soggetto narrante e soggetto fruente per arrivare al disvelamento di una verità e alla realizzazione di un legame intimo da parte della narratrice che comprenda anche dettagli vergognosi della propria vita per creare un ambiente confidenziale e mostrarsi vulnerabile a chi legge.

In secondo luogo, la presenza di una narratrice autodiegetica implica un procedimento ellittico, poiché fa sì che l'unica conoscenza a cui il lettore o la lettrice possano accedere sia quella di un personaggio, lasciando irrisolte alcune lacune. Ad esempio, rispetto alle motivazioni che spingono la nutrice Euriclea ad indicare proprio le dodici ancelle predilette da Penelope affinché vengano uccise da Odisseo, vi sono due spiegazioni: la prima, ovvero quella raccontata da Euriclea in persona, e cioè che avesse indicato «the impertinent ones»⁴⁵ al fine di evitare che uccidesse tutte le serve; la seconda, quella di cui sospetta Penelope, prevede invece che la nutrice volesse vendicarsi per non essere stata consultata dalla regina sul suo piano per ingannare i Proci. Penelope racconta che nell'Ade ha spesso provato a chiedere ad Euriclea quali fossero le vere motivazioni, ma che questa ha sempre deviato il discorso. Come Penelope non potrà mai sapere la verità a riguardo, così questa resterà inaccessibile anche a lettori e lettrici, proprio per la mancanza di un narratore eterodiegetico onnisciente che possa sciogliere tutte le ambiguità della trama. Se è impossibile conoscere l'oggettività dei fatti, resta un'insanabile indeterminatezza nella storia, tipica del postmodernismo⁴⁶.

Infine, l'ambiguità diegetica investe addirittura la stessa attendibilità di Penelope come narratrice. Proprio la protagonista, talvolta, mostra la propria arguzia nell'ingannare i pretendenti o nel dissimulare di aver riconosciuto Odisseo fin dall'inizio, fino ad arrivare a definire esplicitamente sé stessa come una bugiarda nei confronti del marito, come in questo passo:

The two of us were – by our own admission – proficient and shameless liars of long standing. It's a wonder either one of us believed a word the other said.
But we did.
Or so we told each other.⁴⁷

Il valore confessionale della narrazione allarga l'indeterminatezza della trama non solo alle ellissi del racconto ma anche alla stessa testimonianza della protagonista. Difatti, sono proprio i pensieri intimi di Penelope che permettono di dubitare non solo della versione raccontata nell'*Odissea* – e dunque che mettono in luce i suoi strumenti di resistenza intellettivi al sistema patriarcale in cui è inserita –, ma anche della verità che lei stessa sta raccontando fino a diffidare addirittura della sua totale innocenza rispetto all'uccisione delle ancelle. Per fare ciò, il personaggio che racconta deve essere altamente autocosciente del proprio ruolo narrativo, il che

⁴⁵ M. Atwood, *The Penelopiad*, cit., p. 159.

⁴⁶ M. Bottez, *Another Penelope*, cit., p. 54.

⁴⁷ M. Atwood, *The Penelopiad*, cit., p. 173.

implica non solo il disvelamento di una verità, ma anche la produzione vera e propria di una narrazione⁴⁸. Penelope è al contempo figura confessionale vulnerabile e personaggio che gestisce un considerevole controllo narrativo. In tal senso, raccontare le vicende dal suo punto di vista è un atto di resistenza, poiché permette alla protagonista di avere controllo narrativo sulla propria storia, in un mondo in cui lo spazio di azione materiale sulla propria sorte è molto limitato in quanto affidato alle figure maschili. Tuttavia, proprio in virtù di questo atto di resistenza la narratrice racconta una versione dei fatti che risponda all’idea di sé che sceglie di mostrare⁴⁹.

La seconda voce narrante si innesta proprio in questa incertezza narrativa data dalla voce di Penelope. Atwood non solo presenta una protagonista che non è attendibile nel riportare la propria versione della storia e ne indugia nei propri pensieri intimi, ma aggiunge incisivamente anche la voce delle ancelle a sabotare il racconto della narratrice primaria. In questo modo, si evidenzia che qualsiasi sguardo, persino quello *female*, sia situato ed *embodied*⁵⁰.

