

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/327832178>

Antigone post Antigone: Isotopie antigoniane in alcuni testi di narratrici tedesche tra Ottocento e Novecento, in Del Zoppo, P., Lozzi, G., Sulle tracce di Antigone. Diritto, lette...

Chapter · September 2018

CITATIONS

0

READS

162

1 author:



[Paola Del Zoppo](#)

Tuscia University

16 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Nature Künstlichkeit Atmosphere [View project](#)



Limen and literature [View project](#)

Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere

© 2018 Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

ISBN: 978-88-95868-27-1

Sulle tracce di Antigone.
Diritto, letteratura e studi di genere

A cura di Paola Del Zoppo e Giuliano Lozzi

Indice

7	Introduzione
---	--------------

TEORIA, ETICA E POLITICA

25	Sotera Fornaro, <i>La sfida simbolica di Antigone</i>
43	Stephan Kammer, <i>Antigones Verrat. Anmerkungen zur philologischen Epistemik</i>
61	Arata Takeda, <i>Il doppio Edipo. La tradizione promitica e l'approccio mitocritico</i>
75	Hans G. Reinhard, <i>Widerstand und Ethik: Antigone bei Žižek, Frei Gerlach und Honig</i>
87	Ines Böker, <i>Ein obskures Vexierbild der Antigone. Versuch über ein widerständiges Nachleben der Antigone des Sophokles im Kontext von Georges Didi-Hubermans</i> Das Nachleben der Bilder

CULTURA, IDENTITÀ E GENERE

103	Elena Porciani, <i>Allegoria, performatività e disambientazione nella ricezione femminile dell'Antigone di Sofocle</i>
117	Giuliano Lozzi, <i>Zur Betrauerbarkeit von Polyneikes als Objekt politischen Ekels</i>
125	Barbara Bollig, <i>'Medea usquam sum?' – Medeen der Gegenwartsliteratur zwischen Mythos und urban legend</i>
153	Rita Svandrlik, <i>Antigone: Verwandtschaften und Verwandlungen</i>

PROCESSO E DIRITTI

163	Gina Gioia, <i>Il conflitto irrisolto di Antigone</i>
171	Angelo Schillaci, <i>Antigone e la città: percorsi del riconoscimento e costruzione della convivenza</i>

TEATRO E PERFORMATIVITÀ

- 205 Daniela Padularosa, *Il 'modello' per Antigone di Bertolt Brecht*
219 Eva Marinai, *Antigone sulla scena. Il peso del corpo insepolto, da Brecht al Living Theatre*
231 Marco Castellari, *Friedrich Hölderlin: Un'Antigone per il teatro contemporaneo*

ECHI LETTERARI

- 257 Andrea Landolfi, *L'Antigone purificata di Hugo von Hofmannsthal*
267 Angelo Riccioni, *Vernon Lee e i miti della rassegnazione: Antigone e Alceste*
277 Massimiliano De Villa, *Riscrivere il mito sulle macerie: Mia sorella Antigone di Grete Weil*
315 Paola Del Zoppo, *Antigone post Antigone: Isotopie antigoniane in alcuni testi di narratrici tedesche tra Ottocento e Novecento*

347 Bibliografia
353 Profili degli autori

Antigone post Antigone: Isotopie antigoniane in alcuni testi di narratrici tedesche tra Ottocento e Novecento

Paola Del Zoppo

«Le attività con cui gli uomini discriminano tra il bene e il male sono fatti sociali, analizzabili sociologicamente»

Émile Durkheim

Il ciclo sofocleo è, nella cultura occidentale, portatore di una miriade di significati, che nel tempo si sono stratificati, ridando forma ai personaggi e tratteggiando contorni e dinamiche ogni volta nuove. La filosofia, la critica psicoanalitica, gli studi culturali e di recente i Gender e i Queer Studies hanno trattato la materia sofoclea come specchio epistemologico, confrontandosi a loro volta con studi antecedenti e figure letterarie di comparazione e fondando a loro volta anche vere e proprie scuole di pensiero¹. Rintracciare nel pensiero tedesco e nella letteratura tedesca ‘isotopie’ antigoniane, tematiche, strutturali, politiche o anche più semplicemente di intertestualità diretta non è affatto infrequente, come alcuni saggi in questo volume già ampiamente dimostrano. Tuttavia, mentre il rapporto tra la letteratura canonica e le fonti e le ispirazioni classiche è stato studiato di frequente, meno studiate appaiono quelle situazioni letterarie in cui il mito di Antigone – insieme ad altri miti e mitografie fondative, classiche e moderne – viene rielaborato, riscritto, citato nella letteratura che per vari motivi non è entrata nel canone. Non si tratta qui solo dell’annosa questione tra *Trivialliteratur*, o di massa o popolare o semplicemente a grande diffusione, né solo di questioni di genere. Si tratta di figure di scrittrici e scrittori che, al di là delle prese di posizione letterarie e nonostante la qualità estetica dei loro testi, e sebbene ben connessi, non sono riusciti a rientrare nei canoni della lettura né nei canoni della letteratura per motivi molto diversi tra loro e con sfumature di ricezione molto differenti, anche all’in-

¹ Hegel rimane, per assimilazione, contrasto o emulazione, il filosofo che più viene citato in relazione agli studi antigoniani.

terno della classica distinzione tra critica e pubblico². In particolare, al di là della letteratura di genere (dal romanzo storico, al poliziesco, al sentimentale) che si è confrontata molto profondamente con la percezione della legge e della giustizia, appaiono estremamente significative alcune rielaborazioni di scrittrici, spesso impegnate nelle cause politiche della svolta del secolo. In questi casi, l'interesse dell'analisi della penetrazione e della narrazione del mito di Antigone è dato dalla grande modernità e potenza delle rielaborazioni, legate a un'intenzionalità politica e letteraria di una terza via di impegno politico femminile.

«Noi donne non abbiamo patria». Il contesto ri-scritto

Molte reiterazioni tematiche antigoniane avvicinano alcuni testi della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento alla riscrittura vera e propria. Con l'ausilio dell'idea genettiana di 'transmotivazione', che ha avuto molto successo nell'analisi delle rielaborazioni postcoloniali, possiamo riconoscere facilmente la tendenza alla riscrittura in molti testi narrativi pubblicati a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, che ri-scrivono (*write back*) la materia della tragedia all'interno delle tendenze letterarie europee e tedesche in particolare per sfilacciarla nonché per depotenziare le categorizzazioni prima di tutto letterarie, per rendere evidente la loro permeabilità e la porosità dei confini, con chiarissimi intenti rielaborativi. Sarà evidente che si tratta di operazioni di consapevole rottura, se si considera che nei paesi di lingua tedesca, già all'inizio dell'Ottocento, il discorso sulla letteratura di genere o femminile trovava una sua declinazione per niente banale. Connesso allo sviluppo del modo romanzesco, la diffusione di una letteratura scritta anche da donne congiunge i cambiamenti sociali e quotidiani (anche legati all'industrializzazione) a una narrazione più riflessiva³.

² Qui si tratta anche di acquisire uno sguardo critico sulla critica e la ricezione della letteratura tedesca a cavallo tra Ottocento e Novecento, che ancora soffre di conflitti non riconosciuti e per questo non gestiti, relativamente al posizionamento letterario di opere e autori. Molto spesso i problemi più rilevanti vengono evidenziati da studi sul transfer e da analisi comparatistiche di posizionamento letterario. È ovvio, inoltre, che si riconosceranno stilemi o tecniche narrative diverse nei libri più aperti alla 'massa', ma è vero anche che nella maggior parte dei casi si tratta di scritture ibride che non erano facili da collocare nei vari ambiti o milieu letterari.

³ Secondo Mary Eagleton, soprattutto le donne borghesi consumavano e pubblicavano sempre più letteratura, contribuendo a staccare il mondo 'casalingo' da quello del lavoro: lavori tradizionalmente svolti in casa, come la panificazione, la tessitura e altri, venivano ora svolti nelle manifatture, e questo rendeva la casa un luogo molto più intimo e 'libero' e la narrazione meno serrata e più filosofica (Mary Eagleton *Genre and Gender*, in *Modern Genre Theory*, ed. by David Duff, Pearson Education Limited, Harlow 2000, pp. 254-255).

