


CASTELLI DI CARTA

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by  CORE

provided by Institutional Research Information S

CLASSICO/MODERNO

Percorsi di creazione e di formazione

a cura di

Maria Teresa Giaveri

Luigi Marfè

Vincenzo Salerno



MESOGEA

In copertina:
Il Castello Aragonese di Ischia.
Foto di Gabriele Basile.

La serie «Castelli di Carta» si inserisce fra le iniziative culturali promosse dal Centro per lo Studio e l'Edizione dei Testi, con il patrocinio dell'Associazione «Amici di Gabriele Mittera».

Comitato scientifico di «Castelli di Carta»:
Maria Teresa Giaveri
Michel Jarrety
Franco Marengo
Ralph Pite

Questo volume è stato realizzato con il contributo del “Dottorato di Ricerca in Culture Classiche e Moderne” dell'Università degli Studi di Torino, del “Dottorato di Ricerca in Letterature Comparate” dell'Università degli Studi di Napoli “L'Orientale” e della Convenzione Internazionale tra l'Università degli Studi di Napoli “L'Orientale” e l'Université de Nice – Sophie Antipolis.

ISBN 978-88-469-2098-0

© 2011, MESOGEA by GEM s.r.l.
Via Catania 62, 98124 Messina
www.mesogea.it

Tutti i diritti sono riservati all'Editore.
È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera.

Classico/Moderno. Percorsi di creazione e di formazione / a cura di Maria Teresa Giaveri, Luigi Marfè, Vincenzo Salerno. – Messina: Mesogea, 2011. (Studi e ricerche; 5)
ISBN 978-88-469-2098-0
1. Letteratura comparata – Influssi [della] Cultura classica – Atti di congressi.
I. Giaveri, Maria Teresa. II. Marfè, Luigi. III. Salerno, Vincenzo.
809 CDD-22 SBN Pal0235895

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”

LA FORZA DI GRAVITÀ DEI MITI.
ANTICO E MODERNO IN FRANCIA
DURANTE LA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO

Franca Bruera
(Università di Torino)

Con la definizione di mito inteso quale spazio in cui gravitano masse che si attirano e si respingono, Paul Ricœur ha riconosciuto alle costruzioni mitologiche proprietà analoghe a quelle di un campo gravitazionale perturbato da forze in continuo movimento dialettico.¹ La rilevanza di questa premessa ci induce ad avviare un'indagine che affronti il motivo della riscrittura dei miti antichi nella prima metà del Novecento francese cogliendo prioritariamente il potenziale generativo e dinamico del mito che, soprattutto in quegli anni, non solo si afferma forte di metamorfosi innumerevoli, ma si conferma anche quale tessuto poroso e permeabile di simboli e archetipi stabili e fluttuanti al contempo.

Nello spaccato temporale che si estende dal finire della Prima guerra mondiale sino agli anni Quaranta si assiste infatti, e non solo in Francia, al massiccio riaffacciarsi sulla scena letteraria di modelli mitici paradigmatici che forniscono esempi interessanti di rovesciamento delle tradizionali letture che ad essi vengono convenzionalmente applicate. Dal Cocteau dell'*Antigone*, che nel 1922 lancia prematuramente quel progetto di restaurazione formale noto come *rappel à l'ordre*, all'Anouilh di *Medée* (1946), tragedia già densa di spunti non estranei al motivo dell'incomunicabilità e dell'insufficienza della parola, il mito sembra assurgere tanto a spazio simbolico, quanto a parametro ermeneutico largamente condiviso, sia in virtù della dimensione dialogica che lo vivifica, sia in relazione alla sua capacità di amalgamarsi all'attualità e di misurarsi dialetticamente con la propria tradizione. I molteplici esempi che si pos-

¹ P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, 2. *Finitude et culpabilité*, Point, Paris 2009, p. 527.

sono trarre dalla poesia, dalla prosa e più particolarmente dalla drammaturgia di espressione francese della prima metà del secolo XX non paiono tuttavia configurarsi quali convenzionali forme di rivisitazione di uno spazio ancestrale e collettivo colto esclusivamente nel meccanismo quasi automatico della sua ricorrenza; appaiono invece come momenti nodali di una ricerca di modalità poetiche ed estetiche nuove, che proprio nel mito sembrano individuare un nuovo orizzonte di riferimento di feconda e dinamica portata innovativa.