In primo luogo, queste accusano apertamente la regina per la loro impiccagione e raccontano una versione dei fatti secondo la quale lei non sarebbe stata la moglie fedele che tenta di mostrare, ma sarebbe giaciuta con molti pretendenti in assenza di Odisseo. Il carattere collettivo del coro delle ancelle prende le mosse dalla tradizione tragica greca e veicola una versione che risponde al referente intertestuale *I miti greci* di Robert Graves⁵¹ per le illazioni sull’infedeltà della regina. In questo modo la voce delle ancelle sovverte il modello culturale che relega Penelope allo stereotipo della moglie fedele.

In secondo luogo, il controcanto narrativo delle ancelle mette in dubbio le parole della stessa protagonista, dialogando con la versione dei fatti riportata dalla regina di Itaca e scrivendo dunque un secondo livello di revisione del mito, aggiungendo alla focalizzazione dal punto di vista femminile quella di classe. Ciò consente di smarcare anche la loro figura dal paradigma di schiave doppiogiochiste che il mito impone loro⁵². Il racconto delle ancelle moltiplica la prospettiva e rende plurale l’opera di revisione, poiché non mette in discussione solo il referente testuale originario dell’*Odissea* ma anche la prospettiva femminile benché privilegiata di Penelope. Intersecando due prospettive marginali – quella femminile e quella schiavile – nella seconda voce, Atwood porta lettrici e lettori a rapportarsi al testo in una costante postura critica. Dunque, il dispositivo della polifonia narrativa non solo svela l’inattendibilità della voce narrante, ma risponde anche alla critica, emblematica del postmodernismo, del concetto stesso di verità. Alla fine del racconto, infatti, nessuna delle due versioni potrà essere considerata come definitiva.

⁴⁸ N. Cooke, *The Politics of Ventriloquism: Margaret Atwood’s fictive confessions*, in L.M. York (a cura di), *Various Atwoods. Essays on Later Poems, Short Fiction and Novels*, Concord (ON), Anansi, 1995, pp. 207-228: 210-211.

⁴⁹ Ivi, p. 223.

⁵⁰ D. Haraway, *Situated Knowledges*, cit., p. 581.

⁵¹ R. Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1992.

⁵² C.A. Howells, *Five Ways of Looking at The Penelopiad*, «Sydney Studies in English», XXXII, 2006, pp. 5-18: 8-9.

Pertanto, Atwood, restituendo voce sia a Penelope che alle ancelle, moltiplica l'*agency* narrativa femminile e attua una revisione in due direzioni: prima del discorso maschile odisseo attraverso il racconto autodiegetico di Penelope e, poi, anche della versione femminile ma privilegiata della regina di Itaca, grazie all'intervento di seconda voce, portatrice di una questione di classe: quella delle ancelle.

4. *Il dialogo nel momento interstiziale di Antigone*

Nella sua *Rivendicazione di Antigone* Judith Butler sottolinea come il posto di questa protagonista sia al contempo un non luogo situato tra la vita e la morte, poiché Antigone «è già al servizio della morte, già morta mentre è ancora in vita [...]». Si tratta di un limite non propriamente pensabile in vita, ma che agisce nella vita come il confine che il vivente non può varcare, un limite che costituisce l'esistenza e simultaneamente la nega⁵³. Se si cala tale concezione filosofica della posizione interstiziale di Antigone in un'analisi del punto di vista e della rappresentazione dei soggetti femminili, si può approdare al concetto di *in-betweenness*⁵⁴, ovvero lo sguardo che coglie il soggetto in un momento di sospensione, di interstizio tra un momento significativo e l'altro. Particolarmente legata alle arti visuali, la poetica alla base di questa rappresentazione è definita «*still*»⁵⁵ e viene presa in considerazione come modello estetico ed epistemologico che approda anche alla narrazione verbale nella forma di richiamo a una dimensione ulteriore, fuoricampo, con la quale dialoga in un istante non privilegiato. Dunque, l'allusività della *still* porta con sé una carica enigmatica, proprio perché, evocando senza esplicitare ciò a cui rimanda, porta avanti una narrazione incompleta sulla quale grava la tensione tra ciò che è presente e ciò che è assente, tra il momento appena passato e quello immediatamente successivo. La sua natura interstiziale e lacunosa permette allo sguardo femminile quel passaggio dall'inespressività a un'azione, che si esplicita come portatrice di un enigma⁵⁶.