Tuttavia, già alla metà dell'Ottocento, questa grande consapevolezza contribuì ad intensificare la polarizzazione delle caratteristiche di genere, come venivano definite le caratteristiche connesse «mit den physiologischen Geschlechtsmerkmale»⁴ e condizionò una visione del 'femminile letterario' incasellata in ciò che è 'empfindsam' (con il corollario di privato, passivo, emotivo): una letteratura che rimaneva complementare, 'diversa' e soprattutto politicamente meno incisiva, nella critica tradizionale, rispetto a quella degli uomini – che invece era pubblica, politica, razionale. Lo sviluppo si connette al rapporto a sua volta binario e polarizzato tra l'intellettuale donna, sensibile e interessata a una sfera sentimentale, e l'intellettuale uomo, borghese, liberale, emancipato⁵. In breve tempo questo investe anche la suddivisione dei generi letterari. Una divisione precisa di *Gattungen* si viene a delinare senza codificazioni precise, bensì riconoscendo alcuni generi più adatti alle donne perché 'naturalmente a loro congeniali'⁶: la lirica, la letteratura autobiografica, la manualistica (guide di viaggio, di bon ton e simili), ma anche il romanzo, che ancora veniva considerato meno elevato e quindi meno 'maschile'. Pertanto una delle caratteristiche della letteratura femminile si fa presto vicina alla scrittura parodistica: le scrittrici si pongono il problema di decostruire e piegare i generi a loro associati, mentre si appropriano anche di generi 'maschili' (come ad esempio, la novella).

Riscrittura, traduzione e transfocalizzazione

Nel corso delle metamorfosi delle *transfocalizzazioni* (Genette), diverse riscritture⁷ mettono in luce intenzioni e fattori ideologici e assio-

⁴ Karin Hausen, *Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere'. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, in *Dis/Kontinuitäten. Feministische Theorie*, hrsg. v. Sabine Hark, VS-Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2007, pp. 173-196, qui p. 173; si veda anche Ead., *Des deutschen Hausvaters Furcht vor der Emanzipation der Weiber*, in *Freiheit-Gleichheit-Schwesterlichkeit. Männer und Frauen zur Zeit der Französischen Revolution*. Dokumentation einer Tagung an der Philipps-Universität Marburg vom 14.-16. Juni 1989. Hessische Landeszentrale für Politische Bildung, Hessische Landeszentrale für Politische Bildung, Wiesbaden 1989, pp. 122-148.

⁵ Cfr. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003.

⁶ Andreas Blödorn, *Geschlecht und Gattung*, in *Handbuch Gattungstheorie*, hrsg. v. Rüdiger Zymner, Metzler, Stuttgart 2010, pp. 64-66, qui p. 65.

⁷ Per il concetto di riscrittura e parodia, vedi Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Routledge, New York-London 1991; Ead., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1988, ma anche Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, New York-London

logici: conferire centralità a elementi che risultavano secondari, nel caso di Antigone non solo nella tragedia, ma anche nella critica. Questo procedimento, rilevato come tipico della riscrittura nel postmodernismo, è invece già in atto in maniera esplicita in alcuni testi presi in esame, e si pone come elemento nettamente antigerarchico. In un certo senso, questi elementi si congiungono e convergono in un rifiuto o almeno in una depotenzializzazione delle categorie critiche e dell'idea di corrente e di impegno politico letterario che si stava configurando all'inizio del Novecento. Una volta identificate le questioni focali intorno a cui si incentra la relazione tra la riscrittura e l'ipotesto, si possono di volta in volta delineare i mondi complementari rispetto al testo di partenza, il cui punto focale costante sarà la rivalorizzazione di un personaggio 'secondario', la ridefinizione della sua identità, o comunque la ricollocazione di punti focali e isotopie.

Lubomír Doležel propone di estendere il concetto di intertestualità a quello di trasduzione letteraria⁸: «l'intertestualità e la successione dei mondi finzionali conferma l'esistenza di una semantica a due livelli [...]: le opere letterarie sono collegate a livello sia intensionale sia estensionale. Userò il termine trasduzione letteraria per designare entrambi questi tipi di derivazione»⁹. I testi di queste scrittrici, vere e proprie trasduzioni¹⁰, sono infatti tesi a creare un 'antimondo' in chiave polemica con l'ipotesto (classico) e ancor più con le sue riletture ottocentesche. Se Doležel cercava di esaminare la relazione che s'instaura tra due testi su un piano al contempo storico e semantico valicando un limite che lo studio dei singoli fenomeni intertestuali non è stato in grado di superare, qui l'interesse della sua teoria è dato anche dall'impulso comparatistico (in equilibrio tra comparazione totale e comparazione impossibile/inutile). La tensione è affermare l'esistenza di un numero illimitato di mondi non attualizzati 'intorno' al nostro mondo attuale e legati ad esso tramite si-

1987. In ambito linguistico italiano si veda Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

⁸ Il motivo di svolta in Doležel è dato dalla coniugazione di molte riflessioni all'interno della medesima definizione. Se la teoria è applicabile, innanzitutto gli universi possono essere oggetto dello stesso approccio empirico adottabile nello studio del mondo attuale, perché sottratti alla concezione trascendentale proposta dalla dottrina mimetica. Per una critica del concetto di intertestualità si veda Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998), trad. it. di Margherita Botto, *Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999, in part. pp. 201 ss.

⁹ *Ivi*, p. 204.

¹⁰ Del concetto di 'trasduzione' – di cui Doležel si serve per indicare fenomeni piuttosto eterogenei come «intertestualità, influsso, trasferimento da una cultura» (*ivi*, p. 201).

stemi semiotici prodotti dall'attività estetica, dalla poiesis testuale¹¹: l'intera materia della letteratura «è trasformata in una struttura poetica [...] [da] un'operazione congiunta di due procedimenti: deformazione e organizzazione». L'alterazione diventa una «condizione necessaria ma non sufficiente della strutturazione estetica»¹², che andrebbe presa in considerazione solo quando sistematica, perché solo nel caso di meccanismi reiterati si ottiene una semanticizzazione dell'opera d'arte nella sua totalità. La semanticizzazione riguarda quindi anche il movimento creativo verticale o 'stratificazionale', legato all'accumulazione semantica per il quale a produrre la coerenza del testo poetico è l'insieme dei segni parziali decifrati dal lettore in quanto già conosciuti, e per cui ciascun segno è capace di mutare la percezione di quelli precedenti in un processo dinamico e bidirezionale tra il piano orizzontale e verticale.

Ciò che è particolarmente fruttuoso in questo sviluppo teorico, risiede nella fluttuazione critica di un'analisi semantica a mondi possibili¹³, in cui si ragiona non solo in merito alla possibilità di interazione tra il mondo 'attuale' e i mondi finzionali, ma tra gli universi fittizi stessi¹⁴. In questa

¹¹ Di recente Derecho ha adottato il termine 'letteratura arcontica' per indicare questo genere di scritture, citando a sua volta il principio arcontico che secondo Derrida è legato alla natura degli archivi. Derrida, in un intervento al convegno «Memory – The Question of Archives» (Freud London Museum, 2004) sosteneva che la logica che definisce un archivio è quella di un indefinito ampliamento, in cui l'ampliamento rappresenta anche un aumento in auctoritas; però, così facendo, genera altri archivi, che a loro volta passeranno da auctoritas minori a maggiori. La forza aggregante che guiderebbe questo processo, non annulla i singoli componenti attratti ma li accoglie e li conserva, facendone strutture funzionali al rinnovo dell'energia ramificante. Si vedano: Abigail Derecho, *Archontic Literature: a Definition, a History and Several Theories of Fan Fiction*, in *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, ed. by Karen Helleson – Kristina Busse, McFarland, Jefferson-London 2006; Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne* (1995), trad. it. di Giovanni Scibilia, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996; Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. it. cit.; Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

¹² Lubomír Doležel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress* (1990), trad. it. di Adeleide Conte, *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Einaudi, Torino 1990.

¹³ A legittimare la nozione di riferimento finzionale su cui si fonda l'esistenza dei mondi, è la presenza di una coerenza d'insieme e l'assenza di contraddizione tra elementi contemplati dall'ordine globale del mondo creato: da qui si deduce come non siano più la verosimiglianza e la plausibilità a stabilire l'accettabilità del mondo possibile rispetto alle condizioni che la teoria mimetica richiedeva, quanto l'assenza di stati di cose contraddittori.

¹⁴ In questo caso il mondo di Antigone, quello delle scrittrici della fine dell'Ottocento e quello delle figure finzionali messe in scena da quelle scrittrici (cfr. *ivi*). Circa il significato dell'espressione 'mondi possibili' ci si richiama alla trattazione di Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 113 ss., e al valore dato dallo studioso al 'possibile' in quanto previsione, evento mentale la cui validità non può e non deve essere inficiata dalla

analisi, ad esempio, l'idea di antimondo è particolarmente calzante nel caso di romanzi come *Tagebuch einer Verlorenen*, mentre la novella *Die Totengraeberin* si presenta come esempio calzante di parodia.

