

RISCRITTURA FEMMINILE DEL MITO NELLA POESIA DI WISŁAWA SZYMBORSKA

ALESSANDRO AJRES
UNIVERSITÀ DI TORINO

Abstract – Within the work of Wisława Szymborska the poems inspired by myth (classical and biblical) are a small part, yet they are particularly significant if one looks at them through the perspective of deconstruction and subsequent reconstruction. In particular, we can observe the author’s tendency to re-read, and then re-write, the myth from a female point of view. From the earliest collections Szymborska deals with the Greek myth, linked in particular to Troy, to throw a different light on it: Cassandra is not only the seer who is destined to be constantly pushed away and feared, but she also represents the possibility of an affirmation of diversity (as a seer, and as a woman) as she becomes aware of the importance of her own function. In the poem entitled *A Paleolithic fertility fetish*, the author refers to the statue of the Venus by Willendorf to evoke the era of the Great Mother and observe how the effects of her presence, fortunately, are still accessible to the human beings. More deeply, the reference is directed towards a time when the main goddess was at the center of a peaceful system based on the natural cyclicity of things. The biblical myth of Lot’s wife is also revisited through a distinctly feminine perspective. Lot’s wife, in Szymborska’s imagination, after investigating its multiple causes, turns to Sodom as an extreme gesture of rebellion. In one of her most recent texts, the author (through the lyric subject) finally dialogues with Atropos, who on the one hand highlights her devotion to the “work” of reaping human lives, but on the other expresses her own regret for the system where he is a victim of displacement of the divine hierarchies towards the masculine gender.

Keywords: Wisława Szymborska; myth; female reading; gender; interpretation; Cassandra; Lot; Lot’s wife; Mother Goddess; Atropos.

1. Introduzione

Nel *corpus* poetico di Wisława Szymborska, lo spazio tematico riservato alla trattazione e all’osservazione del mito rappresenta certamente una parentesi poco frequentata. Soprattutto se lo si rapporta, invece, ad altri riferimenti con cui la poetessa nutre costantemente la propria immaginazione e i propri versi: la natura (ed in essa gli animali), la pittura, il sogno. Stanisław Stabryła, uno dei pochi che si è occupato dell’argomento, scrive:

All'interno delle numerose discussioni e analisi sulla poesia di Wisława Szymborska, compaiono di rado osservazioni o commenti sui versi connessi al mondo antico, ai suoi miti, alla filosofia o all'arte. La maggior parte dei critici non scorge, oppure vi passa indifferentemente accanto, un fenomeno che all'interno dell'intero *corpus* lirico della Szymborska, pur occupando uno spazio solo relativamente importante, gioca un proprio ruolo all'interno del mondo poetico della poetessa e consente di comprenderne alcune sue "regioni". Senza dubbio si può genericamente definire il modo in cui funzionano i motivi antichi, anzitutto greci, all'interno di questa poesia, come re-interpretazioni, ovvero un grado più elevato della trasformazione grazie alla quale essi diventarono veicolo di un'ideologia, di un determinato modo di vedere il mondo. I riferimenti di questo genere all'antichità possono assumere forme diverse: dalla polemica con il significato tradizionale di un motivo attraverso il tentativo di costruirci sopra una nuova dimensione semantica – in qualità di metafore, simboli o parabole – spesso molto distante da quella che la legava all'antichità, fino a giungere ad una funzione puramente decorativa. (Stabryła 2012, p. 7)

Sono (relativamente) pochi i riferimenti di Wisława Szymborska all'antichità e al mito in genere; quasi come una conseguenza sono pochi anche i critici che si occupano di questa tematica specifica all'interno della sua opera. Eppure tali connessioni sono presenti sin dalla raccolta *Appello allo yeti* (1957), disseminati qua e là, fino ad *Attimo* (2002) e *Due punti* (2005); inoltre, nella contestualizzazione del loro utilizzo la critica non è mai andata oltre alla definizione di: "re-interpretazione", "Re-interpretazione ironica, ingannevole, lontana dal significato originario e antico dei motivi assunti. [...] Nei versi della poetessa che si rifanno ai motivi del mito greco, della filosofia, della storia o dell'arte è difficile scorgere un qualsivoglia messaggio positivo" (Stabryła 2012, p. 7). Tale nichilismo poetico, quest'inclinazione beffarda, polemica e negatrice – conclude Stabryła – proviene da lontano, dalla sua vita, dalle sue esperienze nel mondo, ed è la stessa che si riscontra all'interno di tutto il suo percorso artistico. In questo senso, il richiamo all'antichità e ai suoi miti non introdurrebbe alcun elemento di novità all'interno della poetica di Wisława Szymborska: da essa la poetessa dedurrebbe nuovi elementi da re-interpretare lungo la strada della propria visione dissacrante e pessimista.

In realtà, analizzando più approfonditamente alcune poesie di Wisława Szymborska, ispirate all'antichità e al mito classico, si manifesta in maniera piuttosto nitida una rilettura delle fonti originarie che non può essere semplicemente inquadrata come: "re-interpretazione" e poi come: "re-interpretazione polemica e negatrice". Fa notare Donatella Bremer:

E molte altre sono le liriche in cui si affacciano personaggi della mitologia e dell'epopea classiche – a cominciare da Erato, la musa della poesia, con la quale la scrittrice coltiva un rapporto, sia sul piano intellettuale che su quello emotivo, del tutto particolare e personalissimo. Troviamo così citati,

all'interno dell'intera produzione poetica della scrittrice, tra altri i nomi Venere, Giove, Minerva, Pegaso, Sisifo, Caronte, Hermes, il Tartaro, i due fiumi Stige e Lete, Andromeda, Cassiopea, Atropo, Troia, Ettore e Cassandra. Frequenti sono anche i riferimenti a figure o temi biblici: Abramo e Isacco, Giovanni, la moglie di Lot, Sodoma, Babele, Gerico, Giobbe, Behemoth, il Leviatano, il *Cantico dei Cantici* e la *Cruna dell'ago*. E tutti questi nomi, come quelli precedentemente presi in considerazione, rimandano sempre ad altro. (Bremer 2016, p. 113)

In alcuni di questi testi emergono, poi, la volontà e l'urgenza di una riscrittura del mito in ottica femminile; laddove tale volontà e urgenza rappresentano non solo una *prosecutio* della propria cifra stilistica, ma anche la possibilità di organizzare un'ipotesi differente di mondo. Questa visione ha fatto sì breccia tra gli studiosi dell'opera dell'autrice, ma limitandosi alla superficie del fenomeno e dunque giungendo a conclusioni affrettate, prese tra la sottovalutazione e la marginalità:

Il lavoro di Wisława Szymborska, come quello di nessun altro, provoca la riflessione su una poesia di tipo femminista. La sua celebrità in un mondo poetico “mascolinizzato” (soprattutto se parliamo degli anni '90) ha evidenziato come chiunque volesse o dovesse parlarne, il che ha messo in mostra tutto un ventaglio di angolature che – in qualche modo – tentavano di afferrare o giudicare il tema della poetessa-donna e della femminilità della sua poesia. Il motivo è soprattutto questo, ovvero perché si discosta decisamente da quello che è lo stereotipo che in letteratura si percepisce come “femminile”: fortemente concentrato sulle emozioni, soggettivo, empatico nella visione del mondo o nell'oscillazione intorno a tematiche legate alla corporeità, alla maternità e soprattutto all'amore (più che all'eroticismo).

La fusione di una donna che scrive versi appartenenti ad una vena filosofico-religiosa dell'arte, riconducibile ai mezzi espressivi dell'uomo, viene esaminata dunque alla luce di uno stereotipo di ricerca e di ricezione e, in quanto atipica, genera due tipi di reazione. Da una parte, in qualche modo, come riconoscimento dell'alto livello di questa poesia, la questione della sua “femminilità” si ignora completamente, onde sottolineare l'universalità delle sue esperienze; d'altro canto, se questi problemi vengono affrontati, se ne afferma la marginalità in rapporto all'autrice stessa e tutte le sue manifestazioni vengono interpretate secondo un codice patriarcale introdotto dalla cultura, anche a causa delle sue pretese di universalità. (Pytlewska, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/wislawa-szymborska>)

In realtà, la poesia di Wisława Szymborska non ha mai, o quasi, attirato l'interesse di studi femministi¹ e più che una riflessione di tipo “femminista” sulla sua poesia si è concentrato un interesse di tipo “femminile”. I suoi versi,

¹ L'unico caso di studio in cui vengano applicate le categorie del femminismo all'opera della poetessa è il saggio di Grażyna Borkowska, *Szymborska eks-centryczna*, su cui tornerò in seguito.

del resto, hanno un significato effettivamente universale;² né sono tesi a mettere in discussione l'ordinamento "maschile" del mondo.³ Molte delle categorie degli studi femministi⁴ – soprattutto quelle che sottolineano l'aspetto politico della letteratura e della critica letteraria – non risultano applicabili alla sua poesia.

Per quanto ogni scrittore abbia pieno diritto di essere contraddittorio e perfino simulatorio nelle proprie dichiarazioni "autotematiche", non c'è alcun dubbio che quella di Szymborska non sia una poesia "femminista", forse della "differenza" fra uomo e donna, sì, ma soprattutto dell'empatia verso entrambi i soggetti della "differenza" in quanto "esseri umani", di sesso femminile e di sesso maschile. (Marinelli 2016, p. 42)

Pur tuttavia, il fatto che i versi siano scritti da una donna assume una rilevanza notevole all'interno della sua poetica, così come la assume l'inapplicabilità di altre categorie descrittive (e non soltanto di quelle legate agli studi prettamente femministi). Le è estranea la fede romantica nella forza e nel potere della poesia; non si pone come poeta patriottico o visionario di quel che accadrà. Non sa e non comprende più di quanto sappiano o comprendano i suoi lettori; non è un'eletta degli dei. Non incarna alcuna figura che, all'interno della tradizione letteraria polacca, possa ricondursi a quella del *poeta*, ruolo quasi sempre riservato agli uomini.⁵ In questo senso non si inserisce, dunque, all'interno dell'ordine esistente di un mondo patriarcale; ma, al contempo, la sua figura poetica non ha nulla in comune con quella dell'amante demoniaca, dell'eroina del patriottismo per la Madre-Polonia, né con qualsiasi altro ruolo designato per le donne dalla tradizione medesima.

La proposta poetica di Wisława Szymborska è stupefacente. Stabilisce una critica coerente del pensiero universalistico, astratto, imposto da un ordine ristrettivo, "patriarcale". In questo senso è vicina alle pratiche decostruttive e al femminismo. Tuttavia nessuna formula, né decostruttiva, né femminista, riesce a contenerne la ricchezza. (Borkowska 1991, p. 58)

² L'universalismo è una delle aspirazioni della costellazione femminista, si veda per esempio Simone de Beauvoir.

³ Peralto non tutte le tendenze femministe si rispecchiano in questo tipo di progetto. Non sempre la questione è maschile in opposizione a femminile, o viceversa: molto femminismo si interroga proprio su cosa significhino queste categorie e su quanto esse stesse non siano da ridiscutere totalmente.

⁴ Si veda in proposito Belsey C. e Moore J. (1997, pp. 1-15).

⁵ Dal punto di vista terminologico, molta critica letteraria femminista in Italia preferisce proprio parlare di "poeta" piuttosto che di "poetessa", vedi per esempio la Società Italiana delle Letterate.

La voce poetica di Wisława Szymborska esige allora una descrizione che vada oltre le categorie e le formule femministe, anzitutto quelle incentrate sulla battaglia per il valore e il riconoscimento delle donne in campo artistico. La sua poesia è una sfida per la critica femminista, benché, dopo tutto, rappresenti l'adempimento di molte delle sue richieste; essa non combatte con la tradizione in essere intorno al ruolo del sesso: semplicemente, non la considera. È già oltre. Non la rifiuta ma – al tempo stesso – non la accetta (Karwowska 2004, p. 81). È come se la poesia della Szymborska non entrasse in un confronto diretto né con la tradizione, né con la contemporaneità, pur restando nella cornice delle logiche che essi costruiscono. “A volte sembra che la poesia della Szymborska provenga dal futuro, allorché la lotta per la collocazione della donna, nonché dell'essere umano in genere, uomini e donne, non sarà più necessaria” (Baranowska 1995, p. 257).

La persona poetica di Wisława Szymborska non si lascia definire attraverso l'opposizione uomo-donna, ma è anzitutto una persona non subordinata alla linea tracciata dal genere.⁶ Nei suoi versi, allora, l'umanità è delineata dalla distinzione rispetto a ciò che è “altro”. L'“io” femminile della poetessa è una persona sullo stesso piano di qualsiasi altra, ovvero sullo stesso piano maschile. Al punto che l'uomo non vi è collocato al centro del mondo, e le categorie che egli ha creato – da uniche che erano – si trasformano in alcune di quelle possibili. Il centro, tuttavia, non è occupato, come ci si potrebbe aspettare secondo una logica dicotomica patriarcale, dalla donna, ma dall'individuo, “una persona singola per ora di genere umano” (Szymborska 2009, p. 305). E proprio tale individualità, tale unicità risulta fondamentale. “La categoria del ‘femminile’ di per sé”, scrive Marinelli, “non basta a comprendere la visione del mondo e la poetica di Wisława Szymborska” (Marinelli 2016, p. 46).

Il soggetto poetico di Wisława Szymborska, essendo sempre un essere umano, un singolo individuo, non è quasi mai “maschio”, ma – al contrario – pressoché costantemente “femmina”. Nella sua costruzione che tende ad essere priva di genere, esso rappresenta una persona o un'entità consapevole delle proprie precedenti (e prossime) incarnazioni.