Non è tanto, infatti, nel solco di tradizionali approcci mimetici o di travestimenti parodici consolidati che sembrano realizzarsi le diverse riscritture dei miti in questi anni; queste sembrano invece ricercare nello spazio simbolico del mito tanto una risorsa per sperimentare nuove soluzioni espressive, quanto un possibile modello interpretativo che, riproposto in ambito letterario grazie al gioco combinatorio dei rimandi intertestuali e citazionali, consenta di veicolare agevolmente nuovi significati. Attraverso il processo dialettico della propria epifania, il mito sembra allora in questi anni farsi garante della forza rappresentativa della parola, quasi come se dalla propria capacità di ricodificare lo spazio letterario e di risemantizzare simultaneamente – proprio grazie alla dimensione letteraria – i propri significati simbolici, dipendesse il perenne divenire del senso.

Dinanzi a quello che sembra a un primo e superficiale approccio configurarsi quale massiccio ricorso al recupero della memoria originaria collettiva, si pone il problema di identificare parametri interpretativi adeguati che permettano di affiancare ai percorsi ermeneutici che parlano appunto di imitazione, parodia, di letteratura di secondo grado o ancora, più in generale, di lavori di seconda mano,² altri criteri che sottolineino invece il grado di autonomia e di indipendenza che l'opera a soggetto mitico ricerca, sia rispetto alla sua fonte antica, sia rispetto al superamento del concetto stesso di imitazione. Per esprimere lo spazio contemporaneo si direbbe infatti che, a partire dal primo dopoguerra, Giraudoux, Cocteau, Giono, Anouilh, Sartre, Camus e altri meno noti sostenitori del ritorno al mito in Francia (Fabre, Ghéon, Porquerol, ecc.) abbiano rimesso in causa l'estetica stessa della rappresentazione del mito attraverso un processo di decostruzione e di riappropriazione del mate-

² Si vedano, ad esempio, A. Compagnon, *Le travail de seconde main*, Seuil, Paris 1979 e G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

riale mitologico strappato alla sacralità del proprio alveo e ricostruito nel presente incerto della scrittura. E sulla base della connessione dinamica di elementi costitutivi del mito e di elementi nuovi, della desemantizzazione e risemantizzazione di personaggi già codificati e della rottura della consequenzialità logica degli avvenimenti, la riscrittura diventa il momento in cui linguaggio mitico e linguaggio letterario si confrontano e si compongono, in funzione di un nuovo percorso interpretativo di natura prevalentemente metaletteraria e critica. Assurgendo inoltre a metodo la cui centralità si riconosce nella capacità di compensare quel che Hans Blumenberg definisce come assolutismo della realtà,³ la riscrittura assolve al compito di riorganizzare un nuovo rapporto con la realtà «indiretto, circostanziato, differito, selettivo e soprattutto metaforico».⁴

L'operazione della riscrittura si afferma allora come metodo inseparabile dalla propria ricezione, proprio come il mito – la cui estrema capacità di comporsi e scomporsi a garanzia della propria sopravvivenza è stata ampiamente confermata da Lévi-Strauss – e proprio come il testo, che – come gli apporti teorici di Jauss e Iser hanno da tempo dimostrato – acquisisce il suo senso compiuto nell'atto stesso della sua ricezione. L'atto del riscrivere diventa quindi uno strumento importante di lettura, identificazione, ricezione e rivisitazione di modelli culturali, amalgamando dialetticamente quei modelli che esistono e trasmigrano in realtà culturali diverse nel solco di un percorso ermeneutico che dal mito eredita sia il linguaggio metaforico, sia la duttilità e la dialetticità strutturale.

È noto che a partire dal tardo Ottocento, il mito diventa punto di convergenza di esperienze letterarie, religiose, antropologiche, psicanalitiche, etnologiche, filosofiche, e che, per quanto concerne i rapporti tra mito e letteratura, risalgono agli anni Trenta i primi studi di *mythanalyse* inaugurati da Denis de Rougemont nel suo celebre saggio *L'Amour et l'occident* (1939). Il mito, negli anni che ci interessano, rientra nella dinamica di un dibattito ampio che investe ambiti diversi, non ultima la critica del linguaggio, che dalle forme semplici di Jolles, attraverso gli studi di Benveniste e Jakobson, denuncia le specificità di un linguaggio che comincia a dichiarare la propria crisi. Muto come le sirene kafkiane e poi beckettiane che Ulisse non può più ascoltare, il linguaggio presenta tutte le caratteristiche di quella modernità che ha decisamente spostato

³ Si veda, in particolare, H. Blumenberg, *Il futuro del mito*, Medusa, Milano 2002.