La letteratura femminile tedesca tra Ottocento e Novecento. Una definizione

Le scrittrici prese in considerazione, come si è già ricordato, sono impegnate in quelle cause sociali della fine del diciannovesimo secolo che si protrarranno fino al periodo tra le due guerre (e oltre): lavoro retribuito per le donne, autonomia, possibilità di studiare. Anche se questa definizione comprende forme 'alte' e politiche di letteratura, è evidente che potenzialmente comporta una marginalizzazione di questi testi¹⁵, contribuendo alla polarizzazione letteraria maschile/ femminile e riducendo a un problema di genere dinamiche molto più complesse e politicamente significative¹⁶. Relegare questi romanzi o a letteratura mainstream (in quanto, effettivamente, best-seller) o a una critica 'militante' che li separa dalla 'letteratura alta', dalla 'letteratura filosofica' e così via, ha a sua volta influito sulla ricezione critica di opere di scrittrici, sia in senso cronologicamente orizzontale, sia di critica di ricerca¹⁷. Qui i testi sono considerati al di là della possibilità di una lettura 'estetica' femminile, come testi di scrittrici nel loro essere di per sé espressione politica di voci autonome, in grado di superare queste distinzioni, e cioè,

mancanza di 'consistenza materiale' rispetto al 'mondo vincente'. Si veda Doležel: «componendo un testo scritto o orale, un autore crea un mondo finzionale che, prima di quest'atto, non era disponibile» (Lubomír Doležel, *Poetica occidentale*, trad. it. cit., p. 25).

¹⁵ Si veda almeno Jutta Osinski, *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Erich Schmidt, Berlin 1998; *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Inge Stephan – Sigrid Weigel, Argument, Berlin 1983.

¹⁶ Silvia Bovenschen, *Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?*, in «Ästhetik und Kommunikation», 7 (1986), pp. 60-75. Dagli anni Novanta del secolo scorso in poi, e poi ancor più nel XXI secolo, questa polarizzazione si è rivelata un ottimo strumento di mercato, che di fatto ha accentuato la marginalizzazione delle opere di scrittrici, perché scriverebbero per le donne.

¹⁷ Si vedano, tra gli altri, Birgit Dahlke, *Literatur und Geschlecht: Von Frauenliteratur und weiblichem Schreiben zu Kanonkorrektur und Wissenschaftskritik*, in *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hrsg. v. Ruth Becker, VS-Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2010, pp. 767-773; Renate von Heydebrand – Simone Winko, *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur» (1994), 2, pp. 96-172.

come proponeva Sigrid Weigel nel 1987, «als diskursives Ereignis»¹⁸. È così più evidente la potenza eversiva, consapevole nonché soffocata nei decenni successivi, di queste narrazioni¹⁹. Le tecniche e gli stilemi narrativi degli anni in cui i romanzi e le novelle vengono scritti non vengono vissuti in maniera necessariamente contrastiva o ‘avanguardistica’, ma sempre parodica o spiazzante nel rapporto tra materia e stile. I canoni del naturalismo, il realismo e, negli anni Venti e Trenta, la *Neue Sachlichkeit* vengono tenuti ben presenti pur nel rifiuto di una scrittura epigonale, il che lascia intendere un rapporto con il mondo letterario in cui ancora una volta si riconosce il rifiuto di categorizzazione, la ricerca di una terza via anche letteraria, sebbene non legata necessariamente al riconoscimento critico o di pubblico. L’unità discorsiva, in questo caso, è data dall’impegno in sé: le scrittrici tedesche si esprimono letterariamente (ma anche in pamphlet e articoli) sulla condizione impari della donna: lavoro insufficientemente retribuito, studi superiori preclusi alle donne, stigma sociale relativo alla sessualità e/o alla malattia mentale, potere degli uomini sulle donne, maternità e salute fisica e mentale delle donne²⁰. Le protagoniste rappresentano un’autonomia femminile svincolata, libera, non legata all’opposizione duale uomo-donna per farsi rappresentativa di un ordine nuovo, e, molto in anticipo rispetto alla realizzazione in letterature di altre lingue, stabiliscono politicamente la necessità della creatività nella gestione del conflitto sociale e della fedeltà a se stesse come unica ricerca

¹⁸ Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Tende, Dülmen-Hiddingsel 1987, p. 19.

¹⁹ La categoria critica è quindi come tutte da considerarsi sempre in equilibrio dinamico, qui utilizzata non solo per una definizione di campo di indagine, ma anche per riconoscere identità discorsiva a un gruppo di testi.

²⁰ La questione della ricezione delle grandi narratrici della *Jahrhundertwende* in Italia è tanto complessa quanto semplice. Nell’elenco si potrebbero inserire figure lievemente più note, Gabriele Reuter, Marie von Ebner-Eschenbach, Ricarda Huch, che sono state a loro volta ‘sponsorizzate’ da ‘padri e padrini’ importanti nel canone. Lou Salomé è un caso molto particolare perché ha subito un doppio sfasamento ricettivo: da parte della critica letteraria, poco attenta e forse fino alla seconda metà del Novecento non in grado di riconoscere appieno la profondità dell’analisi psicologica nei suoi testi narrativi e le potenzialità socialmente innovative dei testi, e da parte della critica femminista, che ha prediletto i testi psicanalitici di Salomé, spesso in ottica criptopatriarcale, peccando inoltre di eccessivo biografismo. È vero che la situazione personale di alcune scrittrici già oltre il binomio relazionale uomo-donna può aver contribuito alla lucidità della visione insieme alla formazione transculturale di diverse delle scrittrici prese in considerazione, che hanno storie personali legate a diverse provenienze nazionali, religiose, o segnate da relazioni non assimilabili alle convenzioni sociali: matrimoni plurimi, liberi, contrastati, oppure solitudine, vedovanza, divorzio, omosessualità oppure situazioni di vita a tre.

di libertà²¹. Particolarmente interessante e originale appare in alcuni casi il rifiuto del modello letterario del *Bildungsroman* e della *Bildung* in generale, che si realizza in particolare nella dissonanza. I personaggi femminili, molto spesso ritratti inizialmente nel periodo del cambiamento adolescenziale (che porterà all'età adulta) non sono destinati a trovare il loro posto nel mondo maschile in cui sono costrette ad agire, e la conservazione dell'essenza diventa invece la loro vittoria finale su una *Bildung* che è imposizione sociale di un principio in cui non si riconoscono.

Il mito e la sua trasduzione. Aspetti isotopici del rovesciamento

Antigone era un 'tema' trattato e vivo nella cultura tedesca della fine dell'Ottocento, come ampiamente studiato. La tragedia veniva assimilata sia negli studi classici sia nelle versioni teatrali contemporanee, e dunque si è sempre mossa culturalmente su vari piani di ricezione. La ricerca di elementi ricorrenti all'interno dei testi di scrittrici tedesche dell'Ottocento potrebbe portare diverse conclusioni sulla penetrazione del mito, ma la trasduzione e la riscrittura parodica sono qui riconosciute solo in quei romanzi o in quelle novelle che nel rovesciamento svelano una chiara ricollocazione delle figure marginali: prime fra tutte quelle di Giocasta e Ismene, poi quella di 'uomini minori' e stigmatizzati (Polinice e Emone), e nella condanna senza appello di uomini espressione non solo di patriarcato, ma anche e soprattutto di paternalismo. Inoltre, il rovesciamento frequente del mito edipico è una condizione essenziale nel riconoscimento della scrittura dell'antimondo. Dunque, è importante tracciare un breve percorso tra le teorie filosofico-politiche che partono direttamente dalla lettura del testo di Sofocle o ne rielaborano uno degli aspetti appena indicati.

²¹ Margarethe Böhme, Johanna Wolff, Helene Böhlau, Ilse Frapan, ma anche Gabriele Reuter o Lou Salomé per citare un'intellettuale più conosciuta (anche se non letterariamente) in Italia, scrivono tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento testi più innovativi anche dei famosi e in Italia rivalutati romanzi degli anni Venti e Trenta con protagonista una cosiddetta 'Neue Frau', e persino di molti testi considerati milari come la parodica 'stanza' di Virginia Woolf. L'unico tratto in comune può considerarsi la rappresentazione del lavoro di scrittrice nonché la realtà economica: la situazione personale delle autrici fa sì che alla scrittura si congiunga la necessità di guadagnare denaro per vivere, e viceversa. Che sia questa, in alcuni casi, una presa di posizione politica rispetto al lavoro femminile, non evita che alcune delle opere del loro *corpus* siano legate alle necessità di diffusione in un pubblico che già può considerarsi di massa, circa dal 1910 in poi. Si può arrivare ad affermare che i romanzi della 'Neue Frau' degli anni Venti e Trenta costituiscono un 'passo indietro' rispetto all'estetica della femminilità dei romanzi di fine secolo proprio nella costruzione di 'anti-Bildungsromane'.