In altre parole, siamo diventati e siamo esseri umani niente affatto grazie a ciò che è maschile, grande, eroico. Non già grazie a quel che è razionale (maschile), ma grazie a quel che è isterico (femminile). Non i processi pianificati, tesi scientificamente alla conoscenza, ma il caso – che del resto è uno dei concetti chiave nella poesia di Wisława Szymborska – rappresenta la spiegazione migliore e più fondata della storia dell'uomo e dell'umanità. Proprio questo “non detto”, ma implicito in maniera del tutto evidente, di tipo

⁶ Su come il canone letterario cambi, se sottoposto a un vaglio critico femminista, si vedano soprattutto gli studi di Sandra Gilbert e Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*).

coraggiosamente femminista – come se fosse scontata per tutti una descrizione del mondo osservato attraverso un’intelligenza femminile e “domestica” – rappresenta una prospettiva caratteristica della poesia di Wisława Szymborska. (Karwowska 2004, p. 84)

Nei versi della poetessa la donna non è mai attraversata dal senso di inferiorità che è risultato dell’accettazione dell’ordine simbolico maschile; non desidera invertire il proprio ruolo con quello dell’uomo, non lo considera affatto migliore. Per questa ragione, la donna che dimora nei versi di Wisława Szymborska si rivolge spesso all’uomo in maniera ironica. Tutto quel che è pubblico, elevato ed importante (in qualche modo maschile) risulta dunque, invariabilmente, ridicolo. Sembra non esserci modo di trattare la dimensione maschile in maniera seria. La poetessa non mette in discussione la mascolinità in sé, né la sua declinazione eroica, che è conseguenza della natura dell’uomo, soprattutto nella tradizione polacca orientata alla patria. Ella si aspetta dal lettore, piuttosto, la conoscenza di tale tradizione e la comprensione delle sue regole, anche se – al contempo – la mostra dalla prospettiva della quotidianità in maniera sorprendente. Per Szymborska la vita significa quotidianità, ma anche, come fa notare Bożena Karwowska (2004, p. 84), presenza di sentimento e inclinazione all’errore: “Żyje, więc się myli” (“È vivo, e può sbagliare”) si legge nel componimento *Numero sbagliato* (Szymborska 2009, p. 271). Tutto quello, insomma, che la tradizione patriarcale inquadra come irrazionale legandolo alla sfera femminile. Nei versi in cui il soggetto poetico si identifica chiaramente con una donna, l’ironia viene sostituita da un’allegra compassione. Questa non è l’unica differenza, tuttavia, tra il modo in cui la poetessa si rivolge all’uomo in genere e alla sua declinazione femminile. L’uomo rappresenta, anzitutto, una creatura biologica, un elemento della natura; mentre la donna non rimanda soltanto agli stadi precedenti dello sviluppo umano (come nel componimento dedicato alla venere di Willendorf, *Un feticcio di fertilità del Paleolitico*), ma risulta anche consapevole dei valori culturali della propria esistenza. Nelle vesti di Elena fa visita a Troia, comprende la moglie di Lot, incarna Cassandra, discute con Atropo. Evoca i modelli che hanno costituito uno stereotipo culturale e li comprende a tal punto che riesce a penetrare in alcune figure femminili del passato. È proprio nei versi dedicati al mito, dunque, che Wisława Szymborska de-costruisce l’ottica maschile e afferma in modo deciso la parità tra generi, laddove la donna le pare relegata ingiustamente sul fondo della scala sociale. Qui l’ironia con cui i suoi versi guardano all’uomo piega verso l’attestazione di un mondo femminile altrettanto ricco e profondo (se non più ricco e più profondo). In questo senso si può certamente parlare di una riscrittura femminile del mito da parte della poetessa premio Nobel, il cui processo di de-costruzione mira a una nuova significazione:

Intervenire in nome della trasformazione significa, esattamente, infrangere ciò che è considerato un sapere certo e una realtà conoscibile, e far uso, per così dire, della propria irrealtà per avanzare pretese altrimenti impossibili o illeggibili. Io credo che quando l'irreale avanza pretese sulla realtà, o entra nel suo dominio, possa accadere, e accada, qualcosa di diverso dalla semplice assimilazione alle norme dominanti. Le norme stesse possono essere scardinate, mostrare la loro instabilità e aprirsi a una nuova significazione. (Butler 2006, pp. 53-54)

2. Un attimo a Troia

Sin dai primi componimenti di Wisława Szymborska l'elemento mitologico è ben presente. C'è un'invocazione diretta a Erato, musa della poesia amorosa, in *La musa in collera* (dalla raccolta: *Domande poste a me stessa*, 1954), il riferimento a Gerico e ad Atlantide rispettivamente in *La storia che non si affanna* e in *Atlantide* (dalla raccolta: *Appello allo Yeti*, 1957); mentre nella raccolta *Sale* (1962) la poetessa si rapporta per la prima volta col mito di Troia. Qui l'attenzione viene spostata dall'elemento singolo, ovvero Elena, all'elemento collettivo, ovvero tutte le ragazzine che, proprio come Elena,

[...] nel bel mezzo d'un pasto,
nel bel mezzo d'una lettura,
mentre si guardano allo specchio,
succede che siano rapite e portate a Troia.
(Szymborska 2009, p. 111)

L'autrice insiste molto, inizialmente, sull'aspetto esteriore delle ragazzine che vengono d'improvviso trasformate "in belle Elene":

Ragazzine
magre e senza speranza
che le lentiggini spariscano,
non notate da nessuno,
in cammino sulle palpebre del mondo,

somiglianti al papà o alla mamma,
e da questo sinceramente spaventate [...].
(Szymborska 2009, p. 111)

In questo modo il loro mutamento, vero e proprio stravolgimento dal punto di vista estetico, colpisce ancora di più nella parte centrale della poesia, laddove ambiscono alla condizione di donne ammaliatrici senza però riuscirci davvero:

Si sentono leggere. Sanno
che la bellezza è riposo,
che il parlare prende il senso delle labbra,

e i gesti si scolpiscono da soli
 in ispirata noncuranza [...].
 (Szyborska 2009, p. 111)

Il lessico utilizzato dall'autrice in proposito, infatti, è chiarificatore: i loro rimangono *twarzyćki* (visetti), mentre le ultime cinque strofe (con l'eccezione della penultima) sono sempre aperte dalla ripresa anaforica dell'espressione *małe dziewczynki* (ragazzine, appunto). E tuttavia, dall'età adulta carpiscono qualcosa: il cinismo e la gioia al cospetto di Troia che brucia, laddove periranno tutti

I divi bruni del cinema,
 i fratelli delle amiche,
 l'insegnante di disegno [...].
 (Szyborska 2009, p. 111).

Osserveranno la catastrofe da “una torre di sorrisi” (Szyborska 2009, p. 113), contorcendosi le mani “nel rito inebriante dell'ipocrisia” (Szyborska 2009, p. 113).

Pallide e senza una lacrima.
 Sazie della vista. Trionfanti.
 Rattristate solo dal fatto
 che bisogna tornare.
 Ragazzine
 che ritornano.
 (Szyborska 2009, p. 113)

Gli “scossoni” sentimentali dell'età dell'adolescenza vengono restituiti in questo alternarsi di ambizione all'età adulta, di cinismo rispetto alla condizione vissuta e di terrore per il ritorno a quella precedente. In una parola, si potrebbe dire, l'eroe collettivo della poesia ambisce all'emancipazione. Prima del rapimento le ragazze sono piccole, magre, lentiginose; non pensano ad altro che sia la casa, la scuola, il cortile; non indovinano l'esistenza di grandi sentimenti e passioni profonde. A Troia divengono consapevoli del potere della loro bellezza; sanno di essere ammirate e che saranno, quindi, circondate dall'amore e dalla cura. Tutto ciò che dicono viene considerato saggio; si muovono come se fossero ispirate: ogni gesto enfatizza la loro grazia. Sono orgogliose che i soldati più valorosi se le contendano pur restando inaccessibili.

Il mito di Troia, in quest'opera, serve come contrappeso, antitesi di una quotidianità senza speranza in cui queste ragazzine per necessità sono bloccate. L'avventura troiana di queste fanciulle rapite come in un sogno e portate a Troia per essere trasformate in “belle Elene” disvela il loro egoismo assoluto, la mancanza di qualsiasi moto di compassione, la loro ipocrisia e

cinismo nell'ambito della tragedia di una città colpita da una catastrofe. Soltanto l'idea della necessità di un ritorno alla realtà dalla quale sono sfuggite per un momento grazie all'immaginazione, le riempie di una tristezza profonda.

Qui sorge la domanda: perché Wisława Szymborska ha creato, all'interno di questa poesia, un protagonista collettivo (le ragazzine, appunto) che credono di essere delle "belle Elene"? Perché alla poetessa non basta *una* ragazzina che sogni il destino della bella moglie di Menelao, sedotta e rapita dal principe troiano Paride? Bene, pare che l'intenzione di Wisława Szymborska sia una sorta di generalizzazione consistente nell'assegnare le stesse caratteristiche a tutte le ragazzine che sognino di liberarsi da una quotidianità senza speranza per trasferirsi in un bellissimo, benché catastrofico, mondo di illusione. (Stabryła 2012, p. 8)

Alle ragazze trasferite a Troia resta preclusa una vera emancipazione perché, una volta strappate dalla loro terra d'origine, laddove pure non vogliono tornare, vengono trascinate in un mondo (di illusione, appunto) la cui unica prerogativa è il falso attributo della bellezza. Per questa ragione rimangono intrappolate tra il sogno di una nuova dimora, dove vengano accettate per quel che sono, e quella precedente, che resta indissolubilmente legata all'infanzia. Risultano infine trionfanti e sconfitte. Trionfanti per aver conosciuto la grazia della bellezza e del potere che essa trasmette, trionfanti – al contempo – per poter guardare Troia (la città che le ha rapite ma non le ha accolte, proprio come Elena) in fiamme; sconfitte perché sono costrette a tornare da dove sono venute, all'adolescenza che vivevano prima: "Ragazzine/ che ritornano" (Szymborska 2009, p. 113). La loro rappresenta la parabola dell'età che, per maturare davvero, non può basarsi su valori effimeri; l'insegnamento della vita che – in ogni momento – può riprendersi quel che aveva precedentemente elargito.

3. Monologo per Cassandra

Nella raccolta *Sale*, oltre a *Un attimo a Troia*, ci sono altre poesie che traggono diretta ispirazione dal mito, sebbene siano lontane dal campo di interesse che qui esaminiamo. È il caso di *Sulla torre di Babele*, in cui l'argomento è l'impossibilità di una comunicazione amorosa reale, o di *Riassunto*, ispirato alla storia di Giobbe. Tuttavia, per tentare di spiegare la genesi e le ragioni di *Monologo per Cassandra*, in cui la riscrittura del mito in chiave femminile emerge prepotentemente, i testi da evocare sono altri. Se abbiamo visto come le ragazzine protagoniste, nella forma di un unico eroe collettivo, di *Un attimo a Troia* richiamino Cassandra per risultare – infine – trionfanti e sconfitte, occorre citare i versi di *La storia che non si affanna* per osservarne un legame ancora più diretto. Lo sfondo è – una volta di più – un'antica città avvolta nel mito che sta per essere distrutta: Gerico (da

sottolineare come, oltre che su Troia, la poetessa si concentri sulla civiltà perduta di Atlantide in un altro componimento omonimo e coevo). La critica si rivela piuttosto compatta nell'interpretazione politica della metafora costruita sulle mura di Gerico che crollano intorno al soggetto poetico: “La distanza manifestata dalla poetessa appare come effetto naturale che accompagna la perdita di precedenti illusioni”, scrive Agnieszka Kluba (<http://nplp.pl/artykul/wolanie-do-yeti>). In questo senso, il crollo delle mura di Gerico rappresenterebbe dunque l'assunzione definitiva di coscienza del fallimento dell'esperimento socialista a fronte della speranza precedente:

Mi frana di dosso pezzo
a pezzo la cinta muraria.
Sto in piedi tutta nuda
sotto la divisa d'aria.
(Szyborska 2009, p. 73)

Il soggetto poetico, facilmente identificabile con l'autrice, viene travolto dalla bufera che il crollo delle mura di Gerico – ovvero il crollo dell'Idea – provoca intorno a sé. Qui a veicolare il messaggio non è un eroe collettivo, come nel caso di *Un attimo a Troia*, ma la prima persona singolare che sarà anche quella di *Monologo per Cassandra*. Qui l'autrice si mette a nudo: ammette che la distruzione intorno a sé le porterà via la pelle, quel che aveva di esteriore, e che a giustificare le sue colpe toccherà alle ossa, quel che di interiore le resterà.

Suonate, trombe, e come si confà,
suonate insieme a più non posso.
Ormai solo la pelle cadrà
e mi discolperanno le ossa.
(Szyborska 2009, p. 73)

Toccherà alle ossa (la parte interiore, il sentimento, l'amore, l'arte) riscattare il crollo dell'immagine esterna (la pelle). Il richiamo visuale all'alternanza tra pelle ed ossa, che definisce un soggetto evidentemente provato dalle ricorrenze storiche, definisce quanto sia alta la consapevolezza della poetessa rispetto ad un passato ideologico che le verrà rinfacciato di continuo.

In *La storia che non si affanna* ricorrono, dunque, degli elementi che condurranno alla stesura di *Monologo per Cassandra*, così come nella redazione immediatamente successiva di *Un attimo a Troia*. Anzitutto esiste uno sfondo comune, ovvero quello di una città che – se ancora non è stata distrutta e conquistata – sta per esserlo. La poetessa si rivolge al mito di Gerico e a quello di Troia, quest'ultimo piuttosto ricorrente nelle sue prime

opere.⁷ Se il crollo delle mura di Gerico, però, è da interpretarsi con la distruzione degli ideali precedenti appartenuti a chi scrive, la distruzione di Troia è messa in rapporto al trionfo (e alla contemporanea sconfitta, o viceversa) dell'elemento femminile. La prima persona utilizzata in *La storia che non si affanna* viene ripresa in *Monologo per Cassandra*, dove a parlare è la Profetessa; mentre in *Un attimo a Troia* l'attenzione è concentrata sulla terza persona plurale delle ragazzine rapite e trascinate in un luogo straniero.

Sono io, Cassandra.
 E questa è la mia città sotto le ceneri.
 E questi i miei nastri e la verga di profeta.
 E questa è la mia testa piena di dubbi.
 (Szymborska 2009, p. 215)

Così comincia il testo dedicato alla figlia di Priamo. I primi due versi chiariscono inequivocabilmente chi parla e da dove lo fa. E tuttavia, creano subito una distanza col titolo poco sopra: si tratta del *Monologo per Cassandra*, e non del *Monologo di Cassandra* (come sarebbe lecito aspettarsi dopo la lettura dell'*incipit*). Con la preposizione *per* (polacco, *dla*) la poetessa manda un messaggio al lettore: dietro a Cassandra che parla, ci sono io. Io, autrice, che con questo testo voglio supportare la causa di tutte le Cassandre del mondo, in particolare delle donne escluse e discriminate. Non è sufficiente, in questo caso, fermarsi a cogliere il messaggio – del tutto evidente – dell'emarginazione sociale di tutti i profeti, di coloro che vedono oltre, di quelli che hanno il coraggio di evidenziare verità scomode.

La *Cassandra di Monologo per Cassandra*, pur se collocata sullo sfondo della propria “città sotto le ceneri”, simboleggia il destino di emarginazione riservato a tutti i profeti inascoltati. Ciò che ha predetto si è ogni volta puntualmente avverato e tuttavia lei si chiede se davvero sia valsa la pena di aver concepito come propria missione la predizione delle sventure senza aver mai potuto godere della vita, nutrire qualche illusione, lasciarsi andare ad assaporare la gioia dell'attimo. (Bremer 2016, p. 114)

Nel testo di Szymborska c'è di più. La poetessa, come al solito, “gioca” con l'ultimo verso rivelatore, quello in cui il senso del testo dovrebbe erompere in maniera inequivocabile, quello che – di solito – capovolge il significato costruito fino a lì. In questo caso, tuttavia, il sapore della vittoria e il gusto amaro della sconfitta si rincorrono lungo l'intera durata del componimento, intrecciandosi fino a far perdere le tracce di quel che pensi davvero l'autrice.