⁴ *Id.*, *La realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 95.

l'attenzione dai contenuti ai metodi e ai codici della comunicazione. Se T.S. Eliot, sin dal 1923, segnala l'importanza della comparazione di antico e moderno in Joyce – parlando in termini di metodo mitico e al fine di dare una forma al disordine contemporaneo⁵ –, pare possibile mettere in evidenza il valore epistemologico del mito che in questi anni sembra rapportarsi sempre più, in quanto metodo, all'atto della conoscenza scientifica. La sua possibilità di costituirsi in percorso d'investigazione segna un cambiamento della coscienza estetica, che nel mito riconosce un certo rigore e che individua in esso «una cornice all'interno della quale si possono aggiungere delle interpolazioni»;⁶ uno scenario circoscrivibile, duttile e fecondo, insomma, che arricchisce e si arricchisce di significato a seconda delle configurazioni nelle quali risulta coinvolto.

Preso atto, molto sommariamente, che il mitologismo è un fenomeno caratteristico della letteratura del XX secolo, sia come procedimento artistico, sia come visione del mondo,⁷ sembra allora possibile identificare in quel congruo insieme di opere a soggetto mitico che attraversa il primo cinquantennio del Novecento, quelle stesse disillusioni nei confronti della Storia e dello storicismo che le «opere mondo»⁸ hanno denunciato, in conflitto con una certa tentazione per lo psicologismo e anch'esse portatrici di inquietudini e dubbi specifici della modernità.

In particolare, nel panorama letterario francese risulta interessante cercare di definire un modello prototipico alla base delle diverse rivisitazioni dell'antichità, ovvero tentare di identificare le specificità di un modello di scrittura che parli una stessa lingua simbolica indipendentemente dal suo autore,⁹ e poi ricercare le invarianti di quella stessa lingua simbolica non soltanto in base al grado di distanziamento o di prossimità rispetto all'ipotesto, ma soprattutto sulla base del livello di emancipazione che il testo a soggetto mitico raggiunge rispetto alla radice ipotestuale cui attinge.

Per delimitare più in profondità i contorni di un'ermeneutica mitopoietica della riscrittura dei miti nella Francia del primo Novecento e al

⁵ T.S. Eliot, *Ulysses, ordine e mito* (1923), in *Id., Opere. 1904-1939*, Bompiani, Milano 2001, pp. 642-46.

⁶ Blumenberg, *Il futuro del mito*, cit., p. 116.

⁷ E.M. Meletinskij, *Il mito. Poetica folclore ripresa novecentesca*, Editori Riuniti, Roma 1993.

⁸ Cfr. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

⁹ R. Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, Paris 1966, p. 52.

fine di cercare di evincere l'invariante che definisce e delimita le specificità della *vague* antichista e classicista che percorre quegli anni, sembra dunque opportuno intraprendere un percorso di lettura che cerchi di giustificare, all'interno dell'evoluzione delle poetiche primonovecentesche, il largamente praticato ritorno all'antichità.

Le prime riscritture dei miti si inseriscono nel clima fecondo degli anni Venti e segnano un cambiamento radicale dell'esperienza estetica rispetto ai primi decenni di un secolo notoriamente dominato dall'iconoclastia delle Avanguardie storiche. Il mito, superato il titanismo romantico, profanato e ridotto a carogna putrescente di baudelairiana memoria,¹⁰ si inserisce con fatica, seppur dinamicamente, nel processo dialettico di incontro-scontro con la tradizione avviato dalle Avanguardie, mantenendosi in vita, all'interno dei nuovi miti che celebrano la storicità, nella sua accezione di *bricolage*¹¹ e in virtù del suo intrinseco portato analogico.

Nell'immediato dopoguerra, parallelamente ad un più cauto rapporto con la storicità, ad una riflessione sempre più accurata sul senso storico¹² e sul concetto di durata bergsoniana,¹³ la possibilità di esprimere il mondo sembra farsi sempre più difficile. In quest'ottica il mito, inteso come apertura su possibili altri mondi che trascendono i limiti definiti del nostro mondo reale, sembra offrire alla scrittura la possibilità di attingere ad un materiale narrativo fecondo, giacché d'un lato garante di categorie universali e normative e dall'altro, per la sua caratteristica di non fissità e le sue metamorfosi e oscillazioni, fonte di stimoli per la produzione di nuovi significati.

Ed è infatti prescindendo dalla linearità del tempo storico e intesendo trame costruite sulla base di alchemiche associazioni che Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jean Giono costruiscono alcune tra le più originali riletture dei miti antichi: la morte assurda di Agamennone sul bordo

¹⁰ Rimandiamo a F. Curi, *La scrittura e la morte di Dio. Letteratura, mito, psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1996 (in particolare il capitolo primo, *Per il mito, contro il mito. Prolegomeni a un'antropologia dialettica*, pp. 3-39).