Nella seconda metà del Novecento, in generale, diverse teorie e riflessioni hanno cercato di leggere il mito di Antigone simbolicamente anche come mito di femminilità e di genealogia matriarcale, mettendo in luce alcune possibili criticità nell'annullamento del conflitto connesso all'idea di opposizione al maschile. Questa impostazione, tuttavia, ha rischiato di ristabilire prospettive dicotomiche e ragionamenti binari o in ogni caso polarizzanti²². La stessa richiesta di 'uguaglianza' donna-uomo (Antigone-Creonte), come ricorda Luce Irigaray, è estremamente pericolosa e fuorviante: «Demanding equality, as women, seems to me to be an erroneous expression of a real issue. Demanding to be equal presupposes a term of comparison. Equal to what? What do women want to be equal to? Men? [...]»²³. Irigaray riconosce qui il pericolo di tornare alla superficialità di una politica di uguaglianza, che di fatto lascerebbe intatte le egemonie del potere. In *Speculum*, il legame tra Antigone e Ismene, inizialmente, non viene evidenziato, e le scene in cui le due sorelle appaiono sono citate perlopiù in relazione al loro conflitto e alla loro differenza²⁴. In seguito, però, proprio l'approccio di Irigaray crea terreno fertile per una vera riconcettualizzazione, differente dalle interpretazioni dei suoi principali predessori: la sua politicizzazione di Antigone riguarda un 'modo femminile di pensare'. Pur mantenendo dunque un'impostazione binaria e in

²² Da un punto di vista politico e di attualità la rivalità edipica femminile vedrebbe una conferma delle dinamiche autoritarie legate al patriarcale.

²³ Luce Irigaray, *Equal or Different*, in *The Irigaray Reader*, ed. by Margaret Whitford, Blackwell Publishing, Oxford 1991, p. 32. Si evidenzia qui anche una necessità di indagare il linguaggio delle rivendicazioni, operazione che è ormai in atto da diversi anni, e che non può che vedere uno dei suoi sbocchi più interessanti in letteratura, negli studi linguistico-letterari e ovviamente nei *Translation Studies*.

²⁴ Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme* (1974), trad. it. di Luisa Muraro, *Speculum. Dell'altro in quanto donna* (1974), Feltrinelli, Milano 2010: «Ismene appare indiscutibilmente come donna, e questo anche per la sua debolezza, la sua paura, la sua obbedienza docile, le lacrime, la follia, l'isteria [...] per cui si vede rinchiusa nel palazzo, in casa, con le altre donne» (p. 202). Si tratta dunque ancora di un inserimento di Ismene nell'immaginario critico-filosofico eteronormato e di sostrato maschile. Una delle tesi basilari di Irigaray è che la nostra cultura occidentale è fondata su un 'matricidio' che si sarebbe sviluppato in una svalutazione della figura materna e della sua genealogia. L'incontro con il corpo della madre deve essere evitato, e per essere considerato uomo, è necessario che l'individuo si distacchi dalla sua origine materna, il che ha comportato un'enfasi eccessiva delle simbologie del maschile, privando ancor più le donne della loro soggettività. Quindi innanzitutto le donne devono ricollocarsi nella loro genealogia femminile, per ricostituire la verticalità della relazione al di là dell'autorità del maschile. In questo senso, le donne devono costruire un loro orizzonte comune e un loro linguaggio che non dipenda dall'approvazione del maschile. Inoltre, accettare la propria genealogia verticale femminile rappresenta un modo per creare rapporti positivi di collaborazione tra donne, scardinando l'idea che debbano sostituire la loro madre (edipicamente) nelle relazioni.

alcuni tratti ancora legata a Weltanschauungen di impostazione patriarcale, è nel tentativo di decostruire le immagini riconoscendole come ‘ingiuste’ che Irigaray apre la via a un’analisi differente della linea dei personaggi femminili, in particolare la linea Giocasta-Ismene-Antigone (con Euridice, in piccolo, sullo sfondo).

In anni molto più recenti, Bracha Ettinger, partendo dalla lettura di Irigaray, si spinge un passo più in là in direzione anche postlacaniana ma non si concentra sulla valenza politica di Antigone come personaggio né come mito. Ettinger si muove da Judith Butler e rifiuta la lettura del personaggio di Antigone come ‘sostituzione’ degli uomini della famiglia con l’intenzione di decostruire l’idea di ‘eredità’ in quanto tale. Anche se non abbandona del tutto la prospettiva lacaniana, con il suo ‘matrixial’ Ettinger rilegge in prospettiva di genere l’alterità, superando la dualità e il binarismo insito nel conflitto di genere maschile-femminile. La *matrix* «corresponds to a feminine dimension of *I* and *non-I* emerging in co-existence»²⁵. Quello che si viene a creare, al limite con lo spazio lacaniano, è un ‘matrixial borderspace’, in cui ogni linea di demarcazione può (e dovrebbe?) diventare una soglia. Si tratta di uno spazio di interazione mutevole, in cui due o più soggetti o ‘soggetti parziali’ possono incontrarsi e ‘trasgredire’ nell’interazione stessa, creando nuovi cluster estetici ed etici:

Subjectivity here is a transgressive encounter between ‘I’ (as partial-subject) and unrecognized yet intimate ‘non-I’ (as partial-subject or partialobject). Co-poietic transformational potentiality evolves along aesthetic and ethical unconscious paths: strings and threads, and produces a particular kind of knowledge. Unconscious transmission and reattunement as well as resonant copoietic knowledge don’t depend on verbal communication, intentional organization or inter-subjective relationships. Aesthetical and ethical processes are impregnated by matrixial copoiesis²⁶.

Ciò che è *matrixial* comporta un ambiente di co-affezione generando un’etica della *differance* tra Io e l’altro, che ben si attaglia alla lettura di *Antigone*, perché darebbe una visione più chiara della possibilità del trauma transitivo (Giocasta-Antigone-Ismene), della *differance* femmi-

²⁵ Bracha L. Ettinger, ‘*Matrix and Metamorphosis*’, in «Differences», 4 (1992), pp. 176-208, qui p. 177.

²⁶ Bracha L. Ettinger, *Copoiesis*, in «framework X ephemera», X (2005), 5, p. 703. Già a livello di analisi su Ettinger, per avere una visione più ampia: Griselda Pollock, *Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger’s Elaboration of Matrixial Ethics/Aesthetics*, in «Studies in the Maternal», 1 (2009), pp. 1-31.

nile, dell'etica e dei 'matrixial borderlinkages' nella rete familiare almeno potenzialmente libera dall'edipico. Giocasta può mantenere la propria specificità femminile e, soprattutto, il 'grembo materno' è dato come esistente e non negoziabile, non delegittimabile da una lettura edipica delle relazioni. L'abbandono da parte di Giocasta andrebbe visto nella doppia valenza di assenza e presenza. Presenza, perché il momento della connessione è stato reale e simbiotico, assenza, perché Antigone deve differenziarsi dalla figura materna, e il suicidio di Giocasta le rende il distacco più difficile, tanto da dar forma, secondo Ettinger, a un 'complesso di Giocasta', che si risolve nell'accettazione dell'impegno etico (e nel caso di Ettinger, artistico) nello spazio 'matrixial'²⁷. Tutto questo sposterebbe non solo la figura di Giocasta, ma quello di Ismene da figura passiva a personaggio ugualmente attivo politicamente, e aprirebbe, inoltre, a diverse rielaborazioni delle posizioni reciproche delle due sorelle.

Bonnie Honig, nel 2011, riprende con decisione la rivalutazione della figura di Ismene²⁸. Prima di tutto evidenzia l'errata ricezione della figura di Ismene nella critica. Partendo dalla sua affermazione «non siamo nate per batterci con gli uomini» (vv. 61-62; AI, 22), la critica avrebbe costruito una conferma dello scarso coraggio di Ismene e del suo carattere 'passivo'. Ismene sarebbe intenzionata, in queste letture, solo a preservare sé stessa, mentre Antigone sembra votata solo all'eroismo. Honig però inquadra l'atteggiamento da un'altra angolazione, partendo dall'analisi di Mary Rawlinson secondo cui l'orientamento 'terreno'²⁹ di Ismene è più importante per le politiche femministe che il desiderio di sacrificio della sorella. Mentre Antigone rende il più possibile pubbliche le sue trasgressioni, Ismene cerca risposte creative, 'terze vie': «She responds creatively to a series of forced choices»³⁰. Partendo dal 'mistero' sulla prima sepoltura di Polinice e, con un *close reading* del testo e delle indicazioni di scena, Honig arriva ad arguire che Sofocle stesso abbia voluto intendere che Ismene, e non Antigone, ha attuato la prima sepoltura. Honig riesce a rivelare punti oscuri o trattati superficialmente, pone diverse domande, e tramite il riposizionamento del personaggio di Ismene non toglie luce, anzi, esalta l'umanità tragica di Antigone, offrendoci tra l'altro appiglio

²⁷ Lo spazio del 'matrixial' è una sfera di pluralità diversa dal genere e diversa dal sesso di nascita. Resta quindi uno spazio aperto a tutti coloro che riescono ad arrendersi alla continua variazione copoietica.