⁷ Oltre ai componimenti citati fino a qui, a Troia e al significato ideale di una civiltà perduta (come per Atlantide) Szymborska dedicherà anche *Spis ludności* (*Censimento*) raccolta nel volume *Uno spasso* (1967).

I simboli della condizione profetica di Cassandra (“E questi i miei nastri e la verga di profeta”) vengono subito ridimensionati dalla sua condizione umana, colma di incertezza: “E questa è la mia testa piena di dubbi” (Szyborska 2009, p. 215). Tale è il sentimento che ella prova nei confronti delle proprie doti divinatorie e tale è il dramma che vive per la ragione delle sue profezie, che i versi finali – riprendendo anaforicamente l’inizio con la costruzione verbale: “A to jest” (“E questo è”) – risultano ormai spogli di ogni sfumatura positiva.

È andata come dicevo io.
Solo che non ne viene nulla.
E questa è la mia veste bruciacchiata.
E questo è il mio ciarpame di profeta.
E questo è il mio viso stravolto.
Un viso che non sapeva di poter essere bello.
(Szyborska 2009, p. 215)

I nastri e la verga di profeta, i simboli della sua presunta superiorità, messi in crisi dal dubbio già in apertura del testo, si trasformano in immagini ormai irrimediabilmente negative: la veste bruciacchiata, il ciarpame del profeta, il viso stravolto. Prima di riflettere sul significato dell’ultimo verso allora, sul “viso che non sapeva di poter essere bello”, occorre analizzare come si è giunti dal (presunto) trionfo ad una sconfitta apparentemente definitiva. La seconda strofa dovrebbe essere quella della rivincita, di Cassandra che rivendica la giustizia di quanto prediceva a dispetto di chi – invece – non le ha creduto:

È vero, sto trionfando.
I miei giusti presagi hanno acceso il cielo.
Solamente i profeti inascoltati
godono di simili viste.
Solo quelli partiti con il piede sbagliato,
e tutto poté compiersi tanto in fretta
come se mai fossero esistiti.
(Szyborska 2009, p. 215)

L’ipotetica rivincita viene mitigata dalla consapevolezza di essere una profetessa inascoltata, di quelle che hanno previsto una tragedia così grande – e così immediata – da non aver lasciato traccia dietro di sé, come se mai fossero esistite. Il “dono” fattole da Apollo,⁸ dunque, si disvela in tutta la sua

⁸ Vi sono differenti versioni sul dono profetico concesso dagli dei a Cassandra. Secondo quella più famosa, Apollo, per conquistare il suo amore, le offrì appunto la capacità di prevedere il futuro; dopo che Cassandra, ottenuto il regalo, si rifiutò di concedersi a lui, Apollo le sputò sulle labbra e la condannò a restare per sempre inascoltata.

crudeltà: simbolo di rancore e di emarginazione sociale. Proprio quelle che restituisce la terza strofa del testo:

Ora rammento con chiarezza:
 la gente al vedermi si fermava a metà.
 Le risate morivano.
 Le mani si scioglievano.
 I bambini correvano dalle madri.
 Non conoscevo neppure i loro effimeri nomi.
 E quella canzoncina sulla foglia verde –
 nessuno la finiva in mia presenza.
 (Szymborska 2009, p. 215)

Viene evocata l'ostilità di tutte le persone nei suoi confronti, che si fermano a metà strada o cessano di ridere al suo cospetto; in particolare, viene evocata l'ostilità delle categorie che dovrebbero essere più inclini all'accoglienza e all'inclusione: quella degli amanti le cui mani (intrecciate) si sciolgono e quella dei bambini, che corrono dalle loro madri spaventati. Al punto che Cassandra neanche riesce a carpire i loro nomi. Così come non riesce mai a sentire la conclusione della filastrocca infantile sulla foglia verde.⁹ In questa strofa vengono fuori con vigore tutte le conseguenze di una condizione di esclusione, una condizione vissuta in quanto annunciatrice di sventure e di donna. Non è un caso, infatti, che il riferimento a quelli particolarmente spaventati dalla presenza di Cassandra converga, infine, sugli innamorati e sui bambini. Come ad immaginare una vita, così come effettivamente sarà, senza amore e senza famiglia. Christa Wolf, nelle sue *Premesse a Cassandra*, sottolineerà proprio l'importanza del genere (femminile) abbinato al ruolo di profeta, attribuendogli la vera origine dell'esclusione di Cassandra dalla società:

Perché l'odiosità di una profezia di sventura ("fare la Cassandra") si attaccò al nome di una donna, quando nello stesso periodo, per la stessa ragione, anche il sacerdote troiano di Apollo, Laocoonte, metteva in guardia e profetizzava sventure: anche lui scongiurò i suoi concittadini di non portare dentro le mura della città il cavallo di legno lasciato dagli achei. Come mai allora non "fare il Laocoonte"? (Wolf 1984, p. 248)

Se la terza strofa è di auto-commiserazione rispetto alla realtà circostante, quella successiva rappresenta una presa di coscienza rispetto alla propria condizione interiore, non già rivendicata ma pur sempre da perdonare in qualche modo:

⁹ Difficile dire quale sia la canzone cui la poetessa fa riferimento. Certamente, come hanno notato vari critici, l'elemento del colore verde introduce la negazione di ogni speranza di superamento della condizione vissuta dalla Profetessa.

Li amavo.
 Ma dall'alto.
 Da sopra la vita.
 Dal futuro. Dove è sempre vuoto
 e nulla è più facile che vedere la morte.
 Mi spiace che la mia voce fosse dura.
 Guardatevi dall'alto delle stelle – gridavo –
 guardatevi dall'alto delle stelle.
 Sentivano e abbassavano gli occhi.
 (Szyborska 2009, p. 215)

Qui Cassandra riflette sulla distanza creatasi con chi la circonda. Lei amava i propri concittadini (il tempo passato è relativo alla distruzione della città, dalla quale nessuno si è salvato), ma comprende perché non potesse esserne ri-amata a sua volta. E si scusa: “Mi spiace che la mia voce fosse dura” (Szyborska 2009, p. 215). Costretta com'è ad una condizione di superiorità, in cui tutte le visioni convergono verso il futuro e verso la morte, la lontananza con chi vive la quotidianità si rivela incolmabile. Eppure i suoi ammonimenti si fanno pressanti, ostinati. Benché sappia che nessuno le crederà, a dimostrazione di quanto sia legata alla propria città e ai suoi abitanti, Cassandra indurisce la voce, urla e strepita: “Guardatevi dall'alto delle stelle” (Szyborska 2009, p. 215). Ancora una volta, tuttavia, la Profetessa rimane inascoltata ed esclusa: la gente intorno a lei ascolta e abbassa gli occhi.

Quel che la definisce, nello specifico, è la comprensione che Cassandra sembra nutrire nei confronti di chi pure la esclude e la allontana. Una comprensione che pare trasformarsi in invidia per la condizione di poter vivere l'istante, di non portarsi appresso il peso di un destino già scritto (e già noto). La Profetessa capisce, in fondo, che i propri concittadini hanno diritto di vivere il loro percorso lontani da chi – invece – vorrebbe indicare loro i pericoli e il futuro prossimo. Di comprensione che si spinge fino all'invidia sono colmi i versi della quinta strofa:

Vivevano nella vita.
 Permeati da un grande vento.
 Con sorti già decise.
 Fin dalla nascita in corpi da commiato.
 Ma c'era in loro un'umida speranza,
 una fiammella nutrita del proprio luccichio.
 Loro sapevano cos'è davvero un istante,
 oh, almeno uno, uno qualunque
 prima di –
 (Szyborska 2009, p. 217)

Prima della strofa conclusiva, in cui Cassandra si spoglia definitivamente di tutti gli attributi positivi da abbinare alla figura del Vate o del Profeta, la

sottolineatura della differenza con chi – invece – non ha capacità straordinarie da vantare se non quella della normalità, è preparata da questi versi. Qui nasce, addirittura, l'invidia della quotidianità, di un percorso inconsapevole e felice da parte di chi ha avuto in dote una capacità straordinaria, dal momento che la straordinarietà conduce all'esclusione. Insomma, parrebbe una poesia di denuncia e di rassegnazione per la condizione di donna caratterizzata – per giunta – dalla dote tragica della preveggenza, se non fosse per quell'ultimo verso: “Un viso che non sapeva di poter essere bello” (Szymborska 2009, p. 217). Queste parole, più che mirare al rimpianto per un'occasione perduta, sembrano proprio messe lì a fare da monito: ricordatevi che si può essere belle anche nella condizione di donne emarginate rivendicando il proprio ruolo e il diritto a dire cose scomode. Sebbene la società proceda secondo modelli precostituiti e s'intenda felice soltanto nella ripetizione di quegli schemi secolari, per essere belle e felici occorre realizzarsi come persone e – nello specifico – come donne. Non soltanto all'uomo è concesso di divinare, senza per questo essere escluso dalla comunanza con gli altri uomini; anche alla donna è dato di esercitare le proprie doti, quand'anche straordinarie, a patto che acquisisca la consapevolezza di poterlo e volerlo fare. Ecco, dunque, che il monologo per Cassandra, dopo essersi lungamente protratto come rimpianto per la propria condizione pur nel trionfo delle proprie visioni, si trasforma in un monologo per tutte le donne: un invito ad inseguire la vera bellezza nell'affermazione delle proprie capacità. Il mito di Cassandra, insomma, viene sfruttato nella sua pienezza: non solo come simbolo di una diversità esclusa e perseguitata, ma anche come simbolo di una donna che viene ridotta a oggetto dal potere, condannata a un ruolo eterno da svolgere, e che si rende conto – nel momento estremo – di poter tornare ad essere soggetto autonomo.

La donna il cui destino è di perturbare è solo in casi patologici esclusivamente distruttiva. Normalmente è un elemento perturbatore scosso esso stesso da turbamento, fattore di trasformazione che si autotrasforma. E il riverbero del fuoco che attizza, facendo luce su tutte le vittime dell'intreccio, contemporaneamente le illumina.

Ciò che appariva come turbamento insensato diventa processo di chiarificazione. [...] Se la donna di questo tipo resta inconsapevole del significato della sua funzione, se cioè non sa di essere una parte “della forza vuole sempre il male e opera sempre il bene”, perisce anch'essa della spada che porta. È la consapevolezza a trasformarla in colei che disgiunge e redime. (Jung 1980, p. 96)

Rispetto a questo ragionamento piuttosto “spinto” verso un approccio femminile al mito, come detto la critica si è fermata sempre un passo prima. Anche le parole di Małgorzata Baranowska, laddove sottolineano come

Szymborska non abbia remore a far pronunciare una verità universale da una Profetessa anzi che dal suo equivalente al maschile, confortano questa tesi:

Se (l'autrice, ndr) ha una verità superiore da trasmettere, utilizzerà ad esempio Cassandra. Non perché il simbolo di Cassandra non dovrebbe appartenere a tutta l'umanità, uomini e donne, ma perché il ruolo della profetessa-donna, presente nella nostra cultura da centinaia di anni, confina in maniera impercettibile e perfetta con ciò che la poetessa vuole dire. Non si sente obbligata a cercare un profeta-uomo per rendere una verità ancora più universale. (Baranowska 1995, p. 257)

Nelle varie analisi si tende, insomma, al modo in cui Wisława Szymborska mette sullo stesso piano uomini e donne, senza mai arrischiarsi ad un giudizio più radicale.¹⁰ Attraverso le varie tracce disseminate lungo le poesie dedicate al mito, si può invece osservare come i suoi versi si spingano sì verso la necessità di un riequilibrio tra generi, ma lo facciano attraverso una ri-lettura prettamente femminile. Mentre Stanisław Stabryła afferma che nella poesia di Szymborska la colpa della sconfitta ricade su Cassandra stessa, che non ha saputo adattarsi alla contingenza della vita, non ha saputo vivere come tutti gli altri, non ha mai smesso di urlare (Stabryła 2012, p. 9), ecco che Szymborska va oltre. Ed ecco che quell'inadattabilità, quel grido incessante indicano la possibilità di una rivendicazione (anche) di genere.

A conclusioni incredibilmente simili arriverà, in un'opera di molto successiva, Christa Wolf con la sua *Cassandra* (1983). Cosa "rappresenta" Cassandra? Questa è la domanda che sembra ossessionare Christa Wolf, che dedica alla veggente del mito il suo più bel romanzo. In un inarrestabile monologo (forma utilizzata anche da Szymborska per il proprio componimento poetico) la principessa, dalla rocca di Micene, in attesa del boia, ripercorre la propria vita, la guerra, la perdita, la ricerca di un senso. Lo stesso anno escono le *Premesse a Cassandra*, testo fondamentale che disseziona il processo di scrittura, i suoi presupposti letterari, i temi culturali, i legami col presente; in esso l'autrice, in quattro lezioni dai caratteri diversissimi, racconta il suo viaggio in Grecia, la stesura del romanzo, lo strettissimo legame che ella avverte tra la materia del libro e gli avvenimenti contemporanei, e si interroga infine sulle categorie letterarie, estetiche, sulla scrittura femminile, sul ruolo della donna.

¹⁰Tra le poche voci che "liberano" Cassandra della sua colpa, osservandola da un'altra visuale, c'è quella di Roman Brandstaetter, che nel poema *Kassandra* (all'interno del volume: *Dwie Muzy*, pp. 112-116), sposta il sentimento della responsabilità della sconfitta di Cassandra, della sua sofferenza, del senso di insensatezza della sua vita verso la crudeltà stessa della storia, la svalutazione di tutti i valori riconosciuti sostituiti con dogmi che negano all'uomo la possibilità della felicità.

Christa Wolf vuole arrivare all'essenza di Cassandra: restituirle consistenza storica e comprendere così cosa la rende attuale, dove e cosa sia la sua profonda modernità. Nel suo viaggio greco, la scrittrice apprende che civiltà arcaiche come quella minoica, per molti aspetti legata a quella troiana, si fondavano su culti femminili, erano strutturate in linea matriarcale, e il sacerdozio era prerogativa delle donne. Che i primi idoli antropomorfi, dopo quelli totemici di piante e animali, siano sempre figure femminili è un dato certo e valido per le moltissime (se non tutte) civiltà arcaiche del mondo.

