

Senecio

a cura di Emilio Piccolo e Letizia Lanza



Vico Acitillo 124 - Poetry Wave

Vico Acitillo 124 - Poetry Wave

www.vicoacitillo.net

mc7980@mclink.it

Napoli, 2009

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)
e/o la diffusione telematica di quest'opera
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

L'ordine simbolico della Gorgone. Letizia Lanza agli inferi

di Gabriella Freccero

Nessun umanista si dovrebbe più sentire in dovere di sottoscrivere la convinzione del professor Serenus Zeitblom che “la civiltà consista veramente nell’inserire con devozione, con spirito ordinatore e, vorrei dire, con intento propiziatore, i mostri della notte nel culto degli dèi”¹; la contaminazione delle lettere classiche con le più recenti discipline antropologiche, psicoanalitiche, col marxismo, il femminismo e le scienze sociali dovrebbe averlo convinto che ciò che è rimosso o espulso dall’orizzonte del discorso tende a riemergere in forme violente e destabilizzanti. E proprio lui dovrebbe saperlo, che si appresta a scrivere in uno stato di prostrazione fisica e morale, e in un anno fatale per l’Europa, il 1943, la biografia dell’inquietante amico Adrian Leverkun, il moderno sottoscrittore del patto con il diavolo in cambio della composizione di una musica mai udita. Nelle righe zeitblomiane vibra evidente, e del tutto condivisibile, il monito umanistico contro l’orrore che si prepara quando una civiltà smarrisce i suoi riferimenti ideali per seguire le correnti spirituali più infere ed oscurantiste; e tuttavia nascondere i mostri sotto i tappeti tende a farli ingigantire, non a curare il male incipiente.

Del monito del professore va conservata la devozione per il materiale che si tratta parlando di mondo antico, come fa ogni buon artigiano con il prodotto del suo lavoro, e lo spirito ordinatore, che è sempre il necessario armamentario dell’attività scientifica. Per il resto, i mostri della notte, se c’è un modo di trattarli, vanno accuratamente studiati e poi messi a confronto con il culto degli dèi; e diremmo quindi che la civiltà, se “consiste veramente” in qualcosa, è nel mettere in relazione dialettica gli opposti archetipici, cosa che gli antichi, da veri conoscitori della materia, puntualmente facevano.

Un contributo alla conoscenza di alcuni mostri della notte ben vivi e operanti nel mondo greco e tuttora riverberanti ombre nella nostra inquieta(n)te modernità ce lo dà Letizia Lanza nel volume

¹ Tratto da Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Lebens des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkun erzählt von einem Freunde*, trad. it. *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkun narrata da un amico*, Milano 1988, traduzione di Ervino Pocar, p. 26: “Quale territorio umano, e sia magari il più puro, il più degnamente benevolo, sarebbe mai del tutto inaccessibile all’influsso delle potenze infere, anzi, bisogna aggiungere, non bisognoso del fecondo contatto con esse? Questo pensiero, che non disdice nemmeno a chi per indole è assolutamente lontano dal mondo dei demoni, è rimasto in me da certi momenti di un viaggio di studio che feci, per quasi un anno e mezzo, in Italia e in Grecia ... Là potei intuire quella pienezza di vita che si esprime nella devozione iniziatrice della greicità olimpica davanti alle divinità dell’abisso, e più tardi dalla cattedra ho spiegato molte volte agli scolari del mio liceo come la civiltà consista veramente nell’inserire con devozione, con spirito ordinatore, e, vorrei dire, con intento propiziatore, i mostri della notte nel culto degli dèi”.

*Medusa. Tentazioni e Derive*², insieme di cinque saggi, legati i primi tre dal connubio amore-morte: *Arcane insidie*, *Gorgoniche visioni* e *Voci dal delirio*, interpreti: Sylvia Plath e il suo rovinoso amore per Ted Hughes, spettri e gorgoni di ogni tipo dell'immaginario greco, Camille Claudel e la sua opera *Perseo e Medusa*; gli altri due, i *Percorsi liminari*, dallo spalancarsi di esistenze sul baratro infero della morte, attraverso la vita dell'allucinato pittore fiammingo Hans Memling e la dolce tentazione di morte della Antigone di María Zambrano.