²⁸ Bonnie Honig, *Ismene's Forced Choice: Sacrifice and Sorority in Sophocles' Antigone*, in «Arethusa», 44 (2011), 1, pp. 29-68.

²⁹ Cfr. Mary Rawlinson, *Engaging the World: Thinking After Irigaray*, Suny Press, Albany 2016.

³⁰ Bonnie Honig, *Ismene's Forced Choice*, cit., p. 43.

critico per la ricezione di molte tragedie antiche e per staccarci dalla visione lacaniana di alcune relazioni³¹, dato che Lacan, infatti, «does not himself grant ethical agency to Ismene»:

When Ismene, who wants to die with Antigone, agrees to go on living without her, Ismene does not (contra Lacan, Žižek and various feminist readers of the play) choose survival and avoid death. Instead, she performs what Lacan calls an ethical act: she confronts her own limit and does not back down. Her limit is not back, but rather a living death: to go on living in the house of her sister's killer, Creon. This is Ismene second forced choice, and she does not avoid it. As we shall see, she does not avoid the first forced choice pressed upon her either, and in relation to that one, she is creative³².

La serrata analisi operata da Honig non decostruisce, ma conferma tutte le apposizioni di Antigone: è colei che seppellisce i morti, che non ha casa se non nell'etica, specchio della vulnerabilità di noi mortali confrontati con le leggi divine, ma è anche e chiaramente una sorella che agisce assieme all'unico legame che le rimane in vita. La conseguente ricollocazione di Ismene sposta molti equilibri, primo fra tutti quello della concezione dell'azione politica:

The idea that political action is heroic has blinded us to the sisters' actions in concert and perhaps also to sororal powers in the world around us. [...] Antigone's sacrifice is usually assumed to be on behalf of the much talked about heroic and dead brother Polynices, not for the sake of the still living, quiet and anti-heroic sister, Ismene. [...] The dead brother is the object around whom the sisters connect and contend, rather than the crucible that only divides them³³.

L'analisi di Honig è convincente e sicuramente affascinante. Ismene diventa una energia attiva, una vera forza 'amante' e 'vivente' e quindi pronta al – e capace di – cambiamento.

If Ismene did it, we no longer need to puzzle out why Antigone might have buried Polynices twice, nor why the gods would intervene, seemingly set-

³¹ Per ogni punto Honig analizza anche la critica antecedente, sia di stampo filosofico, sia psicanalitico che storico. Si nota che proprio all'inizio del Novecento c'erano già stati dei critici che avevano ipotizzato un ruolo attivo di Ismene nella prima sepoltura (cfr. *ibidem*).

³² Bonnie Honig, *Ismene's Forced Choice*, cit., p. 33.

³³ *Ivi*, p. 34.

ting too early the question posed by this tragedy, that of the (in)justice of Polynices' exposure. Instead we have two sisters, two burials. The first Ismene-like, sub rosa, quiet, under cover of darkness, performed exactly to a tee as Ismene counseled Antigone to do in the play's first scene: 'Then don't, at least, blurt this out to anyone. Keep it a secret'. The second, true to Antigone, is performed with loud keening and vengeful cries out in the open, in the noontime sun [...]. But [...] didn't she opt for human law? Didn't she express confidence that the dead would forgive her this very choice? Ismene did indeed say all these things. But she still said more. At the end of the harsh typically sororal exchange in the first scene, Ismene declares her love for Antigone: [...] 'Then go if you must, but rest assured, wild irrational as you are, my sister, you are truly dear to the ones who love you' [...] it is a statement of still emerging resolve and reflection on what love *calls* for³⁴.

Ismene, inoltre, interrogata da Creonte, parla anche per sé stessa e ammette di aver compiuto l'atto. Il dialogo tra lei e Creonte è stato sempre interpretato come un momento di presa di coscienza in cui Ismene tenta di fare anche sue le colpe 'della sorella'. Creonte la insulta con parole durissime, anche più dure di quelle riservate ad Antigone, e Ismene afferma «vi ho preso parte – se lei acconsente –, e condivido il peso della colpa» (vv. 536-537; AI, 36). Honig dimostra passo passo come anche questo momento di confessione vada interpretato in maniera più letterale, superando dei bias cognitivi legati all'idea diffusa su Ismene della donna 'passiva':

Perhaps her confession is overlooked because on other readings that treat Ismene as a quiet, passive woman who cannot think of challenging Creon's authority, this late effort to share her sister's fate seems so wildly out of character that it almost demands to be discounted. [...] At first, Ismene was unable to rise the challenge. Seemingly frozen with the binary terms of Antigone's forced choice – hero or coward? – Ismene chose inaction. But then Ismene saw her way through. She is neither-nor: a quiet actor willing to take some risks but not powerful enough to stem the tide of events. And now here, confronted with Creon's either-or, she again seeks a third way. Will she confess or not? Not for the heroics of isolated autonomy. She will confess, but to do so, her sister must consent. [...] Antigone extends her protection to her sister and refuses to allow her to confess. [...] Antigone is often criticized for this. It is a sign of her coldness, critics say. But what if the erasure of Ismene is Antigone's gift to her, the gift of survival to the sister who initially sought to survive?³⁵.

³⁴ *Ivi*, pp. 40-41.

³⁵ *Ivi*, p. 44.

In conclusione Honig suggerisce dunque che Antigone e Ismene sono invece solidali, entrambe figure coraggiose e nobili che ‘gestiscono dei conflitti’, gli stessi conflitti e con le stesse persone, in modo diverso. Un passo che forse resta compiuto a metà, probabilmente perché non del tutto aderente alle necessità di Honig è la natura profonda dell’amore di Antigone e Ismene. Qui si potrebbe infatti aggiungere, seguendo il ragionamento di Honig e tenendo presente sia le analisi di Ettinger sia un’idea meno vincolata delle relazioni, che Ismene dichiara più volte con forza il suo amore per la sorella. Questo amore va oltre il rispetto per lo stato, ma anche oltre quello per le tradizioni. Si fa vera forza trasformativa perché è tutto nel ‘materno’, viene dalla vicinanza delle due che ‘hanno condiviso il grembo’. Ma sembra superare anche il rapporto tra consanguinei in una vicinanza totale, in cui i due esseri sono assolutamente complementari. Se è una forma di sorellanza, e come tale spunto per una posizione politica più variegata ed efficace, come suggerisce Honig, il sacrificio di Antigone e la ‘morte-in-vita’ di Ismene sono anche rivelazioni di un eros femminile che si realizza nella conservazione e non nell’annullamento di sé³⁶.

Negli stessi anni (2011) Tina Chanter sviluppa alcune linee già evidenziate in *Antigone's Political Legacy*³⁷. Il suo *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*³⁸ sposta l’attenzione sui ruoli sociali e riporta in luce il forte messaggio politico della tragedia sofoclea legato alla schiavitù, alla trasgressione e alla subordinazione. Il punto di partenza centrale è tanto semplice quanto convincente. La decisione di Antigone di seppellire Polinice è relativa alla distinzione tra schiavi e cittadini nell’Atene del V secolo a.C.. Antigone vuole evitare che Polinice sia esposto all’inferiorità di categorizzazione per una decisione deliberata del tiranno. Per restituire uno sfondo corretto, Chanter traccia una disamina del discorso sulla schiavitù, e connette ad essa cittadinanza, diritti umani, status delle donne, degli stranieri e dei nemici, contestualizzando anche la critica, da Hegel a tutto il Novecento. Lavorando su un aspetto poco considerato, anche Chanter intende rinnovare la traduzione critica, anche

³⁶ Gli studiosi come Mary Lefkowitz confermano che il motivo primario della ribellione di Antigone non è la ribellione in sé, ma la pietas. Se manca di rispetto alle leggi di Creonte, è solo perché ha un rispetto più grande da dimostrare. Cfr. Mary Lefkowitz, *Women in Greek Myth* (1986), Bristol Classical Press, Bristol 2007.

³⁷ Cfr. Tina Chanter, *Antigone's Political Legacies: Abjection in Defiance of Mourning*, in *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism, Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, ed. by Stephen E. Wilmer – Audrone Žukauskaitė, Oxford University Press, Oxford-New York 2010, pp. 19-47.

³⁸ Tina Chanter, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, Suny Press, Albany 2011.

e soprattutto nel dare di volta in volta motivazioni per la marginalizzazione del tema. Già nel saggio antecedente, Chanter aveva lavorato per rovesciare alcuni assiomi critici. In contrasto con Heidegger e Lacan, ma anche con Žižek, e in accordo con alcune riscritture e riappropriazioni politiche, drammatiche e poetiche, Chanter difende l'autonomia non feticista del personaggio tragico di Antigone e la definisce tramite la sua lotta per la libertà. Antigone non è una figura dell'eccesso, ma solo una donna che è in grado di vedere al di là dei confini dell'ordine fissato, e di perseguire una sua visione del bene³⁹.