Sì, una volta è *esistita* la terra dove le donne erano libere e pari agli uomini. Dove loro erano le dee (a molti archeologi e studiosi dell'antichità di sesso maschile riesce singolarmente difficile riconoscere, e poi ammettere, che tutte le divinità arcaiche sono femminili [...]); dove, in tutte le rappresentazioni pubbliche, occupavano posti privilegiati, liberamente e festosamente ornate; dove prendevano parte alle pratiche rituali e costituivano anche la gran massa delle sacerdotesse. Una terra dove esse, come si ritiene oggi, esercitavano e promuovevano l'arte; una terra dove è chiaramente ancora attiva la successione matrilineare, dove cioè per un maschio è possibile diventare l'erede della casa reale solo passando per le figlie del re. (Wolf 1984, p. 221)

Una cultura serena, produttiva, in grado di offrire al singolo possibilità di sviluppo tra libertà e necessità, una cultura soprattutto pacifica. Poi però – ed ecco dove la Wolf scopre il nodo della questione – avviene un fenomeno fondamentale, all'incirca nell'epoca a cui daterebbero sia la scomparsa della civiltà cretese che la distruzione di Troia (1500-1200 a.C.): il passaggio da una linea matriarcale a una patriarcale. Da un sistema sociale basato sull'equiparazione e il pari valore dei due sessi, specie nella sfera religiosa, a uno in cui il maschile prende il sopravvento sul femminile – per dominarlo. Le divinità femminili sono sostituite da quelle maschili: Zeus viene eletto signore degli dei, spodestando Ptonia Theron, la signora dei serpenti, di cui innumerevoli statuette ed effigi sono state rinvenute a Creta, in Turchia, in Medio Oriente; Apollo, lo ricorda il mito stesso, prende possesso dell'oracolo di Delfi in precedenza governato da Gea, la terra; le Moire, dee del destino, trasfigurazione mitica delle levatrici-sciamane che presiedevano a parti e morti, sono subordinate a Zeus e al fato e divengono divinità minori, così come le ninfe. Addentrandosi nei meandri del mito e aiutata dallo studio di altre discipline, Christa Wolf individua il momento storico di Cassandra: quello di una casta sacerdotale femminile detronizzata da una nuova maschile, di un sistema dinastico ed ereditario in linea femminile sostituito da uno in linea maschile, del culto delle Madri e delle dee mutato in culto dei Padri e degli dei maschili, e riconosce in Cassandra una protagonista e una vittima di tale processo:

A uno dei punti di congiunzione tra questi avvenimenti così carichi di conflitti si trova Cassandra. Nasce da una casa reale dove la successione patrilineare sembra consolidata, senza che per questo la regina, Ecuba, secondo alcuni proveniente dalla cultura matrastica dei Locri, abbia perso importanza; dove è ancora nota la forma di transizione secondo cui il pretendente rapiva la principessa (Paride – Elena) in quanto solo la donna poteva trasmettere il trono all'uomo. Dove gli antichi culti matriarcali possono essere praticati accanto ai giovani culti dei nuovi dei [...], dove una giovane donna può diventare sacerdotessa, ma quasi mai prima sacerdotessa. Dove lei, sopraffatta dalle visioni, può essere “veggente”, e tale può essere considerata, ma non portavoce ufficiale dell'oracolo [...]. Una cultura che forse era incapace di far fronte a quella rigidamente patriarcale degli achei micenei, alla loro volontà di conquista. (Wolf 1984, p. 310)¹¹

Cassandra, per la Wolf, è soprattutto questo: la prima donna della letteratura a rendersi conto di essere stata trasformata in oggetto. Di essere usata, sfruttata, controllata da un potere sordo, distante, brutale, per fini di conquista, di ricchezza, di oppressione. Di essere ridotta a immagine e strumento d'uso e di piacere: “Alla donna è strappata la memoria viva, le viene attribuita l'immagine che altri si sono fatti di lei: il processo atroce della pietrificazione, della reificazione nel corpo vivo” (Wolf 1984, pp. 314-315) scrive Christa Wolf a proposito di Elena ma con intento universale. Per questo il percorso – sia quello della scrittrice tedesca nelle *Premesse* che quello della veggente in *Cassandra* – non può che essere, a ritroso, la risalita a una rinnovata presa di coscienza di sé come soggetto. Affermare se stessa contro il potere soverchiante della violenza e il nuovo ordine patristico imposto. “La sua storia interiore: la lotta per l'autonomia” (Wolf 1984, p. 283), laddove in lontananza risuona il senso dell'ultimo verso della poesia di Szymborska.

Tornare a vedere: Cassandra è la veggente, colei che vede, ma non presagi infausti, premonizioni di sventura, messaggi divini. Cassandra vede la realtà quale è, apre davvero gli occhi su di essa e denuncia ciò che le appare evidente, ciò che gli altri, come ciechi, non vedono – o non vogliono vedere:

¹¹ Tra gli altri, Robert Graves (*La Dea Bianca*, p. 74) riassume quanto accade in quel periodo dal punto di vista delle gerarchie divine: “La riduzione della sfera di influenza di Creta. Ormai largamente grecizzata, ebbe come risultato una grande espansione del potere di Micene, che sfociò in conquiste varie in Asia Minore, Fenicia, Libia e nelle isole dell'Egeo. Intorno al 1250 a.C. si sviluppò una differenziazione tra Achei Danai e altri Achei meno civilizzati del Nordovest della Grecia che invasero il Peloponneso, fondarono una nuova dinastia patriarcale e, rifiutando la sovranità della Grande Dea, istituirono il noto pantheon olimpici retto da Zeus e composto a pari merito da dei e dee. I miti sui litigi di Zeus con la moglie Era (un epiteto della Grande Dea), con il fratello Poseidone e con l'Apollo di Delfi fanno pensare che la rivoluzione religiosa avesse incontrato sulle prime un'accanita resistenza dei Danai e dei Pelasgi. Ma fu una Grecia unita a conquistare Troia, all'ingresso dei Dardanelli, città che aveva gravemente limitato il commercio ellenico col Mar Nero e l'Oriente”.

gli intrighi del potere, le logiche distorte, la sete di potenza e ricchezza, l'ottusità e la tracotanza, la sopraffazione, la violenza, l'aberrazione della guerra, ma anche la possibilità di una via non violenta alla soluzione dei conflitti. Vedere è per Cassandra emanciparsi, liberarsi: dalla corte, dalla famiglia, dagli obblighi, persino dagli dei. Ristabilire se stessa, piegata quale oggetto per fini che la sovrastano e ne violentano la natura, quale soggetto che vi si oppone con la propria verità, con la propria voce. Il verbo *vedere* è forse quello che ritorna più spesso nella vicenda. E in un certo senso, in questo racconto, ciò che davvero ci viene narrato è come una donna impara a *vedere* a dispetto della volontà degli dei e degli uomini. Cassandra comincia così a *vedere* tra le finzioni del Palazzo, nei sogni dei suoi familiari e dei suoi concittadini, nei segni che preparano e annunciano la guerra. Smarrita, ella si ritrae al cospetto di una società che al *vedere il vero* va sostituendo il precetto: *vedere la finzione*. Anche la giovane profetessa si scinde tra tendenza al compromesso e necessità di dissonanza, fino a divenire – in ultimo – una dissidente: “Le visioni dalle quali è sopraffatta non hanno più niente a che fare con gli oracoli di rito: lei *vede* il futuro perché ha il coraggio di vedere le reali condizioni del presente” (Wolf 1984, pp. 258-259). Il dono di vedere si rivela, allora, la capacità tutta umana, che il potere asserve, corrompe e tace, di attivare *tutto* il proprio corpo, di vedere e dire il reale, di lasciare apparire sul verso di un'immagine il suo rovescio non visibile, di non accontentarsi di simulacri. Da qui nasce l'urgenza di Cassandra, così come descritto anche nel componimento della poetessa polacca, di dire *malgrado*, e di farlo anche con toni alti e diretti (“Mi spiace che la mia voce fosse dura”).

Così come sembrano forti le somiglianze tra il senso ultimo della poesia di Szymborska e la trasposizione che di Cassandra compie Christa Wolf, altrettanto simile pare la posizione di entrambe rispetto ad una rilettura femminista delle loro opere. Laddove la scrittrice tedesca esplicita:

Di che cosa si alimenta il mio disagio alla lettura di tante pubblicazioni... che vanno sotto la definizione di “letteratura femminile”? Non solo della mia esperienza dei vicoli ciechi cui sempre conduce il pensiero settario, che esclude punti di vista diversi da quelli sanzionati dal proprio gruppo, soprattutto provo un vero orrore per quella critica del razionalismo che finisce in un irrazionalismo sfrenato. [...] Ma non si acquista maturità se alla follia maschile si sostituisce quella femminile, e se le conquiste del pensiero razionale, solo perché opera di uomini, vengono gettate a mare dalle donne in nome dell'idealizzazione di stadi prerazionali dell'umanità. [...] Non c'è via che possa aggirare la formazione della personalità, ai modelli razionali della soluzione dei conflitti, cioè anche il confronto e la collaborazione con coloro che la pensano diversamente e, ovviamente, con l'altro sesso. L'autonomia è un dovere per tutti, e le donne che si ritirano nella loro femminilità come in un valore, agiscono in sostanza così come si è fatto con loro: rispondono con una grande manovra diversiva alla sfida della realtà rivolta a tutta quanta la loro persona. (Wolf 1984, pp. 279-280)

In queste riflessioni, qualora le idee femministe fossero state all'epoca più diffuse e più accessibili in Polonia, si sarebbe potuta riconoscere anche Wisława Szymborska. Se di femminismo si può parlare, quindi, è un femminismo già attraversato e temprato da una forte critica interna, che si pone tra gli obiettivi il ristabilimento di equilibri egualitari.

4. Un feticcio di fertilità del paleolitico

All'interno della stessa raccolta in cui viene inserito *Monologo per Cassandra*, ovvero *Uno spasso*, troviamo un altro componimento in cui l'elemento femminile viene riportato alla centralità che gli spetta nella cornice di una narrazione basata sul mito: *Un feticcio di fertilità del Paleolitico*. Se il lettore avesse qualche dubbio sul *feticcio* cui si fa riferimento nel titolo, inteso qui nella sua valenza semantica di: "Oggetto inanimato al quale viene attribuito un potere magico o spirituale", così come riporta la Treccani, i primi versi della poesia glielo chiariscono con la ripresa dell'espressione: *Grande Madre* (due volte nei primi due versi, due volte nei primi due versi della seconda strofa, cinque volte in tutto nei primi nove versi). Il *feticcio di fertilità del Paleolitico* è indubabilmente la statua della Grande Madre, dunque; nella sua espressione più compiuta, quella cui Szymborska fa riferimento pur senza nominarla espressamente, la Venere di Willendorf. Małgorzata Czermińska parte dalla mancata esplicitazione del soggetto descritto da parte della poetessa per giungere al significato profondo del testo:

Un feticcio di fertilità del Paleolitico, finora l'unica poesia che Szymborska abbia dedicato ad una scultura, inerisce ancora un'altra concezione di femminilità. Malgrado i particolari presenti nell'opera corrispondano esattamente all'aspetto della famosa Venere di Willendorf, la poetessa non chiama mai con quel nome la propria protagonista, ma usa la definizione di "Grande Madre", nota dai culti arcaici della fertilità. Questa femminilità primordiale è abbondante nelle forme eppure ridotta esclusivamente ad una corporalità impersonale, come accade con Rubens; il suo significato, tuttavia, non riguarda il desiderio sessuale quanto esclusivamente la potente maternità della natura, la forza elementare di donare la vita. Nella descrizione dell'aspetto della figura emerge una stilizzazione incline al linguaggio quotidiano, frasi semplici, tipiche della lingua parlata, che caratterizzano qualcuno che si concentri su alcune categorie di base delineate dallo stretto orizzonte della vita quotidiana, senza giungere col pensiero a qualcosa di superfluo come la bellezza, il dettaglio, l'ornamento. (Czermińska 2003, p. 238)

La Venere di Willendorf è una statuetta di circa 11 cm di altezza. I materiali alla base dell'opera sono ooliti, ovvero piccole sfere calcaree di 2 mm; mentre il rivestimento pittorico iniziale era interamente in ocre rossa. L'opera

raffigura un fisico femminile steatopigo (con segni di lardosi su glutei e seno) ed è una delle più famose statue paleolitiche. Attualmente si trova al Naturhistorisches Museum di Vienna. Fu rinvenuta nel 1908 dall'archeologo Josef Szombathy nella valle del Wachau, in Austria. Dopo svariate analisi, la si fa comunemente risalire ad un periodo compreso tra 24.000 e 22.000 a.C.

I particolari anatomici della Venere sono molto interessanti. Le gambe sono corte e certamente poco armoniche; mentre i seni, su cui poggiano piccole braccia che si distinguono a malapena dal busto, sono enormi. Altrettanto ampi risultano i fianchi, il ventre e la vulva, che su una figura del genere non si potrebbe vedere così: tutti tratti che veicolano un senso di prosperità, così come il colore rosso ocra rimanda al sangue mestruale e alla rinnovata capacità della donna di perpetrare il ciclo vitale. Il volto non è affatto caratterizzato ed è completamente coperto da un casco di riccioli stilizzati o, come sostengono alcuni critici, da un copricapo di perle (o conchiglie). Le parti terminali degli arti inferiori sono assenti, ma non è chiaro se siano andati perduti o mancassero dall'inizio (nel qual caso la statuetta sarebbe stata concepita non già per poggiare su una base, ma da tenere in mano). Non si tratta, dunque, della rappresentazione di una donna, quanto della sua interpretazione: la statuetta restituisce il concetto di donna dell'epoca legandola indissolubilmente a quella di donna-madre e, più ampiamente, di madre-natura. Tutti questi elementi sono assimilati e ripresi dall'autrice nel suo *Feticcio di fertilità*.