Nell'opera di María Zambrano Antigone viene colta in un preciso momento-intervallo: chiusa nella sua tomba, dopo il suo schieramento politico contro la legge gerarchica e maschile imposta da Creonte, dialoga prima della propria morte con diversi personaggi del ciclo di

⁵³ J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 69-72. Il testo di Butler si posiziona dialogicamente, a livello intertestuale, rispetto al seminario di Lacan sull'Antigone del 1986. La lezione lacaniana mette in crisi l'interpretazione che Hegel aveva fatto della tragedia di Sofocle come conflitto fra due discorsi che arrivano a una conciliazione – lo «Stato di diritto» – e individua, invece, il portato etico del personaggio di Antigone proprio in quanto «intermedio tra due campi simbolicamente differenziati» (J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Torino, Einaudi, 2008, p. 315.), il luogo tra la vita e la morte, in una posizione tutt'altro che pacificata. Lacan mette in discussione il *topos* di Antigone come eroina della legge del cuore e la riconosce come «illustrazione dell'istinto di morte» (ivi, p. 356), poiché disposta ad essere fedele al proprio desiderio fino alla morte. Proprio a partire dall'analisi lacaniana Judith Butler nel 2000 e a più riprese Slavoj Žižek (a partire da *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York-London, Routledge, 1992 fino ad *Antigone*, London, Bloomsbury, 2016) dialogheranno col testo dell'Antigone.

⁵⁴ B. Seligardi, *Ellissi dello sguardo*, cit., p. 64.

⁵⁵ Ivi, p. 68.

⁵⁶ Ivi, p. 62.

Edipo. Zambrano rappresenta così il limbo tra vita e morte delineato da Butler, scegliendo di non raccontare ciò che Sofocle ha scelto di narrare, ma piuttosto ciò che può essere detto a partire da quella storia⁵⁷. Come individua bene Rosella Prezzo in *La scrittura del pensiero in María Zambrano*,

La tomba di Antigone rivela ciò che è rimasto celato alla vista degli uomini nella storia nota. María Zambrano riprende infatti la figlia di Edipo là dove Sofocle l’abbandona [...]. Non tanto all’Antigone “canonica” o “canonizzata”, l’eroina fissata nella luce del suo gesto, che tiene testa a Creonte, su di lui moralmente vittoriosa nella morte, volge quindi il suo sguardo d’amore Zambrano, bensì all’ombra di Antigone. La ragazza Antigone: dolente, senza terra, abbandonata, sola “nel silenzio e nell’assenza degli dèi”, condannata a non essere, nella zona di nessuno fra vivi e morti; ma che proprio nel momento in cui entra nella tomba *si vede* per la prima volta.⁵⁸

Innanzitutto, non è casuale che per strappare Antigone al proprio simulacro María Zambrano scelga proprio il momento in cui il suo corpo è celato agli altri, è sottratto ai «significati socialmente codificati»⁵⁹ e persino al nostro sguardo, costringendoci ad ascoltare la sua voce. Antigone diviene così non più un simbolo muto, ma una ragazza in carne ed ossa che interroga la storia. Sottraendo dunque il suo corpo alla canonizzazione, l’autrice ci pone davanti alla realtà fisica della protagonista che «chiede conto delle ragioni oscure di un’intera cultura che non ha previsto la sua parola»⁶⁰. Questa marginalità spaziale (rappresentata dal confinamento nella tomba) e sociale (in questo caso l’esclusione dalla società della *polis*) esemplifica la solitudine femminile con la quale la protagonista è chiamata a fronteggiarsi. L’Antigone di Zambrano è estremamente consapevole della propria posizione di confine tra la vita e la morte e della solitudine che ne consegue, come emerge in particolare nel dialogo con la sorella Ismene: «Yo fui, tú no fuiste. Pero eso estaba en el juego, ¿te acuerdas? En el juego yo era la que pisaba más veces raya y siempre perdía, por eso, por eso sólo. [...] Yo pasé la raya y la traspasé, la volví a pasar y a repasar, yendo y viniendo a la tierra prohibida»⁶¹.