In *Whose Antigone*, fin dal primo capitolo, l'accostamento dello status di donne e di schiavi è evidente. Chanter mette in luce la debolezza della critica hegeliana mostrando che l'approccio «was unable to attend to this reference to slavery because to do so might have led to introspection about its own complicity with New World slavery»⁴⁰. Nelle conclusioni, Chanter riporta implicitamente in primo piano il personaggio di Ismene nel ricordare che la violenza di Creonte è una violenza politica e non necessariamente di genere, ma anche politicamente diretta a delle categorie: schiavi, donne. Proprio il non permettere la sepoltura è l'atto con cui Creonte riduce l'unica sfera in cui le donne godevano di parità o addirittura di superiorità nei confronti degli uomini e quindi la lotta tra Antigone, Ismene e Creonte è una lotta per la partecipazione politica, e la partecipazione politica è un impegno che si realizza sempre in modo critico verso il potere costituito (perché il potere è sempre veicolo di marginalizzazione, categorie e stigma sociale)⁴¹.

«Conoscevi l'editto?». Vicinanze e trasgressioni

Nel seppellire il fratello, Antigone viola scientemente un editto del sovrano. La sua più grande preoccupazione è che il corpo di Polinice non sia lasciato allo stigma, e in un secondo momento forse anche, come si riconosce tramite Honig, salvare dalla marginalizzazione la sorella Ismene per permettere che lei abbia un futuro 'politico'. Antigone apre una ri-

³⁹ Sulla connessione tra la sepoltura e la copertura di ruoli materni e insieme di eroismo e feticismo, e quindi sull'intersezionalità del ruolo di Antigone e sulla sua doppia natura di ribelle e conformista, si veda anche il molto interessante: Sina Kramer, *Excluded Within: The (Un)Intelligibility of Radical Political Actors*, Oxford University Press, New York 2017.

⁴⁰ Tina Chanter, *Whose Antigone?*, cit., p. 31.

⁴¹ Cfr. anche Bonnie Honig, *Antigone, Interrupted*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

flessione sulla trasgressione come strumento di cambiamento sociale, come più volte sottolineato nel presente volume. In questo specifico caso, l'analisi storica supporta facilmente l'idea politica: l'Atene del V secolo stava ridefinendo i propri confini, e le trasgressioni ritualizzate sono un modo di testare questi confini, confermare o mettere alla prova la percorribilità di nuove vie di convivenza, ed eventualmente anche di presentare alternative. Scrittori e ribelli 'usavano' dunque la trasgressione come strumento di sovvertimento sociale⁴². In *Antigone* la trasgressione è doppia come è (almeno) doppia la norma⁴³. La differenza tra la trasgressione di Antigone (e Ismene) e quella di Creonte, riassunta tradizionalmente nell'opposizione tra legge dello stato e degli dei, è invece nella non-politicità della trasgressione di Creonte: essa non è veicolo di alcun cambiamento, al contrario è data dalla volontà di usurpare il ruolo degli dei per una funzione sociale di 'repressione' del genio umano, proprio ciò che il coro gli aveva intimato di non fare. Il rapporto tra trasgressione e sviluppo sociale è inoltre confermato quando il coro invoca Dioniso per 'curare' la città⁴⁴. Lo spirito carnevalesco di Dioniso e la sua forza aggregante, che dissolve i confini, segue certamente uno schema diverso rispetto a Creonte, ed è utile ricordare che nei riti dionisiaci ci si aspettava che le donne manifestassero tratti 'sovversivi', sia in senso di impetuosità e libertà sia di assertività⁴⁵. Le donne venivano valorizzate nella loro liminalità, nella

⁴² Tra i tanti esempi riportati da Eva Keuls nel suo contestato volume sulle ribellioni 'di genere', *The Reign of the Phallus*, ad Atene nel 415 a.C., un gruppo di cospiratori, agendo di soppiatto, di notte, mutilarono alcune statue del dio Hermes. Le statue, che si potevano trovare in ogni quartiere e sia in dimore private che pubbliche, mantenevano la forma di un parallelepipedo di pietra, eccetto per l'intaglio della testa e dei genitali eretti. Al mattino, la maggior parte delle statue erano state castrate: «[...] it was seen as a subversive act, indicative of plots to overthrow the government. Hermes, after all, was the god of travel, and the sacrilege must have cast an ominous spell over the preparations for the expedition» (Eva Keuls, *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 388).

⁴³ Cfr. Emanuele Stolfi, *Dualità nomiche*, in «Dike», 17 (2014), pp. 101-119.

⁴⁴ Dal punto di vista struttural-funzionalista, secondo Durkheim la normalità è la media dei comportamenti, vale a dire, ciò che è normale è tale per un modello sociale determinato, in uno spazio temporale e in un luogo individuati. A tale proposito può essere interessante citare la teoria di Robert Merton sulla devianza, che indica che quando i valori culturali dominanti entrano in contrasto con i mezzi istituzionalizzati per il raggiungimento degli scopi in una determinata società, a causa dell'impossibilità per alcuni membri di raggiungere tali scopi con i mezzi legittimi, possono prodursi comportamenti devianti. Cfr. Robert K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, Free Press, New York 1968.

⁴⁵ Cfr. Froma Zeitlin, *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*, in *Greek Tragedy and Political Theory*, ed. by J. Peter Euben, Princeton University Press, Berkeley-Los Angeles 1986, pp. 101-141.

capacità di ‘vedere’ il confine tra civiltà e libertà, tra ‘naturale’ e ‘innaturale’, e per questo la capacità della città di ‘assorbirle’ era un banco di prova fondamentale per stabilire se la polis aveva modo e volontà di prendersi cura dei cittadini più ‘devianti’. Quindi la ‘minaccia’ di Antigone è una minaccia di rinnovamento politico, ed è ciò che Creonte teme maggiormente (o non è in grado di comprendere?); d’altra parte Ismene, che assimila la visione della sorella per amore, comprende anche che la sua ‘morte-in-vita’ potrà rappresentare il primo germoglio di quel cambiamento che Antigone genera: la figura di Antigone acquisisce ancora maggior statura politica, proprio perché non riesce e non vuole evitare per sé lo stigma, ma valorizzare il contesto deviante per generare evoluzione⁴⁶.

Nel 1963 Erving Goffmann, in *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*⁴⁷, aveva definito l’atto come deviante quando questo trasgredisce una norma. Goffmann partiva dall’analisi delle teorie dell’etichettamento⁴⁸, e si riferiva in particolare alle norme che regolano l’identità. Ogni individuo è dotato di un’identità sociale: un complesso di segni esteriori de-

⁴⁶ Antigone accoglie lo stigma su di sé, ma protegge Polinice e anche Emone. Se si riesce a non applicare una logica polarizzata, si può riconoscere in maniera più nitida questa posizione non come ‘assunzione di un ruolo maschile’, ma come ‘assunzione del potere’, evidenziando una diversa portata politica.

⁴⁷ Erving Goffmann, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, New York 1963.

⁴⁸ Cfr. Howard S. Becker, *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance* (1963), trad. it. di Mauro Croce et al., *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*, EGA-Edizioni Gruppo Abele, Torino 2003. Le teorie dell’etichettamento partono a livello teorico dagli studi di Durkheim: Emile Durkheim, *Suicide* (1897), trad. it. di Rosantonietta Scramaglia, *Il Suicidio. Studio di sociologia*, introduzione di Roberto Guiducci, BUR, Milano 2007. La devianza è un fenomeno difficile da definire, dati i suoi rapporti talvolta paradossali con la normalità, cui spesso si sovrappone. Lo status sociale di deviante presuppone necessariamente l’effetto stigmatizzante, che ha una funzione costitutiva della devianza stessa, e quindi, il deviante non è più visto come disfunzionale al sistema sociale, ma all’opposto, come prodotto di quel sistema, e a esso funzionale. La condotta deviante è intesa come necessaria e utile alla società che in essa trova il confine ben delineato della propria conformità. Il deviante, quindi, deve essere ‘creato’ per differenziarsene e avere un termine di paragone. Inoltre, il deviante può svolgere anche un ruolo di capro espiatorio: nel momento in cui si polarizzano contro di lui tutti i fastidi, il non conforme, gli altri membri della comunità si sentono rafforzati e rassicurati nelle loro identità e nella ‘giustizia’ dei propri comportamenti. Sofocle, però, non lascia che tutto questo sia dato per buono: Creonte ‘decide’ la devianza e quindi crea anche il cambiamento che vuole evitare, Antigone accetta il suo ruolo, e morendo rende dignità alla norma di Creonte. Ecco un’altra lettura del perché Antigone debba morire, e invece Ismene può restare in vita. La sua carica eversiva è meno potente, una devianza di grado minore, data soprattutto dall’amore che lei prova per l’esponente deviante. Che sia lei complice effettiva o meno, è certamente sostenuta da una comprensione diversa di Antigone. Ringrazio Vittoria Rosati Tarulli per gli spunti sulla sociologia della devianza.