Torniamo ora alle peculiarità della "Venere" Paleolitica: la grande vulva, il ventre gravido, la steatopigia, i seni esagerati e la schematicità del resto del corpo. Queste caratteristiche risalgono molto indietro nel tempo; si manifestano già nel Paleolitico e nel Neolitico e pertanto non possono essere elementi accidentali. Regolarmente, la testa, a eccezione forse della pettinatura, non ha importanza. Se c'è, raramente ha connotati umani; a volte presenta un naso o un becco, e le sopracciglia, oppure è mascherata. Mani e braccia, se presenti, sono di dimensioni ridotte e i piedi sono importanti soltanto come puntelli o sostegni. Lo studio delle varie posture delle immagini femminili, il loro collegamento con certi segni simbolici e con certi luoghi di culto, nel Neolitico e in epoca successiva, permettono di concludere che vi fu una serie di stereotipi o di aspetti della Dea duraturi, ricollegabili a certe idee filosofiche. [...] Esse sono metafore concettuali, sineddoche figurative, dove una parte sta per il tutto. Mostrare la vulva magica (della Dea) era l'unico proposito dell'artista; il suo obiettivo non era quello di creare un corpo femminile, bensì di dare corpo a un simbolo. [...] La chiave di questo simbolismo può essere individuata in certe associazioni del segno della vulva con piante e semi; la vulva è simbolo non soltanto della nascita umana, ma di ogni nascita che avviene in natura: il germogliare delle piante, il germinare del seme, la primavera, il ritorno della vita. (Gimbutas 1992, pp. 31-32)

La Venere di Willendorf è l'immagine *concreta* su cui la poetessa costruisce il proprio testo e focalizza la propria osservazione. Essa incarna le caratteristiche della Grande Madre. La Grande Madre, o Dea Madre, o Grande Dea, è una divinità primordiale presente in forme molto diverse all'interno di una vasta gamma di culture e popolazioni di varie zone del mondo, tanto nel periodo paleolitico quanto nel periodo neolitico. Essa esprime il meccanismo di nascita-sviluppo-maturità-declino-morte-rigenerazione che caratterizza sia le vite umane che i cicli naturali, garantendo all'elemento femminile il ruolo di mediatore necessario fra il mondo umano e quello divino. La sua presenza si estende temporalmente per un periodo molto lungo che, almeno in Europa, va dal 35.000 a.C. al 3.000 a.C. circa ed in talune aree del Mediterraneo (Creta) permane addirittura fino al II millennio a.C. inoltrato. Il culto della Grande Madre attesterebbe l'esistenza di strutture matrifocali nelle civiltà del Paleolitico e del Neolitico, benché molte civiltà classiche continuino a venerare figure di dee espressione della Grande Madre anche in presenza di società più o meno rigidamente patriarcali. Nel finale dell'*Asino d'oro* Apuleio le mette in bocca le parole seguenti:

Io sono colei che è la madre naturale di tutte le cose, signora e reggitrice di tutti gli elementi, la progenie iniziale dei mondi, il culmine dei poteri divini, regina di tutti coloro che popolano gli inferi, prima di quelli che affollano il cielo, unica manifestazione sotto una sola forma di tutti gli dei e le dee (*deorum dearumque facies uniformis*). Per mio volere si dispongono i pianeti in cielo, le salubri brezze marine e i lamentosi silenzi infernali. Il mio nome, la mia divinità sono adorati ovunque nel mondo, in diversi modi, con svariate usanze e con molti epiteti. (Apuleio 1994, p. 653)

Se il mito di Cassandra, lungo una linea temporale, incarna dunque il passaggio da una linea matriarcale a una patriarcale, con *Un feticcio di fertilità del Paleolitico* l'autrice sposta la cornice narrativa ancora prima nel tempo, quando la Grande Madre è effettivamente la divinità di riferimento più importante. Ovvero: allorché la Madre Terra e il Femminile sono al centro del cosmo. Il suo testo rappresenta allora una descrizione archetipica delle funzioni che la Grande Madre accumulava in sé, e di come queste si siano perpetrate fino ai giorni nostri:

La Grande Madre non ha faccia.
 Che se ne fa la Grande Madre d'una faccia.
 [...] Il volto della Grande Madre è il suo ventre sporgente
 con l'ombelico cieco al centro.
 (Szyborska 2009, p. 253)

La Grande Madre non ha volto. Non può guardare, non può essere guardata, ma poco importa. Il suo volto coincide con quello sporgente del suo ventre.

La testa, nell'immagine iconografica cui Szymborska fa riferimento, si direbbe coperta da trecce o da riccioli, o da un qualche genere di copricapo. Non ci sono sembianze definite:

La faccia non sa appartenere fedelmente al corpo,
la faccia infastidisce il corpo, è non divina,
disturba la sua solenne unità.
(Szymborska 2009, p. 253)

Ma le sue fattezze coincidono con quelle che hanno il proprio centro nell'ombelico:

Il volto è una sorta di biglietto da visita fisionomico di un individuo, un attributo di ciò che è individuale e unico, il tratto di identificazione più importante prima di nome e cognome. Si dice che la storia del destino individuale sia registrata sul volto; rimanendo parte fisica del corpo, esso esprime contemporaneamente anche il lato mentale di un uomo. In questo senso, il volto non è divino, cioè universale, materiale e impersonale. La sua unicità viola l'unità solenne del corpo. (Tomasik 2012, p. 136)

L'autrice sottolinea dunque la riduzione delle fattezze specifiche al ventre femminile, la riduzione delle fattezze alla *funzione*. Alla riproduzione. "Il volto definisce l'identità di una sola persona, mentre l'attributo della Grande Madre è 'il suo ventre sporgente/ con l'ombelico cieco al centro', che simboleggia, naturalmente, la *vis vitalis*, la forza della fertilità – una riproduzione continua di ciò che è fisico e corporeo" (Tomasik 2012, p. 136). In questo senso il corpo, a differenza del viso, è divino, cioè universale e rinnovabile nell'eterno ciclo vegetativo.

La Grande Madre non ha piedi.
Che se ne fa la Grande Madre dei piedi.
Dove mai dovrebbe andare.
(Szymborska 2009, p. 253)

La Grande Madre non ha piedi: del resto, dove dovrebbe andare? Non può fuggire con lo sguardo, perché non ce l'ha, non si può muovere neanche concretamente, dal momento che non ha piedi. Le sue (possibili) movenze sono ridotte al grado dell'immobilità. Ma poco importa:

E perché dovrebbe entrare nei dettagli del mondo,
Lei è già arrivata dove voleva arrivare,
e fa la guardia nei laboratori sotto la pelle tesa.
(Szymborska 2009, p. 253)

La Grande Madre è ovunque, in fondo, persino nei luoghi deputati esclusivamente alla scienza (i laboratori). È nell'uomo che ostinatamente

percorre la strada della ragione e della dimostrabilità scientifica dei processi; con la sua presenza permette che le cose procedano *malgrado* una razionalizzazione crescente dello spirito umano. È l'equilibrio che garantisce la prosecuzione:

Non è mia intenzione svalutare il dono divino della ragione, suprema facoltà umana. Nel ruolo di sovrana assoluta essa non ha tuttavia senso, non più di quanto ne abbia la luce in un mondo privo di oscurità. L'uomo dovrebbe tener conto del saggio consiglio che sua madre gli ha dato e obbedire alla sua inesorabile legge che fissa dei limiti naturali. E non dovrebbe mai dimenticare che se il mondo esiste è perché tra i suoi opposti c'è un equilibrio. Così il razionale è compensato dall'irrazionale e ciò a cui si tende da ciò che è dato. (Jung 1980, pp. 93-94)¹²

Siamo al cospetto di un'immagine senza volto, assolutamente statica, le cui fattezze coincidono con quelle del proprio ventre "cieco" (l'ombelico è "cieco" e in questo senso va a sostituire gli occhi). Alla Grande Madre, così come a quelli che si rivolgono a lei, poco importa dei dettagli, che siano quelli delle proprie fattezze estetiche, o che siano quelli del mondo che ci circonda. La Grande Madre non entra nei dettagli del mondo perché è la dea dell'Universale. Si ripropone anche in questa strofa il conflitto tra individuale e generale, che riguarda la tragica consapevolezza dell'esistenza di una fondamentale separazione tra "me" e il "mondo", tragica perché ciò che è universale e generale (cioè il mondo) perdura e ciò che è individuale e individuale (cioè la persona specifica) passa.

La Grande Madre è in ogni cosa, dunque; la Grande Madre, intesa nel significato di ciclo eterno dell'universo, è ogni cosa. Al cospetto di quel che rappresenta e che porta con sé, poco le importa di una riconoscibilità specifica; poco le importa di quel che sono gli eventi della quotidianità. Lei sottende alla prosecuzione del mondo:

C'è un mondo? Va bene così.
 Abbondante? Tanto meglio.
 I bimbi hanno dove correre intorno,
 qualcosa verso cui alzare la testa? Magnifico.
 (Szyborska 2009, p. 253)

¹² Questo ragionamento verrà ripreso, ed ampliato, da Christa Wolf (1984, p. 236) in termini di genere: "“Apprendere attraverso il soffrire” – questa sembra essere la legge dei nuovi dei, anche la via del pensiero maschile, che non vuole amare la Madre Natura, ma penetrarla con lo sguardo per dominarla ed erigere lo stupefacente edificio di un mondo dello spirito lontano dalla natura, da cui le donne da ora in poi siano escluse; donne che bisogna perfino temere, forse perché esse – senza che il pensatore, il sofferente, il dormiente, ne sia consapevole – perché *anche* esse sono all'origine di quel tormento della coscienza che gli tiene sveglia il cuore a furia di battiti. Saggezza contro voglia. Cultura conquistata smarrendo la natura. Progresso attraverso il soffrire: queste le formule, indicate quattrocento anni prima di Cristo, e che sono alla base della cultura occidentale”.

In questa strofa la soddisfazione per la condizione che la circonda, quella di un mondo abbondante in cui i bambini hanno dove correre, un mondo “fin troppo intero e reale” (Szymborska 2009, p. 253), ricompensa, riequilibra in qualche modo la sua impossibilità di muoversi, quella di avere una sembianza che vada oltre quella del suo ventre. È questo l’equilibrio, l’armonia che – ancora una volta – garantisce il perpetrarsi dell’universo. La Grande Madre si è rivelata molto efficace. Come donatrice di vita, *mater genitrix*, grazie alla sua universalità, ha fatto in modo che la vita si radicesse e si diffondesse in tutto il mondo: ha ottenuto una vittoria su una terra fatta di materia inanimata. Il mondo è caratterizzato da abbondanza ed eccesso: “Ce n’è così tanto che esiste anche quando dormono,/ fin troppo intero e reale?/ E c’è sempre, anche dietro le spalle?/ È molto, moltissimo da parte sua” (Szymborska 2009, p. 253).

La Grande Madre ha appena due manine,
 due sottili manine pigramente incrociate sui seni.
 Perché dovrebbero benedire la vita,
 fare doni a chi ha già avuto doni!
 Il loro unico obbligo
 è di durare quanto la terra e il cielo
 per ogni evenienza
 che non capiterà mai.
 Giacere a zigzag sopra il contenuto.
 Essere la burla dell’ornamento.
 (Szymborska 2009, p. 253)

La Grande Madre ha effettivamente due manine, l’unico suo segno distintivo a parte quello del ventre prominente che la contraddistingue anzitutto, ma è come se non le avesse, perché sono “pigramente incrociate sui seni” e dunque non operano, non agiscono. Perdurano nell’immobilità eterna della Grande Madre, nell’equilibrio e nell’armonia che essa garantisce al mondo (“Il loro unico obbligo/ è di durare quanto la terra e il cielo/ per ogni evenienza/ che non capiterà mai”). In tale posizione la Grande Madre può permettersi di “Giacere a zigzag sopra il contenuto/ essere la burla dell’ornamento”: ovvero, nella sua posizione di elemento che garantisce l’eternità al mondo, può permettersi di “pasticciare, scarabocchiare” il contenuto (inteso come il senso che essa veicola, modificarlo o confonderlo) oppure farsi beffe dell’ornamento, dell’imbellettamento proprio per la funzione necessaria ed ultima che essa ricopre. In quanto perno della continuazione della prosecuzione dell’universo, essa può elevarsi rispetto al vero significato del suo contenuto (il significato del suo essere si riduce in qualche modo a quello della sua funzione, una funzione riproduttiva dell’universo e tale funzione risulta superiore a qualsiasi altra contingenza), nonché rivelarsi superiore a quelle che siano le istanze estetiche di un momento. La Grande Madre, venerata nel Paleolitico, oggi, quando l’uomo ha l’impressione di aver

soggiogato la natura quasi completamente, è stata degradata in una divinità dimenticata e inutile, abbandonata da qualche parte lungo il percorso del progresso. L'uomo moderno con la sua mentalità da scienziato, l'orgoglio delle scoperte scientifiche e la fiducia nelle possibilità della tecnologia, sembra sempre più fiducioso nel suo dominio sul mondo, convinto che "ogni evenienza" non accadrà perché non ha il diritto di accadere. Tale atteggiamento può rivelarsi rischioso e pericoloso, dato che la vita è il fenomeno più incerto del cosmo. Il conforto risiede nel fatto che la Grande Madre, sebbene abbandonata dalla sua progenie, rimane fedelmente a guardia della vita, "per ogni evenienza". L'espressione "ogni evenienza" pare evocare, ancora una volta, le riflessioni successive di Christa Wolf e le ansie dell'uomo contemporaneo legate – in quel preciso momento storico – alla paura di uno scontro nucleare. Purtuttavia, l'unico rimedio pare essere quello dell'equilibrio tra ragione e spirito, tra civiltà e natura:

Cosa degna di riflessione, anche oggi: la critica all'unilateralità del razionalismo maschile corre il rischio di essere male interpretata come irrazionalismo, come ostilità verso la scienza, e per di più di essere male utilizzata; questo particolarmente in epoche di restaurazione (la via che porta alle "Madri" come ri-caduta nel risentimento, come fuga dall'analisi della situazione, come idealizzazione di condizioni sociali primitive, magari come incubazione del mito di sangue-e-terra): e ciò ripropone di nuovo la questione di che cosa, partendo dall'oggi e dai presupposti di questa civiltà, possa essere (ancora o soprattutto) considerato "progresso", visto che è quasi giunta alla fine la via maschile che esaspera tutte le invenzioni e i rapporti e i contrasti fino a portarli al punto della massima negatività: un punto che, poi, non offre più alcuna alternativa. (Wolf 1984, p. 264)

Analizzando quanto l'autrice costruisce intorno alla Grande Madre, uno degli archetipi radicati più saldamente nel subconscio collettivo,¹³ si è osservato come il componimento sia mosso – così come molti altri – dall'interesse antropologico (mai antropocentrico) di Wisława Szymborska. Nella Grande Madre descritta dall'autrice, da un lato, si può senz'altro riconoscere la Natura. Una natura che però, questa volta, tende ad allontanare da sé quel che è soggettivo e individuale (il volto, *principium individuationis*, ma anche i piedi che rappresentano l'*homo viator* e le mani dell'*homo faber*) per concentrarsi su ciò che è imperituro, ovvero divino: il corpo. La Natura che sta dietro alle fattezze della Grande Madre contempla, dunque, alcuni elementi tipici dell'essere umano, ma viene esaltata nell'attributo del ventre come simbolo di ciclica eternità ed esclude quelli dell'individualità. Grażyna Borkowska ha sottolineato questo aspetto della poesia di Szymborska: "Nel

¹³ Cfr. C.G. Jung, con particolare riferimento al capitolo: *Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre* (1980, pp. 75-108).

ciclo chiuso della natura, l'identità non è importante, ma la durata, l'essere, il senso di partecipazione inaccessibile all'uomo" (Borkowska 1991, p. 49). Il desiderio dell'individuo di isolare e definire la propria identità porta inevitabilmente all'alienazione verso il mondo esterno inteso come Cosmo e Natura: "La meraviglia del mondo è il miracolo non speculativo della durata, essenzialmente ostile a un essere umano autonomo, isolato e individualista che non si accontenta della partecipazione, ma lotta per l'affermazione della propria piena soggettività" (Borkowska 1991, pp. 50-51).