Nel saggio numero due sulle *Gorgoniche visioni* si apre uno spazio per capire l'ambito simbolico dove la figura della Medusa greca esplica il suo significato. Essa irradia senso a partire dalla sua funzione nell'immaginario degli antichi, quella di rappresentare il limite, la soglia non oltrepassabile oltre cui si spalanca il mondo dei morti, la morte stessa in quanto orrore, dissoluzione, alterità assoluta. Lanza si serve degli ausili di studi specifici quale il Vernant de *La morte negli occhi e Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme* di Adriana Cavarero; dal primo mutua lo scandaglio antropologico del torbido elemento dove regnano figure mitologiche mostruose, dalla pietrificante medusa ai *freaks* femminili variamente legati ai sortilegi notturni quali Empusa, Mormo, la spudorata vecchietta Baubo, personaggi tutti al di là del confine della razionalità e dell'ordine, immagini suscitatrici del terrore misto al disgusto; continuando con le Graie vizze e rugose, le furiose Erinni latranti e le loro serventi, le Arpie trascinate da venti tempestosi, l'infanticida Lamia, la serpentessa Echidna madre di illustre progenie mostruosa, da Cerbero a Gerione, dall'Idra alla Chimera alla Sfinge, le divoranti Scilla e Cariddi terrori dei viaggi per mare, fino alla regina della notte fra tutte la più nera e potente, Ecate dai terribili sortilegi, signora dei crocicchi.

Nello studio di Cavarero l'orrore è analizzato in stretto legame con la violenza della guerra; l'uso della maschera della Gorgone sullo scudo degli eroi omerici tende ad utilizzare l'orrore a fini militari, come super-arma psicologica, come fa l'urlo terrificante sulla bocca di Achille deformato in maschera gorgonica; la decapitazione del mostro ad opera di Perseo duplica sul piano mitico il destino di morte eroica nella battaglia, lo scempio dell'unità del corpo, cui sarà sottoposto lo stesso Ettore, come violenza specifica della guerra, non solo combattimento ma volontà di disarticolazione dell'umano, la perdita orribile della sua unità.

Ma di tutto questo corteo cangiantemente mostruoso non si saprebbe dare una giusta valutazione, dovendo escluderne il ruolo di pura nota di colore da affiancare agli algidi e fin troppo umani dèi

² Ed. Studio Editoriale Gordini, 2007.

olimpici, senza ricordare, sotto la scorta della studiosa inglese Jane E. Harrison, che la religione greca fu all'inizio, come ogni religione, un culto dei morti e degli spiriti poi rimodellato per esigenze di copione su un culto per dèi antropomorfi dalle nascenti poleis greche. Nel suo *Prolegomena to the study of Greek religion*³ del 1903 la studiosa di Cambridge scava lungamente nel patrimonio religioso greco per confermare la sua ipotesi che il rituale, la concreta azione collettiva del gruppo umano che si mette in contatto con la realtà soprasensibile, precede il mito, che è poi costruito e tramandato per tradizione orale collettiva. Dedicandosi allo studio dei *festivals* ancora praticati nelle città greche in tempi storici quali le Antesterie, le Diasia, le altre feste primaverili quali le Targhelie, le Kallynteria e le Plinteria, presuntamente dedicati a divinità olimpiche quali Zeus Meilichios per le Diasia, Dioniso per le Antesterie, Apollo e Artemide per le Targhelie, dimostra come il fondo culturale di tali riti era fundamentalmente un culto assai diverso da quello praticato per gli dèi olimpici. Cita Isocrate⁴ che distingue: “coloro fra gli dèi che sono per noi fonte di benessere hanno il titolo di olimpici, coloro il cui ufficio è quello di calamità e punizioni hanno nomi più terribili; alla prima categoria sia i privati che gli stati erigono altari e templi, la seconda non è venerata con preghiere o sacrifici, ma nel loro caso celebriamo cerimonie di scongiuro”. Il termine migliore, per non usare il troppo legato alla magia *esorcismo*, è per Harrison cerimonie di a-versione (*aversion*), allontanamento; si confronti il verbo latino *averto* nel significato di distogliere, deviare, allontanare, ma anche mettere in fuga, respingere, scongiurare.