finisce il suo status sociale e stabilisce le modalità di rapporto che gli altri possono intrattenere con lui. L'identità personale che si va così a costruire è composta di due dimensioni: una 'virtuale', che è attribuita all'individuo sulla base della sua apparenza, e una reale. Lo stigma in questa accezione è quell'attributo personale (una qualità fisica o culturale) la cui osservazione suscita negli altri un dubbio sull'identità sociale del soggetto, in quanto pone il problema dell'adeguatezza fra identità virtuale e reale. Da parte sua, l'individuo stigmatizzato cerca di gestire lo scarto fra le due dimensioni della sua identità, attraverso delle strategie di controllo dell'informazione sociale, che sono volte o a servirsi dello stigma stesso quando questo è riconoscibile o palese, oppure a evitarne lo svelamento quando questo è nascosto⁴⁹. Secondo Goffman quindi, in teoria, qualsiasi attributo può diventare uno stigma, e il passaggio da attributo a stereotipo avviene nel corso dell'interazione. Il deviante è il soggetto che è portatore di stigma. Ha scarse possibilità di controllare l'informazione per lui discreditante e spesso è in un contesto poco favorevole alla gestione di un'identità segnata dallo stigma, e finisce passivamente per riconoscere sé stesso nell'etichetta che gli è stata associata. Ma Antigone rovescia la dinamica perché è un soggetto deviante che apre alla terza via: una volta scelto per sé lo stigma, ne fa un punto di forza per 'cambiare la prospettiva'. Lo stesso accade a Ismene. È proprio lo stigma che lei accetta, non la morte, e lo fa suo nel momento del 'processo.

Seppellire i morti. Tratteggi di Antigone

Partendo da queste idee e letture di una sfera *matrixial* e dello stigma come 'forza' si possono delimitare le più chiare riscritture antigoniane tra i testi presi in esame: *Halbtier!* di Helene Böhlau⁵⁰, *Tagebuch einer Verlorenen* di Margarete Böhme⁵¹, *Wir Frauen haben kein Vaterland: Monologe einer Fledermaus* di Ilse Frapan⁵² e la novella *Die Totengrä-*

⁴⁹ Cfr. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Edinburgh 1956. Lungi dall'essere superate, le analisi di Goffman e Becker (ma anche di altri, tra cui Lemert) sono state riprese e ricollocate negli studi queer, in cui la teoria dell'etichettamento viene 'utilizzata' come strumento di lettura sociale. L'etichetta può diventare in sé, appunto come in *Antigone*, fattore di facilitazione dell'eversione.

⁵⁰ Helene Böhlau, *Halbtier!* (1903), Fleischel, Berlin 1907 (d'ora in poi con la sigla HT nel testo seguita dal numero di pagina).

⁵¹ Margarete Böhme, *Tagebuch einer Verlorenen* (1905), Contumax-Hofenberg, Berlin 2017 (d'ora in poi con la sigla TV nel testo seguita dal numero di pagina).

⁵² Ilse Frapan, *Wir Frauen haben kein Vaterland: Monologe einer Fledermaus* (1899), Contumax-Hofenberg, Berlin 2017 (d'ora in poi con la sigla WF nel testo seguita dal numero di pagina).

berin di Johanna Wolff⁵³. Lo scopo è di collocare letterariamente questi quattro testi nell'ambito delle riscritture consapevoli ed eversive, evidenziandone alcuni tratti di rovesciamento parodico⁵⁴. Il rapporto tra stigma e copoiesi 'materna' è, in questi testi, talvolta funzionale, talvolta generativo. Altro tratto isotopico è nel senso di sorellanza, sempre esaltato, ma mai in maniera disgiunta dall'impegno politico e personale legato alla propria autonomia. Il rapporto con le madri e la ricerca delle sorelle è ricongiunzione a una società scelta, innovativa, evoluta, e la convenzione del ruolo in famiglia e l'impegno politico esterno viene a sua volta accettato con il suo portato in termini di liminalità come *conditio humanae* o di marginalizzazione come anticamera della morte. Lo stigma stesso in quanto tale viene scelto già dal momento dell'adolescenza⁵⁵. A questi temi si connette (in una visione rovesciata, cioè da questi 'discendono' e non viceversa) il concetto di 'Heimat' e 'Vaterland' come depositario di valori che devono rispecchiare anche le esigenze dei devianti per poter essere valori di crescita sociale⁵⁶.

In *Halbtier!*⁵⁷, uno dei romanzi-simbolo dell'impegno letterario femminile dell'Ottocento, la citazione antigoniana e l'acquisizione dello stigma procedono per gradi. In una narrazione talvolta volutamente frammentaria, non semplicissima da seguire e in cui si intravedono le tecniche

⁵³ Johanna Wolff, *Die Totengräberin. Novelle*, in *Schwiegermütter. Kleine Geschichten*, Cotta, Stuttgart 1918 (d'ora in poi con la sigla TG nel testo seguita dal numero di pagina). Per ragioni di brevità e dando per note queste autrici, si prescinde qui da una loro presentazione biografica, che peraltro in molti casi ha intorbidato la ricezione critica di opere di scrittrici, partendo da una loro collocazione all'interno delle relazioni familiari o sentimentali, perlopiù in relazione a personaggi di sesso maschile: 'figlia di', 'madre di', 'amante o moglie di' e così via.

⁵⁴ Per il concetto di riscrittura e rovesciamento parodico è fondamentale: Mirella Billi, *Il testo riflesso*, Pratiche, Parma 1988.

⁵⁵ Questa scelta è molto chiara in diversi testi di Lou Salomé, ad esempio *Im Zwischenland*.

⁵⁶ Nell'analisi dei testi di seguito presentata (in maniera sintetica) si evita volutamente una lettura a chiave, che non solo non aggiunge nulla alla lettura critica, ma rischia di confondere il livello poetico-finzionale con quello biografico o autofinzionale.

⁵⁷ Su *Halbtier!* e alcune caratteristiche specifiche dell'opera di Böhlau si veda: Gisela Brinker-Gabler, *Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewußtsein und frühe Moderne*, in *Deutsche Literatur von Frauen*, hrsg. v. Gisela Brinker-Gabler, Bd. 2, Beck, München 1988, pp. 169-205; Ludmila Kaloyanova Slavova, *Übergangsgeschöpfe. Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Helene Böhlau und Franziska von Reventlow*, Peter Lang, New York et al. 1998; Verda Seehausen, *Helene Böhlau*, in «Denn da ist nichts mehr, wie es die Natur gewollt». *Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen um 1900*, hrsg. v. Britta Jürgs, Aviva, Berlino 2001, pp. 260-280.

del naturalismo⁵⁸, Helene Böhlau⁵⁹ focalizza dapprima l'attenzione su Marie e poi su Isolde Frey, due sorelle della media borghesia di Monaco, che subito richiamano le figure di Antigone e Ismene. Nelle prime scene Böhlau evoca parodisticamente gli stilemi della *Backfisch-Literatur*, congiungendoli alla tematica della polarizzazione tra le sorelle: Marie intravede dalla finestra dei lavoratori che, per una nuova costruzione, dissotterrano e ammucciano le ossa di un cimitero di Cappuccini, e decide di scendere a compiere un atto dissacrante, rubando un teschio e facendone un soprammobile per la loro camera. Isolde, dapprima sconvolta, farà di quel teschio il simbolo della propria resistenza all'eterodeterminazione. Tale resistenza costituirà uno stigma che Isolde renderà evidente volontariamente uccidendo l'uomo che ha tentato di manipolarla per tutta la vicenda e diventando, dunque, un'assassina⁶⁰. Nell'ultima parte del testo, infatti, dopo aver assistito lucidamente a ogni forma di sopruso contro le donne, stremata dalla consapevolezza, Isolde si muove verso l'atto finale. Ospite del cognato, ha bisogno di passeggiare spesso da sola per ritrovare sé stessa lontano dalla vita schematica della coppia. Ma anche questo il cognato, in un distorto senso di possesso, deve tirannicamente negarle, appellandosi alla legge della protezione delle persone 'più deboli'. Dapprima le regala un piccolo revolver, poi lui stesso prova a farla sua. Isolde reagisce, sparandogli.

Tiefe, tiefe Stille lag über der Welt.