In questo testo Wisława Szymborska guarda dunque alla Grande Madre come simbolo della Natura, dell'equilibrio, dell'universale e divino che consente la ciclicità delle cose. La sua osservazione è così parziale che ella sembrerebbe eliminare del tutto quel che, junghianamente, fa pure parte dell'archetipo della Grande Madre: il suo aspetto oscuro e negativo. Anche se, all'interno dell'opera dell'autrice, riveste particolare importanza la valenza ironica del: "dire non dicendo" ed allora la luce ed il buio potrebbero tornare a toccarsi.

Man mano che cresce la distanza tra coscienza e inconscio, la nonna, salendo di grado, si trasforma in Grande Madre e spesso si scindono anche le opposizioni che in questa immagine sono racchiuse: vediamo così apparire da un lato una buona fata e dall'altro una fata cattiva oppure una dea benevola, circondata di luce, e una dea pericolosa, con il carattere dell'oscurità. Nel mondo occidentale antico, ma specialmente nelle civiltà orientali, gli opposti si trovano spesso riuniti nella stessa figura, senza che la coscienza sia turbata da un paradosso del genere. Come le leggende relative agli dèi, anche il carattere morale delle loro figure è spesso carico di contraddizioni. (Jung 1980, p. 101)

Secondo Jung, con il risveglio della coscienza dell'Io, la coscienza inizia ad opporsi all'inconscio, sua condizione preliminare, ed il risultato è la differenziazione dell'Io dalla madre, la cui peculiarità personale diventa via via più evidente. Dalla sua immagine si staccano così tutte le qualità favolose e misteriose, che si spostano sulla possibilità più vicina: per esempio, la nonna. Quest'ultima, in quanto madre della madre, è "più grande" e si identifica con la Grande Madre. Non di rado la nonna assume i tratti di donna saggia o quelli di strega. Perché, quanto più l'archetipo si allontana dalla coscienza, tanto più chiara questa diventa e tanto più quella assume una forma nettamente mitologica. Nell'interpretazione che l'autrice offre della Grande Madre, ispirata dalla visione della statua della Venere, non c'è spazio esplicito per alcuna parte oscura che si opponga a quella luminosa e positiva legata al suo ruolo nell'universo. In cambio della riconoscenza per la funzione centrale che la Grande Madre ricopre tuttora nel nostro mondo, dunque, Szymborska è pronta ad ammettere la possibilità di una divinità priva di qualsivoglia carattere specifico, di una nonna (anzi che di una madre) che vegli sull'universo e ne garantisca la ripetibilità. Soltanto in questo caso, pare

essere il messaggio di fondo, è tollerabile l'idea di una donna privata delle proprie fattezze peculiari, il cui senso si concentri esclusivamente sulla riproduzione.

5. La moglie di Lot

Szymborska utilizza narrazioni mitiche provenienti da varie fonti, per arricchire la propria osservazione e gettare su di esse una luce “femminile”, un punto di vista maggiormente orientato verso la donna. Così, dopo la mitologia greca, anche la Bibbia diviene per lei fonte di ispirazione preziosa. Per il tema qui in oggetto, il racconto sulla moglie di Lot si rivela un punto di partenza fondamentale per la stesura della poesia omonima e per un ulteriore approfondimento sulla rivisitazione del ruolo della donna. *La moglie di Lot* fa parte del volume *Grande numero* (1976).

La cornice è quella della cittadina di Sodoma, i cui abitanti erano noti a causa della loro crudeltà verso gli stranieri. L'ospitalità, infatti, era prevista nel codice delle leggi di quella città. L'eccezione alla regola era rappresentata da Lot, nipote di Abramo. Nonostante egli vivesse a Sodoma, Lot era stato profondamente influenzato dallo zio durante gli anni in cui aveva vissuto nella sua casa, ed aveva imparato ad emularne l'ospitalità. Perciò, quando il Signore inviò due angeli travestiti da uomini per distruggere Sodoma, Lot li invitò a casa sua e servì loro del cibo. Sua moglie Adit,¹⁴ sodomita di nascita, non approvava le sue azioni. A un certo punto Lot chiese a sua moglie del sale per gli ospiti, ed ella gli domandò se avesse intenzione di introdurre anche quella cattiva abitudine in casa loro. Adit non aveva del sale, quindi andò porta a porta dai vicini, informando tutti che Lot aveva ignorato le leggi della città. Poco tempo dopo una folla si riunì davanti alla casa di Lot, esigendo che egli consegnasse loro gli ospiti affinché ne potessero abusare: “Chiamarono Lot e gli dissero: ‘Dove sono quegli uomini che sono entrati da te questa notte? Falli uscire da noi, perché possiamo abusarne!’” (Genesi 19: 5). Il mattino dopo, quando Sodoma stava per essere distrutta, gli angeli salvarono Lot e la sua famiglia. Mentre scappavano, gli angeli li avvisarono di non guardare la città poiché era inappropriato che essi vedessero la sofferenza altrui. Tuttavia la moglie di Lot ignorò l'ammonimento: “Ora la moglie di Lot guardò indietro e divenne una statua di sale” (Genesi 19: 26). Ella aveva peccato con il sale ed in sale era stata trasformata.

La poetessa premio Nobel non è certo l'unica che abbia ripreso il mito della moglie di Lot, che pure è molto meno “frequentato” di quelli classici:

¹⁴ La Bibbia non esplicita mai il nome della moglie di Lot, che invece (come Adit, appunto) viene citata in altri testi della tradizione ebraica, come *Il Libro del Giusto* (*Jasher*).

ragione per cui, tra l'altro, ho deciso di riassumerlo brevemente. Alla moglie di Lot dedica una struggente poesia, ad esempio, Anna Achmatova, risalente al 1922-1924. Nei versi della poetessa russa risuonano forte le note di vicinanza e compassione, senza mai (come accadrà invece in quelli di Szymborska) lasciare spazio alla rivendicazione e all'esigenza di un cambiamento nell'interpretazione del mito: "Chi vorrà piangere questa donna?/ Non sembra forse la più lieve delle perdite?/ Il mio cuore solo non potrà mai scordare/ Chi la vita dette per un unico sguardo" (Achmatova 1996, p. 23), scrive Achmatova nella parte finale del testo. Lo sguardo che la moglie di Lot lancia in ultimo alla propria città in fiamme è giustificato dal sentimento che ella prova per quel luogo e dalla mancanza che ne avvertirà: "Non è troppo tardi, puoi ancora scorgere/ le rosse torri della tua Sodoma natia,/ la piazza ove cantavi, la corte ove filavi/ le finestre vuote dell'alta dimora,/ dove al caro marito partorivi i figli", sebbene anche presso Achmatova si metta in risalto la funzione (unicamente) riproduttiva della donna dell'epoca e il contrasto col "caro marito", sempre ineccepibile e vicino al Signore.

Così come Achmatova, che negli ultimi anni della propria vita tradurrà proprio alcune poesie di Wisława Szymborska, anche Józef Łobodowski si concentra su quell'ultimo sguardo di Adit provandone compassione e comprensione in *La moglie di Lot*:

Si voltò e la abbracciò con lo sguardo,
 la città maledetta,
 la fissò nel ricordo
 come l'avarò un tesoro dentro uno scrigno sicuro,
 la chiuse nelle palpebre
 e si fece di pietra.
 Fu trasformata
 nella statua più bella dell'amore.
 Pregate per una morte bella altrettanto,
 una morte
 al prezzo di un ultimo sguardo.
 (Łobodowski 2002, p. 328)

Achmatova e Łobodowski, dunque, omaggiano sì il gesto "ribelle" della moglie di Lot, ma quello della donna – così come loro lo intendono – è un gesto dovuto all'amore, guidato dall'amore, niente affatto consapevole. Essi si differenziano dall'interpretazione comune del racconto biblico, ma si differenziano pure da quella che sarà la visione di Szymborska:

L'interpretazione, generalmente accettata, del racconto biblico afferma che la moglie di Lot fu trasformata in una statua di sale perché si voltò a guardare per curiosità. La poetessa (Szymborska, ndr), tuttavia, appartiene ai dileggiatori che: "Stanno benissimo nelle fessure tra/ teoria e pratica,/ causa ed effetto"

(*Avvertimento*). Pertanto, inserisce le espressioni: “presumibilmente”, “è possibile”, “non è escluso”, contrastando la versione canonica con una varietà di ragioni che avrebbero potuto indurre l’eroina a guardare dietro. Tanto più spesso il “se” diventa figura del pensiero, organizzando poesie-ipotesi e poesie-apocrife. Il “ma”, poi, governa il principio delle frasi oppositive: una data tesi provoca una controtesi e solleva delle obiezioni: “Guardai indietro, dicono, per curiosità,/ ma, curiosità a parte, potevo avere altri motivi”. (Grądziel 1996, p. 92)

Con questi ultimi due versi citati da Joanna Grądziel inizia effettivamente il componimento che Wisława Szymborska dedica alla moglie di Lot. Il fatto che nel titolo venga citata così, come fa la Bibbia, e non con il suo vero nome (per il resto, si tratta di un monologo e dunque non c’è altra occasione di riconoscerle un’identità propria attraverso l’uso del nome) fa presagire il tipo di donna con cui la poetessa vuole misurarsi: colei che esiste solamente in funzione del marito. Colei che, come ogni donna (secondo tradizione, basti pensare a Eva o al mito di Pandora) non può resistere alla curiosità, non può resistere alla tentazione di voltarsi e per questo verrà trasformata in una statua di sale. Peraltro, della fine cui è destinata la moglie di Lot non si fa cenno nel testo: l’autrice dà per scontato che il lettore sappia di che si tratta o, almeno, che si informerà in proposito. La poesia si rivela una lunga e approfondita analisi delle ragioni per cui Aditi si volta verso Sodoma in fiamme, “curiosità a parte” (Szymborska 2009, p. 351). Szymborska presenta una figura “trascurata” nella storia del mito e della letteratura mondiale. Cerca di determinare la sua psiche, il suo punto di vista, il modo in cui guarda al mondo, le sue motivazioni. E le motivazioni al suo gesto sono di genere così vario, che proprio la sottolineatura della molteplicità delle ragioni, l’opposizione ad un’interpretazione univoca del fenomeno sono quel che emerge anzitutto. Il rifiuto, la ribellione a seguire spiegazioni banali e *cliché* ormai stantii.

Il genere delle ragioni che spingono la moglie di Lot a compiere il gesto di voltarsi sono mescolate nel componimento di Wisława Szymborska: personali e familiari, per cause esterne e indipendenti dalla sua volontà. Non c’è una gerarchia, nemmeno una predominanza, tra esse. Sono tutte ugualmente ragionevoli e giustificate, tutte in grado di mettere in crisi la semplicistica motivazione della curiosità. Forse si può osservare una suddivisione tra cause legate al mondo domestico, nella prima parte del testo, e quelle che appartengono invece alla realtà esterna, nella seconda parte, ma anche queste due dimensioni – a ben vedere – si intersecano e si mescolano. All’inizio, laddove i motivi sono più intimi, non mancano ad esempio riferimenti alla casualità: “Per distrazione – mentre allacciavo il sandalo” (Szymborska 2009, p. 351). O a circostanze universali, lontane dalla propria intimità: “Per la disobbedienza degli umili” (Szymborska 2009, p. 351). Il resto è effettivamente concentrato, tuttavia, sulla sfera familiare e sulle

ragioni personali che spingono la moglie di Lot a voltarsi. Nostalgia: “Guardai indietro rimpiangendo la mia coppa d’argento” (Szymborska 2009, p. 351). Paura: “Per tendere l’orecchio agli inseguitori” (Szymborska 2009, p. 351). Speranza: “Colpita dal silenzio, sperando che Dio ci avesse ripensato” (Szymborska 2009, p. 351). E poi, quel che “si prende” lo spazio maggiore di questa prima parte, il riferimento al marito in termini di lontananza e distacco sia nella sfera pubblica che in quella privata: “Per non dover più guardare la nuca proba/ di mio marito, Lot./ Per l’improvvisa certezza che se fossi morta/ non si sarebbe neppure fermato” (Szymborska 2009, p. 351). Adit, s’intuisce, ha ormai poco a che spartire con Lot. Lui si è dato anima e corpo a Dio, ne (in)segue fedelmente i precetti al punto da risultare il primo tra i probi (per questo lei ne scorge soltanto la nuca); inoltre, sebbene nelle parole di lei si colga una sfumatura di rimpianto in proposito, anche l’amore sembra essere svanito, tanto che Adit è certa che il marito non si fermerebbe neanche fosse morta. Una rivolta rispetto al proprio stato di donna e moglie infelice è evidente. Donatella Bremer coglie molto bene come, dietro le sembianze del mito, il discorso si allarghi verso la condizione femminile in genere:

La moglie di Lot ad esempio, protagonista della poesia omonima, ha solo superficialmente a che fare col personaggio biblico: la donna, che non possiede neppure il privilegio di avere un nome tutto suo, racconta del perché abbia contravvenuto alle raccomandazioni che le erano state fatte dall’angelo. Si era girata, spiega, per altri motivi, solo in parte futili, fra i quali assume particolare rilievo il desiderio di ribellarsi alla propria condizione di donna e di moglie devota. (Bremer 2016, p. 113)

Le figlie, dal canto loro, paiono avere intrapreso la strada del padre: “Le nostre due figlie stavano già sparendo oltre la cima del colle” (Szymborska 2009, p. 351). E la realtà incrinata della sfera degli affetti fa vacillare Adit: “Sentii in me la vecchiaia. Il distacco./ La futilità del vagare. Il torpore” (Szymborska 2009, p. 351). Al punto da poter essere una delle cause che la spinge a girarsi indietro: “Guardai indietro posando per terra il fagotto./ Guardai indietro non sapendo dove mettere il piede” (Szymborska 2009, p. 351).