Platone nelle *Leggi*⁵ fa riferimento a tali pratiche quando consiglia al cittadino, se ad esempio viene preso dal desiderio di commettere sacrilegio, “di dedicarsi a cerimonie di purificazione⁶, andando supplice ai santuari degli dèi dello scongiuro (*theòn apotropàion*), fuggendo dalla compagnia degli uomini malvagi senza voltarsi indietro”.

Sosteneva Arpocrazione⁷ che Apollodoro avesse dedicato il sesto libro del suo trattato *Sugli dèi* alla discussione di tali dèi *apopompàioi*. Il libro è perduto ma ne residuano notizie frammentarie; ad esempio leggiamo in Pausania⁸ che egli vide a Titane un altare e di fronte ad esso un tumulo eretto per l'eroe Epopeo, e “vicino alla tomba vi sono gli dèi dello scongiuro, accanto ai quali vengono officiate le cerimonie che i Greci osservano per scacciare i mali”⁹. È allora chiaro all'autrice che “la

³ Ristampato da Princeton University Press, 1991.

⁴ Isocr. 5, 117; la traduzione dai *Prolegomena* è mia.

⁵ *Leggi* 854 b.

⁶ L'originale inglese usa il termine *riddance*, “liberazione”.

⁷ S.v. *apopompàs*.

⁸ II, 11-1.

⁹ *Prol.* p. 9.

religione greca conteneva due diversi ed opposti fattori: da un lato elementi di servizio agli dèi (*therapèia*) e dall'altro elementi di allontanamento (*apotropé*). I riti di servizio erano connessi da antica tradizione con gli Olimpici, o come sono talvolta chiamati, gli Uranici; i riti di allontanamento con spiriti, eroi, divinità sotterranee”¹⁰.

Harrison scopre così che le Diasia erano dedicate a un demone in forma di serpente poi conosciuto come Zeus Meilichios, il dolce, il benevolo, e le Antesterie perpetuavano un culto di rievocazione dei morti, un Halloween primaverile; tali spiriti erano conosciuti come Chere.

La Chera ha per Harrison contorni piuttosto sfuggenti: “per gli antichi Chera era una parola di molto ampia e vaga connotazione rispetto al termine moderno spirito o fantasma, e noi dobbiamo afferrare questa ampia connotazione se vogliamo capire il successivo sviluppo del termine”¹¹.

Secondo Platone¹² “vi sono molte cose belle nella vita dei mortali, ma in molte di esse vi sono come delle Chere che vi aderiscono, che le sporcano e le sfigurano”. La Chera è presentata qui come una sorta di bacillo, un male di radice non tanto filosofica quanto quasi fisica e biologica, inerente tutte le cose mortali, un principio di corruzione e contaminazione ineliminabile dalle cose umane.

Conone¹³ narrando la storia della testa di Orfeo racconta che quando essa fu trovata dal pescatore “stava ancora cantando, né aveva subito alcun cambiamento dovuto al mare né alcuno degli oltraggi che le umane Chere infliggono ai morti, ma era ancora fiorente e coperta di sangue fresco”. La traduzione corrente di Chera quale destino umano, troppo generica e poetica, si fa più efficace se interpretata come fattore di corruzione strettamente legata al mondo umano¹⁴.

Su molti vasi dipinti le Chere erano raffigurate come esili esserini alati, dal corpo striminzito e il viso brutto e distorto; in uno di essi dal Museo di Berlino¹⁵ un Eracle possente vibra una randellata micidiale a un tale mostriciattolo, che si dibatte disperatamente a mezz'aria strangolato dalla robusta presa della mano sinistra dell'eroe, scena che echeggia perfettamente un inno orfico ad Eracle¹⁶

¹⁰ *Ibid.* p. 10.

¹¹ *Prol.* p.165.

¹² *Leggi* XI, 937 d.

¹³ *Narr.* XLV

¹⁴ In realtà il concetto di Chera non è completamente negativo se al termine della trattazione, dedicata alla cosmogonia orfica, Harrison dedica un capitolo a “Eros as Ker of Life”, p. 633 sgg., mostrando come in questo particolare orientamento filosofico i piccoli esseri alati possono essere visti come produttori della vita contrariamente al ruolo di principio di corruzione e morte o di anime dei defunti come visto nella trattazione della religione tradizionale.