Ismene accetta le regole, Antigone calpesta la «riga» e oltrepassa il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Eppure, la protagonista non attribuisce alla sorella la colpa di non aver dato sepoltura alle spoglie del fratello, ma riconosce che lei sola aveva tale indole e che dunque in solitaria avrebbe dovuto rispondere al proprio destino. Seppure anche in Sofocle le due sorelle divergono rispetto alla sepoltura di Polinice, Zambrano, contrariamente all’avantesto, le

⁵⁷ A. Bush, *María Zambrano and the Survival of Antigone*, «Diacritics», XXXIV, 3-4, 2004, p. 94.

⁵⁸ R. Prezzo, *La scrittura del pensiero in María Zambrano*, in M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, Milano, La Tartaruga, 1995, p. 20.

⁵⁹ R. Pesenti, *Antigone tra le guerre: appunti al femminile*, in A. Ghiglione, P. C. Rivoltella (a cura di), *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis Edizioni, 1998, p. 143.

⁶⁰ Ivi, p. 146.

⁶¹ M. Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967), in Senderos. *Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 200-265: 228-229. «Io sono andata, tu no. Questo però faceva parte del gioco, ti ricordi? Nel gioco io ero quella che calpesta più volte la riga e per questo, solo per questo, perdeva sempre. [...] Io sono passata sulla riga e l’ho oltrepassata, l’ho di nuovo passata e ripassata, andando e venendo dalla terra proibita» (trad. it. di C. Ferrucci, *La tomba di Antigone*, Milano, SE, 2014, p. 39).

pone in un'opposizione mai ostile e, attraverso la postura dialogante di Antigone, mostra il rapporto con Ismene come strumento di conoscenza interiore della protagonista.

In secondo luogo, la forma dialogica della narrazione permette di situare Antigone doppiamente in un luogo/non luogo interstiziale: non solo l'intervallo tra vita e morte ma anche tra poesia e filosofia, come evidenzia Andrew Bush in *María Zambrano and the Survival of Antigone*:

Zambrano enters *La tumba de Antígona* [...] from philosophy, and hence both the prologue and the subsequent series of dramatic monologues and dialogues (largely involving figures from the Oedipus cycle), which constitute the body of her text, are guided by a certain teleology. From the perspective of philosophy, the coming into being of consciousness, which is to say the coming into human being, is the victory that brings to an end the melancholic losses of poetry. But since philosophy speaks in the language of being, what it cannot say is that very process of coming; it must turn, as Zambrano turns, to poetry to relate that prehistory. In providing an afterlife for Sophocles's work of art, Zambrano actualizes the dawning of consciousness beyond the limits of tragedy. Thus, Zambrano's Antigone serves as *hilo conductor* [...] across the boundaries of poetry for what Barbara Johnson, highlighting a remark from her own translation of Jacques Derrida, denominates, through his text, the "passage into philosophy".⁶²

Con il dialogo, Zambrano si serve di un modello convenzionalmente legato alle leggi della dialettica aprendolo a nuove significazioni ermeneutiche dei personaggi, poiché lo utilizza per proiettare i legami affettivi di Antigone. Alberto Comparini porta avanti all'interno di *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento* un ragionamento sull'utilizzo della forma dialogica da parte di Paul Claudel che risulta utile all'analisi di *La Tumba de Antígona*:

Nella prima metà del Novecento, la "conversazione" è dunque mutata. Essa, come nota Michel Lioure, "non appare più solamente come un mezzo di comunicazione, ma come un luogo dell'esistenza", la cui natura è in primo luogo empirica (materiale), e solo successivamente dialettica (logica).