¹¹ C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1996. Questo importante aspetto è ricordato da Fausto Curi, nel capitolo *Dagli «archetipi» allo «spirito»: Jung e Lévi-Strauss*, in *La scrittura e la morte di Dio*, cit., pp. 155-161.

¹² T.S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* (1919), in *Id., Opere. 1904-1939*, cit., pp. 392-402.

¹³ Cfr. Curi, *La scrittura e la morte di Dio...*, cit., p. 171.

di una piscina,¹⁴ la malcelata ninfomania di Giocasta,¹⁵ la prosaicità di un Ulisse bugiardo e fannullone,¹⁶ l'insipienza del giovane Paride,¹⁷ per limitarci ad alcuni esempi paradigmatici, pur demistificando, parodiando, desacralizzando il mito antico, non traducono una necessità di distruzione di gusti o senso comune, né perpetuano, deformandola, la profanazione baudelairiana della sacralità del mito. Superano invece il limite di un'interpretazione e di un uso strumentale del mito – inteso come veicolo di valori fondativi e quindi nella sua marmorea fissità – traducendo empiricamente le intuizioni di T.S. Eliot circa il mito come metodo di lettura e strumento di indagine conoscitiva in grado di «rendere accessibile all'arte il mondo moderno».¹⁸

Non più detentore di valori universali e immutabili, il materiale mitico rivisitato accoglie allora contenuti nuovi e partecipa ad un dialogo critico sia con il proprio passato, sia con il presente in cui viene coinvolto, attribuendo in tal modo alle diverse riscritture un carattere di metaletterarietà decisamente sorprendente.

Non più da riconoscere ma da interpretare, non più colto nella sua accezione di totalità omogenea, coerente, monolitica, ma inteso come insieme di citazioni e analogie che si compongono variamente, il mito viene sottoposto al giudizio e al gusto del lettore/spettatore. Per Cocteau, solo sorvolando la Grecia in aeroplano sarà possibile rileggere l'*Antigone* di Sofocle: «A vol d'oiseau, de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus. Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs d'oeuvre. A force d'y habiter nous les contemplons distraitement, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois».¹⁹ Così il poeta ricorre al mito nella sua accezione di sistema in rielaborazione permanente, proponendo al pubblico l'adattamento di un'*Antigone* fedele al modello sofo-

¹⁴ J. Giraudoux, *Électre*, in *Id.*, *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 1982.

¹⁵ J. Cocteau, *La Machine infernale*, in *Id.*, *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 2003.

¹⁶ J. Giono, *Naissance de l'Odyssée*, in *Id.*, *Œuvres romanesques complètes 1*, Gallimard, Paris 1971.

¹⁷ Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, in *Théâtre complet*, cit.

¹⁸ T.S. Eliot, *Ulysses, ordine e mito* (1923), in *Id.*, *Opere. 1904-1939*, cit., p. 646.

¹⁹ La *pièce* è stata rappresentata a Parigi il 20 dicembre 1922 ed è stata pubblicata nel 1927 presso le edizioni Gallimard. Si veda J. Cocteau, *Antigone*, in *Id.*, *Théâtre complet*, cit., p. 305.

cleo benché rivisitata nella forma, a partire dalla recitazione telegrafica²⁰ modellata sul duello verbale,²¹ dai costumi, dallo scenario e dalla musica, affidati rispettivamente a Coco Chanel, Pablo Picasso e Arthur Honegger e dalla dialettica tra antico e moderno che trasforma la disobbedienza di Antigone in un atto di anarchia.

Concepito negli ingranaggi della modernità, il fenomeno della riscrittura dei miti si iscrive, in Francia, in una ricerca di nuove forme espressive, nel solco di un recupero del potere comunicativo della parola che il ricorso al mito può forse garantire e che, a livello tematico-espressivo si esplicita attraverso una generale perdita di spessore e centralità delle figure mitiche evocate, spesso ai limiti dell'afasia – come l'Orfeo di Cocteau – o al contrario di significativa loquacità, come l'Ulisse di Giono o la Medea di Anouilh sembrano dimostrare. E il meccanismo di riproduzione del mito sembra originare dall'esigenza di attribuire una nuova funzione alla parola che si stacca dal messaggio e si riflette sul codice come rinnovato strumento di conoscenza: il mito, depositario di senso all'interno di un'intelaiatura nuova, trasfonde contenuti, si rinnova nella forma e assurge a luogo di ri-produzione di senso all'interno di una scrittura intertestuale e stratificata che, proprio come il mito, si fa modello dinamico di infinite connessioni e possibilità di «ri-produzione».²²

Tra le tante opere che maggiormente rendono esplicito il fenomeno della riscrittura dei miti antichi come esempio di connessioni dinamiche plasmate sul modello del mito, va in particolare ricordato l'*Orphée* di Jean Cocteau che, nello spazio fisico della scena – luogo privilegiato di trasfusione semiotica del mito –, celebra l'incontro tra il testo e lo spazio simbolico di riferimento, nel quadro un'originale lettura a ritroso del mito.