¹⁵ Berlin, Inv. 3317.

¹⁶ *Orph. Hymn.* XII.

“Vieni, eroe benedetto, vieni e porta sollievo da ogni male. Brandendo la tua clava, scaccia i fati malefici; con frecce avvelenate bandisci lontano le nocive Chere”.

Dopo avere discusso in una interessantissima disamina la Chera in quanto bacillo, spirito malvagio, agente portatore della vecchiaia e della morte, Harrison si dedica alla Chera personificata in esseri mitologici quali l'Arpia e i demoni alati, la Gorgone, la Sfinge e le Erinni.

Secondo Harrison, convinta che il rituale precede e spiega il mito, in origine la Gorgone non era una divinità con particolare importanza nella testa, ma una maschera rituale: “è evidente che nella sua essenza Medusa è una testa e niente di più; che la sua potenza inizia quando la sua testa è tagliata e che la potenza risiede nella testa; ella è in una parola una maschera con un corpo appeso più tardi ... l'oggetto rituale viene prima; quindi, il mostro”¹⁷. Le maschere appartengono a quella fase della religione primitiva in cui il terrore del soprannaturale e i rituali apotropaici contro le influenze negative sono dominanti.

Poche notizie ci provengono di questo periodo della religione greca. Secondo i lessicografi Esichio e Fozio esisteva una dea chiamata Prassidice, l'Esattrice della vendetta, che era rappresentata dalla sola testa. Pausania¹⁸ vide ad Aliarto in Beozia “un santuario all'aria aperta della dea. Qui essi prestavano giuramento, e non lo prendevano alla leggera”.

Nella antica Feneo in Arcadia vi era un oggetto chiamato Petroma (costruzione di pietra) che conteneva una maschera di Demetra soprannominata Kidaria; su tale Petroma molti abitanti di Feneo giuravano sulle materie più importanti. La maschera era probabilmente scolpita dentro o sul basamento di pietra.

Alcuni importanti reperti archeologici sono conservati al museo di Atene. Si tratta di forni portatili, sulla cui facciata anteriore, sopra il foro per la cottura, è appesa una maschera dalle fattezze gorgoniche; l'ipotesi è che servisse a esorcizzare il terrore del fuoco, elemento terribile per la mente primitiva, o ad allontanare possibili Chere nefaste prodotte dalla combustione. Tali *apotròpaia* sui forni erano molto diffusi, anche in forma di teste di satiro o di Ciclope, sempre in funzione esorcizzante.

La letteratura non si è molto occupata della Gorgone, più presente nell'arte figurativa greca in ossequio alla sua funzione culturale; lo stesso Omero nel celebre episodio odissiaco, in cui l'eroe

¹⁷ *Prol.* p. 187.

¹⁸ VIII, 15-3.

fugge terrorizzato dalle anime dei morti per tema dello scatenamento della testa di Gorgone nei suoi confronti da parte di Persefone, non si sofferma a descrivere il mostro, se di forma umana o animale, se spettro o in carne ed ossa, lasciando l'indeterminato riferimento a quella testa a fare da moltiplicatore dell'effetto horror.

Tanto è più felice nel saggio di Lanza (per tornare a lei, lasciata Harrison ed il ritualismo di Cambridge¹⁹) il riferimento alla religione etrusca che, per quel che ne sappiamo, non subì una riscrittura culturale paragonabile a quella greca, divisa tra religione olimpica superimposta e originaria demonologia e relativo culto matristico per una dea dai molti nomi e volti, ma sempre suprema creatrice e distruttrice del cosmo. Nella religione etrusca le ricche variazioni sul tema delle apparizioni soprannaturali mostruose o meno, ma sempre inquietanti, testimoniano un substrato figurativo largamente attinto da una religione primitiva altrettanto fervida di immaginazione quanto quella greca, se non di più, come ricordano le rutilanti figure di mostri infernali nelle tombe dipinte, pittura di cui siamo purtroppo orfani per la Grecia, le intere famiglie di geni psicopompi femminili chiamate Lase, (in versione di demoni del Fato se reggono rotoli dei *fata* degli umani defunti, o di profete del futuro come la Lasa Vecuvia poi latinizzata nella Ninfa Vegoia), i mascheroni rituali del tipo Gorgone già presente nei cinerari villanoviani di VIII secolo a.C., i cani infernali, ibridi terrifici sublimemente riepilogati dalla bronzea Chimera di Arezzo.