La seconda parte della poesia fa entrare in gioco elementi esterni, che pure, insieme a quelli intimi precedentemente elencati e ulteriormente specificati, possono essere la causa del gesto della moglie di Lot: “Sul mio sentiero erano apparsi serpenti,/ ragni, topi di campo, piccoli di avvoltoio./ Non più né buoni né cattivi – ogni cosa vivente/ strisciava e saltava in un panico collettivo, semplicemente” (Szymborska 2009, p. 351). Il panico potrebbe essere la causa che mette Adit nella condizione di voltarsi, non già gli animali che ne sono vittime al pari suo. Questi ultimi non sono né buoni, né cattivi, specifica l’autrice, il cui amore per la dimensione della natura è ben noto. Ecco dunque che alcuni tra gli animali più temuti, o che più fanno inorridire l’uomo, vengono spogliati delle loro caratteristiche simboliche

negative: il serpente figura come tentatore, il topo viene citato non già nella sua declinazione di ratto di fogna ma in quella idilliaca “di campo” (Szyborska 2009, p. 351), l’avvoltoio non è il temibile rapace adulto bensì evocato nella forma dei suoi “piccoli” (Szyborska 2009, p. 351). Animali di terra e di aria, gli elementi che si rincorrono continuamente in questa parte del testo. Il vento scioglie i capelli e solleva la veste della moglie di Lot, la quale, adesso, rivendica di essersi voltata per godere della vista di Sodoma in fiamme, di coloro che l’hanno derisa quando è rimasta nuda investita dall’aria: “O forse solo quando si alzò il vento/ che mi sciolse i capelli e sollevò la veste./ Mi parve che dalle mura di Sodoma lo vedessero/ e scoppiassero in risa fragorose più e più volte./ Guardai indietro per l’ira./ Per saziarmi della loro grande rovina” (Szyborska 2009, p. 351). Qui Szyborska utilizza una prospettiva mai utilizzata prima: quella di una motivazione interiore, l’ira, rivolta *contro* la propria città d’origine. Un’ipotesi mai considerata dagli interpreti del suo gesto, che hanno invece sempre rimarcato il legame tra Adit e Sodoma e la nostalgia che la donna avrebbe provato fuggendone per sempre. L’autrice, adesso è chiaro, sta davvero utilizzando ogni prospettiva, ogni angolatura per cercare di venire a capo dell’enigma e – dopo le motivazioni personali – tocca a quelle indotte dall’esterno: “Guardai indietro non per mia volontà./ Fu solo una roccia a girarsi, ringhiando sotto di me./ Fu un crepaccio a tagliarmi d’improvviso la strada./Sul bordo trotterellava un criceto ritto su due zampe./ E fu allora che entrambi ci voltammo a guardare” (Szyborska 2009, pp. 351-353). Il criceto è introdotto come simbolo dell’istinto, della parte biologica e animale dell’uomo, impossibile da controllare. La roccia e il crepaccio che si girano e ringhiano sotto di lei tagliandole la strada rappresentano, invece, il destino e Dio in ultima istanza (la terra che si apre sotto ai piedi, e sul cui bordo zampetta il criceto, è un’immagine biblica ricorrente legata alla sfera del divino).

Gli ultimi versi, e al loro interno l’ultima immagine che l’autrice racconta a proposito del gesto della moglie di Lot, è quella che – come sempre – può contribuire a svelare il significato intrinseco della poesia. Non è un caso che essi si aprano con l’esclamazione: “No, no” che crea una cesura forte con quanto narrato (con le motivazioni spiegate) precedentemente.

No, no. Io continuavo a correre,
 mi trascinavo e sollevavo,
 finché il buio non piombò dal cielo,
 e con esso ghiaia ardente e uccelli morti.
 Mancandomi l’aria, mi rigirai più volte.
 Chi mi avesse visto poteva pensare che danzassi.
 Non escludo che i miei occhi fossero aperti.
 È possibile che sia caduta con il viso rivolto verso la città.
 (Szyborska 2009, pp. 351-353)

L'immagine, per la prima volta, è decisamente infernale: cala il buio, la ghiaia si fa ardente e – nella mescolanza che va creandosi ancora una volta tra terra e cielo – cadono gli uccelli morti. In tale cornice la fuga disperata della moglie di Lot appare qualcosa di assolutamente accettabile, così come pure il fatto che ella si giri talvolta in preda alla paura. Gli ultimi tre versi sono, però, quelli che fanno propendere per un'interpretazione del gesto come qualcosa di voluto, determinato. Il riferimento alla danza, con la quale potrebbe venire scambiata la sua fuga, lascia pensare a una lenta metamorfosi interiore, ad un processo che si è fatto finalmente maturo: non si tratta di un cambiamento improvviso, ma di una scelta meditata e consapevole. La moglie di Lot si volta come atto finale di un processo interiore complesso, in cui tutte le ragioni e le angolature sono state osservate. E se una corsa a perdifiato si trasforma in una danza, pur nel contesto di una situazione dai contorni infernali, ecco che nella caduta la protagonista non esclude che i propri occhi potessero essere aperti e il proprio viso rivolto, infine, verso Sodoma. Per questo fu trasformata in sale. Le espressioni: *nie wykluczone* (non è escluso), *możliwe* (è possibile), come constatato da Joanna Grądziel (1996, p. 92), paiono organizzare nuove ipotesi; in questo caso, però, sfumano semplicemente le conclusioni di un pensiero che rischierebbe di arrivare troppo netto al lettore. Dopo un intero componimento giocato sulle possibilità e contro-possibilità interpretative, la rivendicazione del gesto risulterebbe fuori luogo. Pur tuttavia, è evidente che gli occhi di Adit – al momento della caduta – siano volutamente aperti e la direzione verso cui ella cade sia volutamente quella di Sodoma. E le ragioni legate alla sua condizione di donna e moglie, contro cui lei si ribella, seppur meno evidenti di quelle costruite su immagini più evocative, vengono fuori chiare nel testo: “Per la disobbedienza degli umili./ [...] Per la vergogna di fuggire di nascosto./ Per la voglia di gridare, di tornare” (Szymborska 2009, p. 351). Questi sono versi di rivolta. Versi che si mitigano certamente nel finale, per le ragioni di cui sopra, ma che intendono anzitutto ribaltare la visione (maschile) storica della donna e del suo ruolo. Anche Jung ha legato la moglie di Lot ai tratti della ribellione:

In quanto fenomeno patologico, la donna di questo tipo, caratterizzato dal complesso materno negativo, è per l'uomo una compagna scomoda, esigente, difficilmente accontentabile: essa tende infatti a ribellarsi a tutto ciò che scaturisce da un fondamento naturale. [...] Ma anche nel migliore dei casi rimarrà nemica di tutto ciò che è oscuro, incerto, ambiguo e coltiverà, ponendolo in primo piano, tutto ciò che è certo, chiaro, ragionevole. [...] Questo tipo di donna si avvicina al mondo distogliendo gli occhi, come la moglie di Lot guardava fisso all'indietro Sodoma e Gomorra. E intanto il mondo e la vita passano davanti a lei come un sogno, come una fonte importuna di illusioni, irritazioni, disinganni, tutti dovuti unicamente al fatto che essa non si lascia convincere a guardare una buona volta le cose in faccia.

Così, per il suo atteggiamento di reazione meramente inconscia verso la realtà, la sua vita diventa proprio ciò che essa più di tutto combatte: qualcosa di puramente femminile-materno. (Jung 1980, pp. 97-98)

6. Intervista con Atropo

Se Wisława Szymborska utilizza la figura (mitica) della Grande Madre per addentrarsi nel segreto della vita e della ciclicità dell'universo, altrettanto le accade con il tema della morte. Per affrontare questa tematica, infatti, il mito le viene in soccorso attraverso la figura di Atropo. *Intervista con Atropo* è inserita nella raccolta *Due punti* (2005) ed è uno degli ultimi confronti che la poetessa traccia sul terreno della mitologia. Non sembri, tuttavia, che Szymborska abbia “frequentato” il mito soltanto nella primissima parte della propria carriera letteraria (quella in cui si inseriscono le poesie analizzate fino a qui) per poi tornarci solo alla fine: semplicemente, ella ha utilizzato in modo sporadico – ma costante – fatti e figure della mitologia classica, cui ha peraltro affidato alcuni tra i temi più importanti delle proprie riflessioni. Piuttosto, la critica ha sottolineato come l'autrice metta da parte le rivendicazioni di genere proprio quando esse diventano così comuni nella letteratura polacca:

Tuttavia risulta curioso che l'abbandono del soggetto femminile, benché avesse tutto il diritto ad una più completa realizzazione nei volumi posteriori, scritti a cavallo dei due secoli, quando il discorso femminista sul territorio polacco iniziò a riconquistare il campo di battaglia, nella poesia più recente venga messo a tacere; oppure, più semplicemente, risulti difficile da vedere (nonché a verificarsi, a causa della capacità di Szymborska di attraversare le barriere e codificare i significati). (Pytlewska, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/wislawa-szymborska>)

Un'anticipazione di quanto l'autrice andrà sistemando con *Intervista ad Atropo* circa il tema della morte si lega al mito in *Sullo Stige* (inserita in *Grande Numero*, 1976), benché in questa poesia la dimensione inclini molto di più verso il piano storico/sociale. In una cornice stile *Blade Runner* – “Salirai nel settore sigma tre/ sulla barca tau trentatré” – (Szymborska 2009, p. 401), in cui Caronte parla col megafono e i motoscafi hanno sostituito la sua barca, mentre le ninfe sono state scacciate dai boschi e arruolate a suddividere le anime, l'umanità si è moltiplicata ed anche le sue vittime. La conseguenza è quella di un sovraffollamento che rispecchia quello della dimensione terrestre ed allora, consiglia l'autrice, “Animuccia, solo dubitando dell'aldilà/ prospettive più ampie potrai avere” (Szymborska 2009, p. 403). Il dubbio che Szymborska suggerisce sempre di esercitare, anche nei confronti dell'aldilà, verrà affrontato nuovamente con *Intervista ad Atropo*. Questo testo non chiuderà comunque la serie di riferimenti al mito, poiché

coevo (solo leggermente successivo) è *Labirynt*, anch'esso raccolto in *Due punti*. Il labirinto cretese, mai esplicitamente nominato, diviene il luogo per un'analisi sul destino umano. Questo labirinto nella poesia di Szymborska è una fuga dal destino, una via di fuga in cui fin dall'inizio non chi fugge cerca una via di uscita, ma è la via di uscita che lo sta perseguendo. La fuga non dura per sempre, solo "il più a lungo possibile", a patto che il destino o il destino lo consentano: "Deve pur esserci un'uscita,/ è più che certo./ Ma tu non la cerchi,/ è lei che ti cerca,/ è lei fin dall'inizio/ che ti insegue,/ e il labirinto/ altro non è/ se non la tua, finché è possibile,/ la tua, finché è tua,/ fuga, fuga" (Szymborska 2009, p. 669).

La fuga dal proprio destino, o almeno il tentativo di fuga, nonché l'esercizio del dubbio sull'aldilà sono – di fatto – le premesse che stanno alla base del testo di *Intervista con Atropo*, in cui già il termine *intervista* introduce un tentativo di ammodernamento del mito, restituito tecnicamente da un dialogo (piuttosto serrato) tra l'io lirico e la più anziana delle Moire. Atropo era infatti la più anziana, "[...] non sembrava una grande dea, tuttavia era più insigne e più veneranda delle altre" (Esiodo 2000, p. 187), delle tre sorelle Moire (le altre sono Cloto e Lachesi), colei che non si può evitare, l'inflessibile; rappresenta il destino finale della morte d'ogni individuo poiché a lei era assegnato il compito di recidere, con lucide cesoie, il filo che ne rappresentava la vita, decretandone il momento della morte.¹⁵

Analizzando questi due testi, *Un feticcio di fertilità del Paleolitico* e *Intervista con Atropo*, possiamo dunque osservare come Szymborska leghi al mito (alla sua sfera femminile) il segreto della prosecuzione dell'universo e quello di un "essere superiore" che gli dia un senso: "Riformulo la domanda: Lei ha un Superiore? (domanda l'io lirico, ndr)/ Passiamo alla domanda successiva" (Szymborska 2009, p. 661), risponde Atropo. In questa poesia non si può parlare di rivisitazione del mito. Piuttosto, nel fatto che l'io lirico si rivolga ad Atropo e non già al suo "Superiore", si può scorgere la volontà da parte dell'autrice di ricondurre le gerarchie "divine" all'epoca della Grande Madre (in particolare quella cretese), ovvero prima che Zeus spodestasse le Moire,¹⁶ dee del destino, trasfigurazione mitica delle levatrici-

¹⁵ Nella *Teogonia* Esiodo (2000, pp. 77-79) tratta della nascita delle Moire: "[...] e le Moire e le Kere generò (Notte, ndr), spietate nel dare le pene:/ Cloto Lachesi Atropo, che ai mortali/ appena son nati danno ad avere il bene ed il male,/ che di uomini e dei i delitti perseguono;/ né mai le dee cessano dalla terribile ira/prima d'aver inflitto terribile pena, a chiunque abbia peccato."

¹⁶ Circa il percorso "gerarchico" delle Moire tra le divinità, spiega bene Christa Wolf (1984, p. 309): "Anche Zeus – la concezione del quale può sorgere solo se esiste un regno con una successione maschile consolidata – per lungo tempo non poté ignorare le decisioni delle anziane dee del destino, le Moire. In parallelo col processo di formazione dello stato, le antiche dee della tribù soccombono ai nuovi dei riconosciuti per decisione statale. E proprio nel corso di questi secoli, avvenne che dal culto della ninfa montana Dafne ('alloro'), la quale, nominata sacerdotessa divinatrice dalla madre terra Gea, officiava a Delfi in una semplice capanna di rami

sciamane che presiedevano a parti e morti. Atropo, rifiutandosi di rispondere alla domanda, non rifiuterebbe soltanto di sciogliere l'enigma circa l'esistenza o meno di Dio, ma paleserebbe l'irritazione per il sovvertimento delle gerarchie precedenti.

In netto contrasto con le religioni patriarcali (dove soltanto gli uomini possono essere sacerdoti, rabbini, vescovi, lama, maestri zen e papi) dai resti delle civiltà minoica, egiziana, sumerica e da altre antiche testimonianze, sappiamo che le donne furono sacerdotesse. E la Dea, a sua volta, non solo era fonte di ogni forma di vita e natura: era anche fonte di spiritualità, di misericordia, di saggezza e di giustizia. (Eisler, p. 23)

In società siffatte la Grande Madre (*Un feticcio di fertilità del Paleolitico*) era la divinità intorno alla quale tutto verteva; le sacerdotesse come Cassandra (*Monologo per Cassandra*) erano la sua estensione umana; mentre le Moire, levatrici e sciamane (*Intervista con Atropo*), presiedevano alla nascita e alla morte. Da alcune delle poesie dell'autrice emerge nitido, dunque, il rimpianto per una società diversa: se non matriarcale (sicuramente non patriarcale), certamente egualitaria.