Cocteau porta sulla scena un Orfeo che sin dal primo atto si presenta al pubblico metaforicamente smembrato, decomposto, 'a pezzi' poiché deprivato della capacità generativa che la leggenda gli ha attribuito. Inconsolabile e cosciente sia della crisi della sensibilità poetica, sia della

²⁰ Ivi, p. 307: «L'extrême vitesse de l'action n'empêche pas les acteurs d'articuler beaucoup et de remuer peu. Le Chœur et le coryphée se résument en une voix qui parle très haut et très vite comme si elle lisait un article de journal».

²¹ Ivi, p. 313: «Antigone et Créon se parlent de tout près; leurs fronts se touchent».

²² Per un approfondimento del motivo della ri-produzione dei miti, rimandiamo al nostro saggio: F. Bruera, *De la récréation à la récréation: le mythe antique dans le théâtre français de l'entre-deux guerres*, in P. Schnyder (sous la dir. de), *Métamorphoses du mythe. Réécritures modernes des mythes antiques*, L'Harmattan, Paris 2008, pp. 549-560.

propria aridità intellettuale, Orfeo appare soffocato fino all'afasia, infedondo e sterile, come i suoi dialoghi con Euridice lasciano intendere.²³ L'originalità della *pièce* risiede nella sua struttura, che d'un lato sembra scandire la ricerca dell'unità e della stabilità del mito e che dall'altro accompagna il nuovo Orfeo lungo il cammino tortuoso del ritrovamento della parola perduta e lungo il percorso di ricostituzione progressiva dei propri 'frammenti'. A partire dall'accezione metaforica del mitema dello smembramento, Cocteau conduce allora Orfeo alla scoperta della propria identità; deprivato della sua capacità generativa, il personaggio attinge al materiale narrativo del mito le risorse per rigenerarsi, rigenerare e ricostruire il senso. Cocteau fonda così la sua esperienza estetica sia sul valore della persistenza, sia sulla porosità del materiale mitologico: attraverso la demistificazione dei personaggi – tra i quali una particolare attenzione meriterebbe anche la figura di Euridice –, la desemantizzazione del messaggio attualizzato e standardizzato nel linguaggio, il nuovo Orfeo offre la possibilità di pensare ad un ritorno del mito rivisitato in termini di capacità di tradurre tanto l'insufficienza del suo significato conservativo, quanto, e più propriamente, la sua accezione di dimensione produttiva dalle capacità ricompositive e ricostruttive.

Se Orphée rinasce dalle proprie ceneri e comincia la sua esistenza 'dalla fine', l'Ulisse di Jean Giono rinasce paradossalmente dalla sua natura di 'Nessuno' e attraverso il potere della narrazione. È infatti attraverso l'eco delle sue menzogne che l'autore, in *Naissance de l'Odyssee*, innesca il meccanismo che mette in relazione le due facce del mito,

²³ Forniamo qui di seguito uno dei dialoghi iniziali della *pièce*: «Eurydice. – Orphée, mon poète... Regarde comme tu es nerveux depuis ton cheval. Avant tu riais, tu m'embrassais, tu me berçais; tu avais une situation superbe. Tu étais chargé de gloire, de fortune. Tu écrivais des poèmes qu'on s'arrachait et que toute la Thrace récitait par cœur. Tu glorifiais le soleil. Tu étais son prêtre, et un chef. Mais depuis le cheval tout est fini. Nous habitons la campagne. Tu as abandonné ton poste et tu refuses d'écrire. Ta vie se passe à dorloter ce cheval, à interroger ce cheval, à espérer que ce cheval va te répondre. Ce n'est pas sérieux. / Orphée. – Pas sérieux? Ma vie commençait à se faisander, à être à point, à puer la réussite et la mort. Je mets le soleil et la lune dans le même sac. Il me reste la nuit. Et pas la nuit des autres. Ma nuit. Ce cheval entre dans ma nuit et il en sort comme un plongeur. Il en rapporte des phrases. Ne sens-tu pas que la moindre de ces phrases est plus étonnante que tous les poèmes? Je donnerais mes œuvres complètes pour une seule de ces petites phrases où je m'écoute comme on écoute la mer dans un coquillage. Pas sérieux?» (J. Cocteau, *Orphée*, cit., pp. 391-92. La *pièce* è stata rappresentata a Parigi il 17 giugno 1926 e pubblicata presso le edizioni Stock nel 1927).