Fin qua l'antico. Ma per sua precipua tendenza il nostro passato mitico torna a visitarci a volte in forma confidenziale e rasserenante, a volte per continuare l'opera di sviamento, per turbarci e confonderci beffandosi della nostra pretesa robustezza epistemologica. L'insidia è allora un tarlo della mente, uno sviarsi tragico e assurdo tanto più se c'è a menti eccelse ed iperdotate, come fu il caso della poetessa americana Sylvia Plath.

Autrice di un solo romanzo, *La Campana di vetro*, e di svariate liriche in cui la ricerca sulla parola produce uno stile secco e limpido, essenziale ed anti-retorico, essa fu letteralmente uccisa da una ossessiva ricerca della perfezione che si infranse – teoricamente, e come causa occasionale – sul fallimento del legame amoroso col poeta Ted Hughes, in realtà sul ben precedente fallimento e motivo della sua malattia mentale, il legame intossicato con la madre. Prima che il femminismo, soprattutto italiano e francese, tematizzasse la necessità per ogni donna di potersi fondare su una

¹⁹ Col termine ritualisti di Cambridge si intendono, oltre alla Harrison stessa, Francis M. Cornford, Gilbert Murray, e, in posizione più defilata, Arthur Bernard Cook, che furono attivi presso l'omonima Università nei primi due decenni del '900.

genealogia femminile sia in termini amorosi che simbolici²⁰, esperienza espressamente vietata dal patriarcato, e nominasse il disordine simbolico in cui tutto il sesso femminile viene a trovarsi in seguito alla mancata realizzazione di tale bisogno, la vita della poetessa mette in scena un impossibile campo di battaglia con forze materne negative scaturite dal mancato reciproco riconoscimento, le Forze Fameliche che essa nomina con lucidità terrificante nel *Diario* (“le ombre scure, crudeli, assassine, gli animali-demoni, le Forze Fameliche”). Che le cause del disagio siano forze materne, moderne Erinni scatenate dal rapporto disastroso con la madre, è perfettamente chiaro alla scrittrice, che sa nominare in forza del suo genio l’origine dei suoi incubi, senza trovarne soluzione o rimedio. Una diatriba di dieci pagine contro la Madre Oscura, la Mamma-Mummi-Madre delle ombre, la strana musa calva bianca, barbarica per dirla con Nadia Fusini, che ispira Plath intossicandola mortalmente è il fantasma del materno che si nega, non tanto o non solo in termini puramente affettivi, ma privando di quel nutrimento simbolico di cui l’autrice sembra avere bisogno come l’aria da respirare; nutrimento totalmente assente in un rapporto in cui la madre si fa vestale e portabandiera dell’ordine patriarcale, chiusa nella memoria dell’emerito professor Plath (che Sylvia denuncia non essere stato amato, neanche lui, dalla mostruosa madre) un colosso di Rodi crollato e in pezzi.

L’universo di Sylvia si popola allora comprensibilmente di creature femminili mostruose, dalle Parche senza occhi né bocca di *The Disquieting Muses* del 1957, alle *Two Sisters of Persephone*, alla fatale *Medusa* del 1962, in cui la madre si trasforma in essere tentacolare, semiliquido come l’animale omonimo, teso ad inglobare l’io dell’autrice, che in finale confessa un definitivo “non c’è niente fra noi”, intendibile sia come massimo distacco che come inesorabile identificazione-fusione.

Un’altra forma di pazzia avvolge la creatività della scultrice Camille Claudel, sorella del pittore Paul e allieva e poi amante di Auguste Rodin. L’ambizione della ragazza che sbarca a Parigi per studiare scultura e dichiara a chiare lettere a chi l’accusa di plagiare l’opera di Rodin, “Io traggio le mie opere esclusivamente da me stessa, avendo fin troppe idee anziché non abbastanza”²¹, si infrange, dopo la fine del rapporto con lo scultore, di fronte alle difficoltà materiali della vita, la povertà, l’incomprensione del mondo, l’impossibilità di essere presa sul serio in un ambiente artistico dove il genio femminile viene ripetutamente censurato. Già le sculture di *Clotho*, la Parca che srotola il filo (1893) e *L’implorante* (la donna inginocchiata che si protende invano verso un dio

²⁰ Su tutti *L’ordine simbolico della madre* di Luisa Muraro, e prima, nel periodo embrionale del femminismo italiano, l’opera di Carla Lonzi.