In contrasto con ciò che ci è stato insegnato sul Neolitico, ovvero sulle prime civiltà agresti come società a dominazione maschile, estremamente violente, queste furono invece generalmente pacifiche, dedite a vasti commerci con i vicini, e non ricorrevano all'uccisione o al saccheggio per procurarsi ricchezza. Grazie a scavi archeologici condotti in maniera assai più scientifica e ampia, ora sappiamo anche che in queste società estremamente creative le donne ricoprivano posizioni sociali importanti in qualità di sacerdotesse, artigiane e membri anziani di clan matrilineari. Si trattava inoltre di società egualitarie dove non compaiono segni di importanti differenze di status basate sul sesso. Ciò non significa che queste società neolitiche rappresentassero realtà utopiche ideali. Ma, a differenza delle nostre società, *non* erano guerriere. *Non* erano società dove le donne fossero subordinate agli uomini. E *non* vedevano la terra come oggetto di sfruttamento e dominazione, dal momento che il mondo era considerato come una Grande Madre: un'entità viva che nelle sue manifestazioni temporali e spirituali crea e nutre tutte le forme. (Eisler 1992, p. 23)

I due versi esaminati di *Intervista con Atropo* sono anche i versi finali (o tali possono considerarsi) della poesia, sebbene – concretamente – la chiosa sia

d'alloro, nel secondo millennio a.C. (al tempo, cioè, della Cassandra storica!) – dal culto esclusivamente matriarcale di sacerdotesse che accompagnavano ogni importante occasione pubblica del loro clan, della loro tribù, col canto corale, la danza, i riti sacrificali e gli annunci dell'oracolo; da un più tardo 'tempio di cera e piume', costruito probabilmente dalle api (animali del clan femminile), sorse infine a Delfi, nel settimo secolo, il primo grande tempio bronzeo che, consacrato ormai in modo univoco ad Apollo, conserverà le 'cantanti d'oro' solo come figure ornamentali".

lasciata a un motto di spirito. Siccome non ci sono più domande, Atropo saluta l'interlocutore, che capisce dove porti il discorso e chiude il testo: "In tal caso, addio. O per essere più esatti.../ Lo so, lo so. Arrivederci" (Szymborska 2009, p. 661). A testimoniare della consapevole inevitabilità della morte. Il senso del componimento, come sempre, va cercato però nello scambio che hanno le due protagoniste sull'esistenza o meno di un "Superiore", laddove la domanda rimane inevasa e può sorgere il sospetto di una nota nostalgica per una società diversa. Del resto, l'assunzione di quest'ottica sul finale del testo permette di gettare una luce chiara e coerente sul significato dell'intero componimento, laddove Atropo emerge come un'esecutrice senza scrupoli delle leggi meccaniche che regolano l'universo. Dapprima, allorché l'interlocutore le fa presente di essere quella con la fama peggiore, Atropo tende a rimarcare come anche le sue sorelle non siano da meno: "Cloto tesse il filo della vita,/ ma quel filo è sottile,/ non è difficile tagliarlo./ Lachesi con la pertica ne fissa la lunghezza./ Non sono innocentine" (Szymborska 2009, p. 659). Questo è l'unico passaggio in cui la Moira che presiede al trapasso dei vivi cerchi di "alleggerire" la propria condizione, paragonandola a quella delle altre due sorelle; mentre, subito dopo, sembra rivendicare quasi con forza il ruolo di colei che mette fine al percorso degli esseri umani:

Però le forbici sono in mano Sua.
Giacché lo sono, ne faccio uso.
 Vedo che anche ora, mentre conversiamo...
Sono lavoro dipendente, questa è la mia natura.
 Non si sente annoiata, stanca,
 assonnata quantomeno di notte? No, davvero no?
 Senza ferie, weekend, feste comandate
 o almeno brevi pause per una sigaretta?

Ci sarebbero arretrati, e questo non mi piace.
 (Szymborska 2009, p. 659)

Atropo ne esce come zelante esecutrice del destino umano cui sia stato affidato il potere di recidere il percorso della vita, compito che svolge in modo pressoché ossessivo, ma per cui snobba premi, menzioni, coppe: "Come dal barbiere? Molte grazie" (Szymborska 2009, p. 659). Semplicemente, pare di capire, le è stata affidata una missione cui si è votata completamente e per cui ha messo da parte ogni tipo di comprensione, o compassione. Non le dispiace per chi muore bambino: "Non Le dispiace per i fili tagliati troppo corti?/ Più corti, meno corti –/ solo per voi fa la differenza" (Szymborska 2009, p. 661); non si rallegra per le guerre, sebbene – ammette – siano loro a permetterle di stare al passo col lavoro: "Di sicuro anche le guerre devono rallegrarLa,/ in quanto danno un bell'aiuto./ Rallegrarmi? È un

sentimento sconosciuto./ Non sono io che invito a farle,/ non sono io che ne guido il corso./ Ma lo ammetto: è grazie a loro soprattutto/ che posso stare al passo” (Szymborska 2009, p. 661). Atropo pare indifferente a tutto quel che è stato prima di lei e sarà dopo, cosciente che tutto abbia un proprio percorso e sia governato da leggi imperscrutabili; l’unico elemento che le strappi una riflessione è l’essere umano, quando le viene chiesto se ci sia qualcuno che la aiuti: “Un paradosso niente male – appunto voi, mortali./ Svariati dittatori, numerosi fanatici./ Benché non sia io a costringerli./ Per loro conto si danno da fare.” (Szymborska 2009, p. 659). Questi versi, e quelli dedicati alle guerre che “aiutano” il suo lavoro, sanciscono la rottura definitiva con la sfera dell’uomo. Nella cornice di tale separazione che appare ormai irreversibile, Atropo rappresenta la natura e il suo ciclo infinito. Si ripropone, in definitiva, lo schema della divisione tra l’uomo e il regno della natura, che prima (ai tempi della Grande Madre) erano invece inscindibili: “Se viene usato il termine *Grande Madre*, questo deve essere inteso come *Grande Madre Universale*, i cui poteri pervadono tutta la natura, la vita umana, il mondo animale e tutta la vegetazione” (Gimbutas 1992, p. 44). E la separazione tra uomo e natura, specificandosi sempre più tra spiritualità umana e indifferenza del regno naturale, riflette la separazione gerarchica e per genere tipica delle società patriarcali:

Sappiamo anche da molte delle società tribali contemporanee che la separazione tra natura e spiritualità non è universale. I popoli tribali in genere pensano alla natura in termini spirituali. Parlano degli spiriti della natura che devono essere rispettati e anzi venerati. E sappiamo inoltre che in molte di queste società tribali le donne, al pari degli uomini, possono essere sciamane o taumaturghe e che in queste tribù la discendenza spesso è matrilineare. Per concludere, in società che si orientano verso un modello di uguaglianza, la natura e la donna partecipano *entrambe* della spiritualità. [...] Non c’è bisogno della falsa dicotomia tra una spiritualità “maschile” e una natura “femminile”. La ragione di ciò sta nel fatto che qui non si avverte il bisogno di proclamare la superiorità di uno sull’altra, dello spirito sulla natura, dell’uomo sulla donna. Inoltre, dal momento che nelle antiche società egualitarie la donna e la Dea erano *entrambe* identificate con la natura e la spiritualità, né l’una né l’altra venivano svalutate né sfruttate. (Eisler 1992, p. 24)

Ecco allora che, nel momento in cui viene posta la domanda ad Atropo circa l’esistenza di un suo “superiore”, nella non-risposta covano tutte queste motivazioni. La domanda diretta viene preceduta, però, da una domanda più ampia, più generica: “E se uno più forte volesse sbarazzarsi di Lei/ e provasse a mandarLa in pensione?”, che la Moira non accoglie: “Non ho capito. Sii più chiara” (Szymborska 2009, p. 661). I tre versi hanno la funzione, da una parte, di concentrare l’attenzione sulla vera domanda che sta per arrivare; d’altra parte, hanno la funzione di escludere la possibilità che la morte possa scomparire un giorno dal nostro destino. E la responsabilità, pare di capire, è

di quel “superiore” che Atropo non vuole nominare, di cui non vuole parlare. Perché non vuole nominarlo? Un po’ perché, come già scritto, è ancora “scottata” dal sovvertimento dell’ordine gerarchico divino, che l’ha trasformata in una mera esecutrice di piani altrui; ma proprio dell’esistenza di questi disegni imperscrutabili, l’autrice evita accuratamente di parlare: il suo suggerimento è che tutto si risolve nella fuga dal proprio destino e che – per affrontare questo compito – si arrivi anche a dubitare dell’aldilà (come si evince da *Sullo Stige*). Una visione che avvicina Szymborska a Fromm, laddove quest’ultimo ragiona di vita che trova il proprio significato nell’atto stesso di viverla. “Tra uccidere e morire c’è una terza via: vivere”, scriverà Christa Wolf (1984, p. 132).

7. Conclusioni

La sfera tematica del mito non è, dunque, una delle più frequentate dalla poetica di Wisława Szymborska, ma risulta interessante per la riscrittura “al femminile” che l’autrice ne compie svelando alcune sue specifiche posizioni sulla parità di genere, ovvero sui rapporti simbolici e di potere tra uomo e donna. Cassandra e Atropo sono vittime del ribaltamento dell’ordine divino precedente, laddove la Grande Madre (cui pure Szymborska dedica una splendida poesia) era al centro di tutto. Non è un caso che loro siano le tre figure più importanti dei versi ispirati al mito scritti dalla poetessa, mentre altre poesie ispirate dalla medesima sfera tematica risultino comunque l’occasione per una rivoluzione dell’ottica applicata fino a lì (*La moglie di Lot*). Attraverso l’analisi di questi testi si giunge a percepire la nostalgia di un’epoca in cui l’uomo, in perfetta empatia con la natura, venerava un’unica Dea femminile e la società modellata su tale culto era lontana da logiche eroiche o guerresche. Per rilanciare quest’ipotesi, tuttavia, l’autrice resta lontana dall’impegno femminista in senso stretto, che la porterebbe lontano dai suoi toni abituali, in favore di una poesia che rimane fedele a se stessa e che può essere interpretata come il frutto di una storia e una cultura ben precise.

La voce della donna nella poesia di Szymborska non è un grido di battaglia, né un sussurro di resa. È la voce di una donna che si sente – non solo come individuo, ma culturalmente – uguale all’uomo (se questa suddivisione rimane in essere) e che dunque non deve combattere per alcunché o assoggettarsi a qualcuno. È la voce di una donna che, sebbene la storia appartenga agli eroi, sa bene che: “Dopo ogni guerra/ c’è chi deve ripulire” (*La fine e l’inizio*). La voce di qualcuno che, forse in maniera paradossale, allontanandosi da una cultura polacca solidamente patriottica, accetta di dimenticare il patriottismo degli antenati anzi che impegnarsi per la creazione dell’ennesima organizzazione di combattenti.

E, quel che è forse più caratteristico per le donne, la voce di qualcuno che non deve modificare la realtà, ma [...] può semplicemente non prendervi parte, così come per secoli le donne non hanno preso parte alla costruzione di categorie descrittive del mondo che loro abitavano e tutto quel che rimaneva loro – oltre ad adattarsi – era un disaccordo cauto e silenzioso. (Karwowska 2004, p. 90)

Il disaccordo cauto e silenzioso rispetto all'eroismo e patriottismo tipico maschile si trasforma, nella poesia di Szymborska, in versi che attingono dal mito per trasformarlo in un senso che sarà poi *butleriano* e per avanzare la centralità della donna.

Bionota: Alessandro Ajres è professore a contratto di Lingua Polacca all'Università di Torino, dove si è laureato e addottorato con una tesi sulla prima Avanguardia polacca. I suoi studi vertono principalmente sulla letteratura polacca contemporanea, in particolar modo sull'opera di Gustaw Herling-Grudziński e sulle specificità del linguaggio.

Recapito autore: alessandro.ajres@libero.it

Riferimenti bibliografici

- Achmatova A. 1996, *Achmatova. 47 poesie*, Mondadori, Milano.
- Apuleio 1994, *Le metamorfosi o L'Asino d'oro*, Fabbri Editori, Milano, vol. 2.
- Baranowska M. 1995, *Szymborska i Świrszczyńska – dwa bieguny codzienności*, in “Teksty Drugie” 3-4, pp. 256-263.
- Belsey C. and Moore J. 1997, *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Blackwell, Oxford.
- Borkowska G. 1991, *Szymborska eks-centriczna*, in “Teksty Drugie” 4, pp. 45-58.
- Brandstaetter R. 1965, *Dwie Muzy*, PAX, Warszawa.
- Bremer D. 2016, *Nomi e non-nomi nella poesia di W. Szymborska*, in Bremer D. e Tomassucci G. (a cura di), *Szymborska, la gioia di scrivere*, UPI – University Press Italiane, Pisa, pp. 105-119.
- Butler J. 2006, *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma.
- Czerwińska M. 2003, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, in “Teksty Drugie” 2-3, pp. 230-242.
- Eisler R. 1992, *La Dea della natura e della spiritualità. Un ecomanifesto*, in Campbell J. e Muses C. (a cura di), *I nomi della Dea. Il femminile nella divinità*, Ubaldini, Roma.
- Esiodo 2000, *Le opere e i giorni. Lo scudo di Eracle*, Fabbri Editori, Milano.
- Gimbutas M. 1992, *La Venere “mostruosa” della preistoria. Creatrice divina*, in Campbell J. e Muses C. (a cura di), *I nomi della Dea. Il femminile nella divinità*, Ubaldini, Roma.
- Graves R. 2009, *La Dea Bianca*, Adelphi, Milano.
- Grądział J. 1996, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, in “Pamiętnik Literacki” 2, pp. 85-102.
- Jung C.G. 1980, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino.
- Karwowska B. 2004, *Kobięca perspektywa w poezji Szymborskiej. Próba postfeministycznej refleksji*, in “Teksty Drugie” 3, pp. 79-90.
- Kłuba A., *Wołanie do Yeti*, <http://nplp.pl/artukul/wolanie-do-yeti> (23.10.2019).
- Łobodowski J. 2002, *Żona Lota*, in Czaykowski B. (opr.), *Antologia poezji polskiej na obczyźnie: 1939-1999*, Czytelnik, Kraków.
- Marinelli L. 2016, *Donna*, in Ceccherelli A., Marinelli L. e Piacentini M. (a cura di), *Szymborska. Un alfabeto del mondo*, Donzelli, Roma 2016, pp. 41-19.
- Pytlewska A., *Wisława Szymborska*, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/wislawa-szymborska> (23.10.2019).
- Stabryła S. 2012, *Recepcja kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej*, Wydział Filozoficznego Akademii Ignatianum, Kraków.
- Szymborska W. 2009, *La gioia di scrivere*, Adelphi, Milano.
- Tomasik T. 2012, *Spotkanie z Wielką Matką. Sztuka paleolityczna w twórczości Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, in “Pamiętnik Literacki” 1, pp. 129-145.
- Wolf C. 1984, *Cassandra e Premesse a Cassandra*, e/o, Roma.