quella della perennità e della derivazione. Il mito, presentato con caratteristiche anti-sublimi e in forma iperbolica, mette al servizio della narrazione il fascino leggendario di Ulisse e la sua prodigiosa dote di narratore, celebrando l'aspetto transitorio e la vitalità di una parola paradossalmente non ufficiale, ambigua e blasfema.²⁴ Pur tuttavia, le menzogne di Ulisse volano di bocca in bocca e nel loro germinare e diffondersi a macchia d'olio si trasformano in parola ufficiale – mitica – riconosciuta dalla collettività. Ed è proprio sul contrasto dialettico tra il monologismo del materiale epico e il dialogismo della struttura narrativa che si costruisce *Naissance de l'Odyssée*; il romanzo, che è essenzialmente un'operazione di risemantizzazione del mito, trascolora in quest'ottica in un'acuta operazione metanarrativa giocata sulle immense potenzialità generative del linguaggio mitico, confermando il diffuso ritorno di interesse per le forme tradizionali di comunicazione e di condivisione del senso.

Gli esempi sino ad ora portati si ascrivono per lo più agli anni Venti e non costituiscono che un cenno ad un patrimonio di riscritture molto vasto che durante gli anni Trenta ripropone un ampio spettro di figure mitiche – tra le quali spiccano gli Atridi, Edipo e non poche rivisitazioni del mito di Medea²⁵ – riprese negli anni Quaranta da Sartre, Anouilh e Camus, principalmente, nel quadro di una ricerca orientata a indagare, attraverso il modello mitico, l'intersoggettività e lo scambio dialogico all'origine dell'individualità. Se Antigone è già l'emblema del parossismo dei conflitti, Medea scava nell'universalità della propria tradizione per liberarsi dall'incantesimo mitico che l'ha rinchiusa nell'immagine statica della donna gelosa, maga e infanticida.²⁶ Nel solco di un teatro

²⁴ J. Giono, *Naissance de l'Odyssée*, in *Id.*, *Œuvres romanesques complètes 1*, cit., p. 37: «J'ai juré le nom des dieux? Je me suis mêlé à leur vie terrible! Pourquoi?» Le mensonge surgit par morceaux horribles devant lesquels il trembla. «J'ai attiré leur œil sur moi!.. Étais-je pas bien caché dans les herbes? Je les ai défiés par le dard de ma langue, puis j'ai clamé mon nom vers eux, comme un couillon! Plus il réfléchissait, plus il se sentait prisonnier de son mensonge, comme un bûcheron dont la main est prise dans la fente refermée d'un tronc».

²⁵ Si veda al proposito D. Mimoso Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Presses de l'Université de Strasbourg, Strasbourg 1982.

²⁶ Ci riferiamo a *Antigone* (1942) e *Médée* (1946) di Anouilh (in J. Anouilh, *Nouvelles Pièces Noires*, La Table Ronde, Paris 1967). Sul motivo della rivisitazione dei motivi della gelosia e della vendetta nella *Medea* di Anouilh, rimandiamo ad un nostro contributo, F. Bruera, *Incantesimi senza magia: Médée di Jean Anouilh*, in A. Preda (a cura di), *Magia, gelosia e vendetta: il mito di Medea nelle lettere francesi*, Cisalpino, Milano 2006, pp. 347-61.