Rispetto ai modelli precedenti, in particolare sei-settecenteschi, non solo l'oggetto della discussione abbraccia temi più ampi – che evolvono con l'evolversi del pensiero e della società, e dunque delle istituzioni culturali [...] –, ma diventa diretta espressione della libertà dei personaggi di poter uscire dai confini delle rigide leggi della conversazione, esplorando nel *mare magnum* del mondo reale le infinite possibilità dell'esistenza.⁶³

Analogamente a Claudel, anche Zambrano utilizza la forma dialogica per raccogliere in maniera diretta la molteplicità del reale e dare ai suoi personaggi «una funzione fortemente esplorativa del mondo secondo atti linguistici intersoggettivi che solo lo scambio verbale diretto e non mediato (o franto) da altre funzioni narrative e/o narratologiche, può garantire»⁶⁴. Dunque, la reciprocità delle varie voci che si susseguono nell'opera acquisisce una funzione maieutica nei confronti di Antigone, la quale, attraverso l'ascolto e l'apertura ad una dimensione non monologante, riesce ad esplorare il proprio destino fino ad accettare il proprio compimento di

⁶² A. Bush, *María Zambrano and the Survival of Antigone*, cit., p. 96.

⁶³ A. Comparini, *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*, Verona, Fiorini, 2018, p. 101.

⁶⁴ Ivi, p. 107.

«aurora della coscienza»⁶⁵. La protagonista, insomma, sviluppa la propria consapevolezza attraverso uno scambio, una contaminazione con le ombre che discorrono con lei. In particolare, il dialogo con il padre Edipo è esemplificativo del processo dialettico che permette alla protagonista di comprendere e scegliere attivamente il proprio destino:

EDIPO: [...] Hija, yo te veía crecer y, casi sin saberlo, te esperaba para qué tú cumplieras mi promesa, porque tú eras, eres, sí, mi promesa. Y si...

ANTIGONA: Si... ¿Cómo sabes? ¿Qué es lo que sabes?

EDIPO: Que eres tú, que tú eres mi palabra sin error. Tú el espejo donde un hombre puede mirarse, y no ella, aquella, la Quimera. [...]

ANTIGONE: Ahora veo yo un poco también.

[...]

EDIPO: Oh, Antígona, tengo yo que decirte dónde estás, cuando es tan claro; todo esto es tan claro. Estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti, por eso. Ayúdame, hija, Antígona, no me dejes en el olvido errando. Ayúdame ahora que ya voy sabiendo, ayúdame, hija, a nacer.

ANTIGONA: ¿Cómo voy a poder yo? ¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos? Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí; por mí, sí. A través de mí.⁶⁶

Dal testo emerge un’Antigone finalmente in grado di emanciparsi dalla gravosa eredità paterna attraverso delle domande che la portano ad un processo decisionale verso il sacrificio vivificante.

Alla luce di queste considerazioni sulla forma dialogica, si può riconsiderare la scelta di tale modello narrativo in relazione alla poetica della *still*, poiché la reciprocità e l’incontro del dialogo esemplificano sia l’allusività ad un fuoricampo – infatti le conversazioni con gli spettri hanno una referenzialità esterna, legata al passato e al destino della protagonista e non alla contingenza che la reclude nella tomba – sia il movimento narrativo tra diverse temporalità – che mescolano la vita precedente di Antigone, con la quale ella è chiamata a confrontarsi, al proprio avvenire, che dal passato dipende. Entrambi i fattori esprimono lo sconvolgimento della linearità tipica della *still*.

Di conseguenza, si può concludere che proprio grazie allo strumento dialogico riesce ad emergere nell’opera di Zambrano una figura di Antigone non pietrificata, come già notava

⁶⁵ M. Zambrano, *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, cit., p. 205.