²¹ Citato in Giannina Mura, *La scultrice del desiderio*, il Manifesto 14-1-2006.

allontanatosi) disegnano un rapporto con il destino beffardo o incomprensibile. Ma è nel suo capolavoro del *Perseo e Medusa* che trova nel paradigma del mito un abito da indossare alla perfezione. Lei, che già critici malevoli definivano mostro, anzi *monstrum*, latinamente, una rivolta della natura, bella oltre misura nei cangianti occhi blu-viola-verdi, ma ingestibile e proterva, assume consciamente di identificarsi con Lei, l'essere fuori del controllo umano, e denuncia, assumendone le fattezze nella testa impugnata da un virile e freddo Perseo bellissimo e tetro, la sua propria uccisione. Da parte di chi? Chi impersona l'algido esecutore, o cosa?

L'esecutore è maschile; quindi trovano buon gioco le interpretazioni: Perseo è Rodin, incapace di fondere amore ed arte come lei pretendeva. Oppure: Perseo è la società patriarcale e maschilista, che non prevede uno spazio possibile per una donna di genio ed indipendente; od anche: è la famiglia che rinchiude infine per trent'anni Camille in manicomio, distruggendo la donna e l'artista e riducendola a larva umana.

Eppure Perseo è solo colui che rivolge lo specchio verso la testa, non trafigge con lame od altri strumenti agiti da lui stesso; ad uccidere Medusa è Medusa stessa, o meglio, la propria immagine riflessa. L'immagine è l'assassina di Camille, cioè l'arte del riflettere, di riprodurre; l'arte figurativa quindi, fuor di metafora. Camille lo aveva già capito quando nella sua follia di distruggere le proprie opere, a partire dal 1906, di sparire a periodi senza lasciare recapito, fuggiva dal proprio genio, foriero per lei di rovina e distruzione. Ciò che essa supremamente ama, la scultura, deve anche ucciderla; non così nell'altra testa medusica famosa nell'arte, quella di Michelangelo Merisi, cui accadde che fu piuttosto la vita a perseguirne l'arte, impersonata dal giovane e accigliato eroe che con ribrezzo allontana la gorgonica testa del pittore irredento e perseguito dalla giustizia.

In Sylvia Plath l'arte è la sede dell'agone con la madre, terreno prescelto per mettere in opera un corpo a corpo cosmico e archetipico; per Camille l'arte divenne persecuzione ed ossessione, fino al suicidio-omicidio del manicomio.

I due *Percorsi liminari* – *Abitare la morte* e *La vita oltre* – rimeditano e ampliano le riflessioni già contenute nei saggi lanziati *Uno schianto di luce. Al di là di Sofocle*²² e *Hans Memling pittore: l'altro Odisseo*. Ciò che accomuna le storie sono personaggi che hanno oltrepassato la soglia che separa la normalità dalla pazzia, la vita dalla morte: Hans Memling stralunato pittore fiammingo quattrocentesco e l'Antigone di María Zambrano.

Del Memling protagonista dello stupefacente romanzo di Marosia Castaldi *Dava fine alla tremenda*

²² Vedi Senecio rivista online.

notte dice il suo Assistente “ha perso il senso delle cose ... ha superato una soglia dalla quale è impossibile tornare”²³. Trasportato come in una bufera in un odissiaco viaggio senza meta attraverso Sicilia, Spagna, Germania, breve ritorno in Fiandra dalla moglie per congedarsene definitivamente, fino all’estremo nord del Mar Glaciale Artico, gli fanno compagnia una schiera di personaggi sia reali che immaginari, vivi e morti, che danno vita a una Compagnia d’Europa equiparabile a una masnada Hellequin, un *Exercitus mortuorum* ambiguo e fatiscente, nato dall’esplosione delle barriere logiche e mentali del pittore.