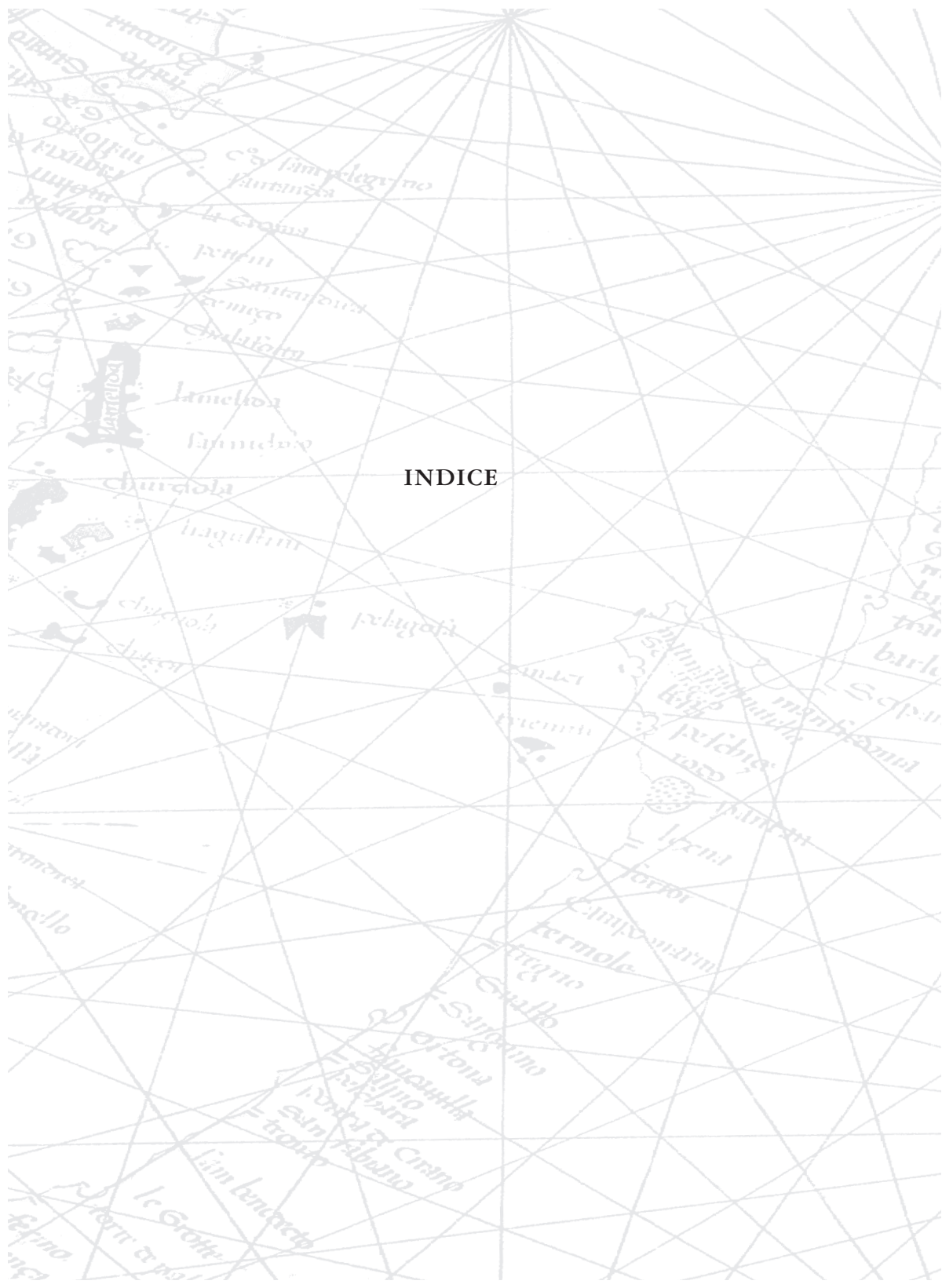
estraneo ai meccanismi psicologici, Oreste²⁷ lascia invece completamente al gesto e alla parola la responsabilità dei suoi atti; e così facendo attribuisce al mito la possibilità di contribuire all'esplorazione di tutte le situazioni comuni all'esperienza umana e di coniugarsi con un esistenzialismo inteso come affermazione di un sistema di diritti e di valori.

Indipendentemente dagli esiti delle diverse riscritture, sembra possibile in conclusione riconoscere nello spaccato temporale identificato una marcata tendenza a superare la tradizionale accezione del mito come ripetizione e restaurazione del tempo sacro delle origini in funzione di una sua rinnovata concezione in chiave dialettica decostruttivo-ricostruttiva.²⁸ Preso atto della fine del mito, «Eldorado banal de tous les vieux garçons»,²⁹ il Novecento francese infonde ad esso nuova linfa non già recuperandone la sacralità ormai dissoltasi dinanzi all'emergenza decostruttiva della modernità, ma riconoscendogli una componente sostanziale di ricostruzione e rielaborazione. Nel solco del sempre più diffuso interesse che le scienze nuove ripongono nel mito, proprio dalla ripetizione, intesa largamente come momento dialettico, la letteratura trae spunto per concepire il mito come base di partenza di una nuova forma di dialogismo e di polifonia del testo, traducendo al contempo sia la necessità di un rinnovamento sostanziale della scrittura, sia il sempre più vivo interesse per la natura polimorfa del mito, inseparabile dall'idea di creazione e ricreazione.

²⁷ J.-P. Sartre, *Les Mouches*, in *Id.*, *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 2005.

²⁸ Segnaliamo che è attualmente in corso un progetto di ricerca di ambito filosofico-letterario attorno al motivo del ritorno del mito nel Novecento secondo una prospettiva di lettura metodologica decostruttivo-ricostruttiva. Il progetto, diretto da Alberto Martinengo, in collaborazione con Graziano Lingua, Giulia Boggio Marzet Tremoloso e Franca Bruera dell'Università di Torino, è sfociato, per ora, in un workshop finanziato dalla European Science Foundation. Per un approccio al percorso metodologico individuato dall'équipe di ricerca, rimandiamo a A. Martinengo, *Il pensiero incompiuto. Ermeneutica, ragione, ricostruzione in Paul Ricœur*, Aliberti, Reggio Emilia 2008.