⁶⁶ Ivi, pp. 233-34. «EDIPO: [...] Io ti vedevo crescere, figlia, e, quasi senza saperlo, aspettavo da te che tu adempissi la mia promessa, perché tu eri, tu sei, sì, la mia promessa. | ANTIGONE: Se... Come sai? Che è, che sei? | EDIPO: Che sei tu, che sei tu la mia parola senza errore. Tu, sei lo specchio nel quale un uomo può guardarsi, e non lei, quella, la Chimera. [...] | ANTIGONE: Ora ci vedo un poco anch’io. | [...] EDIPO: Oh, Antigone, tocca a me dirti dove ti trovi, quando è tutto così chiaro? Tutto questo, è così chiaro... Tu sei nel luogo nel quale si nasce del tutto. È per questo che tutti veniamo a te. Aiutami, figlia, Antigone, non lasciarmi a errare nell’oblio. Aiutami, adesso che ormai ho cominciato a sapere; aiutami, figlia, a nascere. | ANTIGONE: Come potrò farcela? Come potrò, io, farli nascere tutti? E tuttavia sì, io... io, sì, sono pronta. Per mio tramite, sì: per mio tramite, sì. Attraverso di me.» (trad. it. di C. Ferrucci, *La tumba di Antigone*, cit., pp. 45-47).

Rosangela Pesenti⁶⁷, ma nella sua «realità fisica». Difatti, è proprio attraverso la sua voce, i suoi interrogativi e la polifonia delle risposte ricevute che Antigone «chiede i conti della storia»⁶⁸.

5. Conclusioni: *The Origin of Literature Without Male Gaze*

Alla luce di quanto è emerso dalle analisi dei singoli casi di studio, possiamo affermare come procedimenti narrativi anche molto diversi tra loro siano capaci di veicolare un punto di vista femminile nella revisione della tradizione epica e tragica classica. Le tecniche narrative introdotte da Wolf, Atwood e Zambrano sono funzionali al superamento della narrativa egemone patriarcale poiché restituiscono parola direttamente alle personagge dei miti. In questo modo, la redistribuzione della parola non subordina la potenzialità espressiva femminile alla gerarchia patriarcale e, dunque, conferisce *agency* narrativa alle protagoniste della mitologia. Il monologo interiore di Cassandra le attribuisce autorità testimoniale sulla storia patriarcale dell'Occidente. La polifonia tra Penelope e le ancelle permette, addirittura, di rivelare una gerarchia ulteriore, interna alla narrazione femminile, legata alla classe sociale. I dialoghi di Antigone, mostrandone il processo conoscitivo di sé, consentono di superare la sua immagine tradizionale di figura caritatevole.

Allora, scardinando la gerarchia di parola del discorso tradizionale maschile, l'autodiegesi delle personagge permette di sovvertire quella visione della mitologia come storia del patriarcato riconosciuta da Irigaray. Se la possibilità espressiva viene redistribuita anche alle figure femminili, se le personagge hanno diritto di parola, la loro voce può costituire una narrativa mitologica libera dagli schemi rappresentativi patriarcali. La focalizzazione di genere risignifica l'origine letteraria della cultura occidentale, poiché non solo restituisce alle donne quel mancato spazio di rappresentazione, ma permette anche – come Pollock si augurava per la storia dell'arte – di riconsiderare le modalità espressive occidentali del passato e riscriverle, proprio alla luce di una potenzialità comunicativa finalmente manifesta.

Possiamo concludere affidandoci alle parole di Adrienne Rich, la quale propone l'idea della revisione femminista del canone letterario come «act of survival»⁶⁹: guardare il passato con occhi nuovi e con innovativi strumenti critici permette al soggetto femminile non solo di rifiutare il discorso maschile che l'ha a lungo confinato in «vedute»⁷⁰ predeterminate, ma anche di incanalare la tensione verso la ricerca di sé. Riscrivendo i miti in prima persona, l'origine della letteratura non è più esclusivamente appannaggio maschile. Riprendendo parola, le donne possono, finalmente, vedere sé stesse.

⁶⁷ R. Pesenti, *Antigone tra le guerre: appunti al femminile*, in A. Ghiglione, P.C. Rivoltella (a cura di), *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, cit., pp. 141-150: 141.

⁶⁸ Ivi, p. 145.

⁶⁹ A. Rich, *When We Dead Awaken*, cit., p. 18.

⁷⁰ «Sight», J. Berger, *Ways of Seeing*, cit., p. 47 (traduzione mia).