Nel crollo della separazione tra vivi e morti, personaggi reali ed immaginari, Memling sperimenta un rapporto con il femminile allucinato e dolente; una Madonna che tenta di dipingere a Polizzi Generosa sull’altipiano bruciato dalle zolfatare, che sogna si levi dalle sue ginocchia e corra impazzita inseguita da personaggi laceri, doppio onirico della sua reale modella, una ragazzina disabile ripetutamente violata in paese. L’incontro a Burgos con la pittrice Maria Consalvo, incredibilmente nata priva di spina dorsale come la sua gemella, salvata da un improbabile innesto di materiale ferroso e ossa riciclate a costituirne la spina dorsale, autrice di un solo tema pittorico, lei stessa e la sorella non salvata: “Lei e la sorella fulgide, assennate signore della vita e della morte, una bianca e inamidata, l’altra nuda col petto solcato dalla ferita lunga come il colpo violento di un aratro”, p. 205. Nella sosta presso una locanda di Parigi, l’apparizione dell’enorme bocca spalancata dal buio di un armadio, una bocca di Gorgone pronta a fagocitarlo. Ma per dare fine alla tremenda notte avverrà un’esplosione, un caos primordiale sui ghiacci della banchisa, un nuovo big-bang rinnovatore in cui troverà rimedio il pulsare angosciante della materia pittorica che ossessiona l’artista.

Ma gli inferi, insegna María Zambrano, possono essere l’ultimo posto possibile da abitare, una tana fredda e buia (“non esiste un Sole dei morti?” implora la giovane) ma dove si deve risiedere per compiere ciò che Antigone ha da compiere: fare di nuovo scorrere il sangue, fare sì che riviva la vita, che la storia riprenda liberando di nuovo il tempo (“per questo non muoio, non posso morire, finché non mi si dia ragione di questo sangue e la storia non esca di scena, lasciando vivere la vita. Solo vivendo si può morire”). La tragedia della famiglia di Edipo non si può chiudere con la catastrofe totale; Antigone è l’elemento di riscatto di tutta questa truce storia di incesti, omicidii, suicidii, orrore e morte (Zambrano, nel Prologo: “il conflitto tragico la trovò vergine e la prese interamente per sé ... Senza di lei, la tragica vicenda della sua famiglia e della città non avrebbe potuto avere un seguito, e ancor meno emettere il suo senso ... Se dalla distruzione non discendesse

²³ P. 204 cit in *Medusa*.

qualcosa che la oltrepassa, che la riscatta, la tragedia si configurerebbe quale mero resoconto di una catastrofe, o di una catena di catastrofi ...”).

L'Arpia che viene a visitarla nella tomba le rimprovera la sua scarsità di senso pratico, la sua possibilità di blandire Creonte con le doti femminili di astuzia, dimostrazione di fragilità femminile, supplicando di risparmiarla. Antigone scaccia la fredda Ragionatrice opponendole le sue ragioni, le sue Leggi superiori da rispettare. Anch'essa è andata oltre la soglia, è “già in cammino”, “già oltre il punto da cui a un'anima umana è consentito tornare”. Nonostante Creonte abbia lasciato la porta della tomba aperta (l'Arpia la sapeva lunga) Antigone non sa più uscire, non può più ritornare dalla terra dei morti che ora le appartiene; seguendo la verità, è andata oltre i limiti, guidata dalle leggi dell'amore.

E anche l'altro personaggio visitato da Zambrano, Diotima di Mantinea, “è al di là, come la stragrande maggioranza è al di qua, della linea su cui devono trovarsi coloro che possono comunicarsi e dire, agire e farsi visibili”.

Fattasi Madre di tutte le anime dei defunti, lascia che si reimmergano in lei, che ne risoffre tutte le angosce i dolori i mali e dà loro riparo; essa aiuta le anime in quella difficile fase di abbandono di ogni scoria terrestre, in attesa della “luce che esce dall'anima che comincia ad ardere nel suo proprio fuoco, che comincia a ridursi alla sua vita indistruttibile”. Un'altra che, abbandonata la Ragione, fluttua in regioni più nascoste, “in quel fondo oscuro che conserverebbe la realtà originaria dell'essere” dove gli inferi si scoprono pieni di sole, un altro sole che non sdoppia tutto in luce ed ombra e non crea opposti.