²⁹ Cfr. C. Baudelaire, *Un voyage à Cythère*, *Les Fleurs du mal*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1961, p. 111.



INDICE

Maria Teresa Giaveri, PRESENTAZIONE	p. 5
Roberto Mercuri, TRECENTO MODERNO	p. 7
Vincenzo Salerno, «FUOR DEL MODERNO USO». DANTE E L'IDEA DI MODERNO	p. 15
Amedeo Alessandro Raschieri, GEOGRAFIA E ASTRONOMIA ANTICHE E MODERNE: ALCUNE RISCOPERTE UMANISTICHE	p. 31
Josiane Rieu, L'ÉCRITURE SUR L'ÉCRITURE DANS LA POÉSIE DU XVI ^e SIÈCLE: CRÉATION ET CONTEMPLATION	p. 41
Encarnación Sánchez García, LA PERSIA NELLA LETTERATURA SPAGNOLA DEL CINQUECENTO	p. 55
Elisabetta Pitotto e Iole Scamuzzi, CRISI E PARODIA DELL'EROE EPICO: LA <i>GATOMAQUIA</i> DI LOPE DE VEGA E LA <i>BATRACOMIOMACHIA</i>	p. 69
Anna Cerbo, IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA FRA CINQUE E SEICENTO	p. 83
Cecilia Latella, METAMORFOSI DI UN MITO: <i>LA PENTESILEA</i> DI FRANCESCO BRACCIOLINI	p. 107
Franco Marengo, CLASSICO E MODERNO. L'INTERTESTO DEL TEATRO INGLESE NEL PRIMO SEICENTO	p. 119
Daniela Dalla Valle, LA RIVISITAZIONE DEL MITO CLASSICO NEL SEICENTO FRANCESE	p. 137
Cristina Musio, IL MITO DI EDIPO IN CORNEILLE E DRYDEN	p. 151
Luisa Scotto D'Aniello, UN COMICO DI ASCENDENZA CLASSICA. ALFIERI TRADUTTORE DI TERENCE E UN SUO MODELLO, NICCOLÒ FORTEGUERRI	p. 159
Chiara Fenoglio, «ORBA FANTASIA» E «ALTA PIETADE»: L'ALDILÀ NELLA RILETTURA LEOPARDIANA	p. 177

INDICE

Rossella Ciocca, IL RITORNO DI APOLLO E DIONISO. VITALITÀ DEL MITO NELLA LETTERATURA INGLESE TRA OTTO E NOVECENTO	p. 189
Maria Teresa Giaveri, PAUL VALÉRY IN VESTE DI RUTILIO NAMAZIANO	p. 205
Roberta Tanzi, GOETHE E VALÉRY: RISCrittURA E <i>RÉINCARNATION</i> IN <i>MON FAUST</i>	p. 217
Carla Vaglio Marengo, LA CLASSICITÀ IN JOYCE	p. 227
Franca Bruera, LA FORZA DI GRAVITÀ DEI MITI. ANTICO E MODERNO IN FRANCIA DURANTE LA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO	p. 243
Massimo Scotti, PROFETESSE DELLE TENEBRE	p. 253
Barbara Zandrino, IL MITO DI EDIPO E IL LINGUAGGIO TRAGICO: METAMORFOSI NOVECENTESCHE	p. 263
Chiara Lombardi, IL MITO ALLO SPECCHIO: FORME E SIMBOLI DELLA CLASSICITÀ IN ALBERTO MORAVIA	p. 277
Luigi Marfè, PERCHÉ LEGGERE I CLASSICI? ITALO CALVINO E LA POETICA DEL «FURTO AD ARTE»	p. 289
Mariangela Masullo, LE POETESSE ARABE E L'ELEGIA	p. 301
Francesca Maria Corrao, LA «CLEOPATRA» DI ŠAWQĪ SIMBOLO DI EMANCIPAZIONE E CORAGGIO	p. 311
Raffaella La Scaleia, IL MITO DI ORFEO ED EURIDICE NELLA RIVISTA <i>ABŪLLŪ</i> (APOLLO)	p. 323
Giorgio Amitrano, KAWABATA YASUNARI O LA COSTRUZIONE DI UN CLASSICO MODERNO	p. 333
Gian Franco Gianotti e Amedeo Alessandro Raschieri, FORMAZIONE CLASSICA, A RISCHIO D'ECLISSI	p. 343