Die heilige Stunde, die mit Mensch und Tier nichts zu schaffen hat, nur mit der stummen Erde, die vorweltliche Dämmerstunde, in der die einsame Seele vor der großen Stille erschauert, vor der Stille ohne den Menschen, die Stunde in der die Erde Ruhe hat vor dem gierigen Volk mit seinem Jagen und Hetzen, und Fressen und Wüten, seinem Weisethun und Sichwichtigmachen, seiner Qual und Todesfurcht, seinem Elend, – die heilige Stunde, in der der einsam wache Mensch einmal nicht Herdentier ist, sondern ein Großes, jetzt stilles, von Lebensruhe nur noch vibrierendes Stück Natur.

⁵⁸ Cfr. Albert Soergel – Curt Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Bagel, Düsseldorf 1961-1963.

⁵⁹ Per Helene Böhlau è di facile e veloce consultazione la biografia presente alla pagina: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118878484.html#ndbcontent> (ultimo accesso: 7.5.18).

⁶⁰ La trama del romanzo è tanto lineare quanto complessa, e sarebbe impossibile rendere giustizia ai diversi elementi presenti, alla struttura che mette di volta in volta in evidenza le dissonanze cognitive e svela i paradigmi rovesciandoli nel mondo finzionale. Per questo, si è scelto di riportare solo alcuni tratti del testo, che siano solo d'esempio, rimandando ad altra sede una puntuale disamina dei vari punti in cui le isotopie si rivelano.

Und in dieser heiligen Stunde steht Isolde erstarrt vor der Leiche ihres Schwagers.

Mörderin!

Das Wort schreckt sie nicht.

Sie ist ruhig.

Der Anblick schreckt sie auch nicht. Ganz wunderbar fühlt sie sich, als wäre sie so gesund wie noch nie.

Sonderbar.

Das ist das hervorstechendste Gefühl.

Gesund, – stark, – ruhig.

Sie hat Gericht gehalten.

Tief ernst ist sie.

Sie empfindet sich nicht als kleines Lebewesen, als ein Tropfen im Nichts.

Sie steht hier vor dem Toten als der Begriff Weib.

Sie hat einen großen Künstler, einen Geistesmenschen, einen schöpferischen Menschen brutal getötet.

Das beunruhigt sie nicht.

Sie steht hier als eine, die die Hälfte der Menschheit in sich faßt, die Hälfte der Lebenden und Toten, die Hälfte des Riesenreiches der Toten, in das das kleine Häuflein Lebender unausgesetzt hineinschmilzt.

Sie steht hier als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt, waffenlos und rechtlos jeder Erniedrigung gegenüber. Was sie jetzt gethan, wiegt keinen Hauch gegen das, was sie empfindet und überschaut. Es ist nicht der Rede wert, was sie that.

Ja, so empfindet sie.

Ihre Seele ist ruhig und vornehm und gelassen. Sie überschaut alles, weiß, was sie zu thun hat – ist mit allem einverstanden.

Sie will noch einmal der Sonne entgegen wandern und will die Sonne noch einmal aufgehen sehn.

Das denkt sie (HT, 349-351).

La scena finale è terribile nella sua semplicità e nella negazione di ogni possibile collocazione per Isolde, che ha scelto lo stigma da assassina, piuttosto che vacillare rispetto alla propria individualità. Rivolgendosi all'amica Lu, tanto ammirata quanto problematica, con il cui marito Isolde è legata da un rapporto di amore platonico e di ammirazione:

Ein Wunder auch dies! so kommt es ihr vor – da steht Frau Lu am Gartenzaun, mit dem Rücken gegen die stille Waldstraße. Sie steht im langen, weißen Nachtgewand mit bloßen Füßen.

Wie es scheint, blickt sie auf ihre Blütenbäume, die in dieser weißlichen Dämmerung unsäglich feinfarbig sich von der Luft abheben, ganz anders als am Tage, als schliefen auch sie und träumten.

Fledermäuschen schwirren – und lassen hin und wieder sonderbar glucksende Tönchen hören.

Es ist so still – so still – leises Vogelgezwitscher. Das Licht ist gleichmäßig, von keinem Punkte ausgehend. Eine Ruhe sondergleichen. Isolde bleibt jetzt stehen und blickt auf die weiße, regungslose Gestalt. Was hat sie wohl aus dem Schläfe gescheucht? Was thut sie? Was denkt sie? Steht sie hier, um mir Lebewohl zu sagen? Fühlt sie mit? Weiß sie?

Leise kommt Isolde näher. «Lu» ruft sie. «Weshalb bist du denn schon aus?»

«Isolde, du!»

«[Lu...] Weshalb giebst du dich dem Schicksal nicht hin? Weshalb sträubst du dich wie ein Tier? Das ist unvornehm von dir – nein – im Ernst, das ist deiner nicht würdig».

Du lebst neben diesem großen, guten Menschen und jammerst immer.

Und daß sein Werk vielleicht nicht vollendet wird, deshalb quälst du dich.

Du bist eitel!

Das Werk ist in ihm vollendet. [...] «Du bist so begabt, eine von den ungeheuer wenigen Frauen, die ihre Begabung kennen».

Isolde schlang leidenschaftlich die Arme um ihre Freundin und drückte sie an sich. «Lu arbeite! Arbeite dich zu Tode meinestwegen, Lu. Verzehre deine Kräfte in deiner Arbeit, aber nicht in Liebe und Angst. Sei ein geistiges Geschöpf. – Gieb mir deine Hand und schwöre mir, die Jahre, die du über die Erde zu gehen hast, willst du ehrlich thun was du kannst», sagte sie warm.

«Zieh die Liebe in dir nicht so unselig groß. Siehst du, wir Frauen neigen dazu, alles in die Liebe zu legen. Wir haben die Liebe zu einer Art Untier gezogen, zu einer Bestie. Sie hat unsern Geist gefressen. Wir haben uns an ihr arm und dumm gefüttert. Gieb mir deine Hand und schwöre mir, daß du ehrlich thun willst was du kannst mit ganzer Kraft!»

«[...] Und sag' ihm, ich geh jetzt, ganz reingebadet – ganz frei und erlöst und sehe die Sonne aufgehen!

Ade!» (HT, 352-357).

Di diversa declinazione anche se più diretta, l'intertestualità di *Wir Frauen haben kein Vaterland*, di cui qui ci si limita a mettere in evidenza la critica alle leggi 'maschili', pensate senza tener conto di una possibile parità di diritti. Anche qui, il testo è narrato in una rigorosa prospettiva intradiegetica, che si congiunge con la tradizione della *Briefkultur*. Due studentesse, la voce narrante e Lilie Halmschlag, sono in trasferta da Amburgo a Zurigo (non potendo studiare in Germania a causa delle leggi che precludevano alle donne l'istruzione superiore). In un rapporto istintivo di sorellanza con sfumature omoerotiche («Und plötzlich legte sie ihren Arm um meinen Hals und küßte mich heftig auf den Mund. Ihre Augen standen voll Thränen. 'Adieu! adieu!' wiederholte sie schluchzend», WF, 23; «Das fast zärtliche Interesse für das eigentümliche Mädchen, das ganz in den Hintergrund gedrängt worden durch soviel

laute, grelle, heftige Eindrücke, wachte wieder auf, und schon am Tage nach dem 'Sechseläuten' machte ich mich auf den Weg in ihre Wohnung», WF, 29), la narratrice arriverà a scrivere in una lunga lettera in cui racconta la propria storia, la propria indigenza e la propria scelta politica di restare a margine della società per poter mantenere un'autonomia di pensiero. La lettera è corredata di uno stralcio di diario scritto significativamente come un dialogo con la madre perduta, che 'l'avrebbe certamente supportata nella sua scelta'.

Wollen Sie meine Gedanken lesen? Es sind die Gedanken einer Einsamen: als ich zehn Jahr alt war, verlor ich meine Mutter, aber ich konnte es niemals fassen, daß sie tot sei, und ich schrieb ihr Briefe, sagte ihr alles, was mich quälte und freute. Die Gewohnheit ist mit mir gewachsen. Ich hatte sie, sie, mein geduldiges Ohr, das liebevolle Ohr der Einsamkeit, was brauchte ich die Menschen! Sie hörte alles an, was ich ihr sagte, und durch die Jahre alle ist sie treulich mit mir gewandert und hat sich gewandelt wie ich selbst. Nun werden Sie verstehn, wer die ist, die ich Mutter nenne. Außerdem hab' ich noch eine Mama; sie ist meine Stiefmutter und kam zu uns zwei Jahre – später, ich war damals zwölf.

Dann ist Papa da. — — —

Nein, nein, Niemand ist da! Niemand! schon lange, lange nicht mehr. Niemand ist da, als die Menschheit, und die schwarzen Gewitterwolken, die dicht über ihr hängen. Ich höre sie donnern.

Wollen Sie mich grüßen, gleichviel welche Fahne ich trage? (WF, 42-43).

La linea della scelta politica è qui tutta congiunta con la rivendicazione della genealogia del materno e della ricollocazione post-stigmatica grazie al riconoscimento di una compagna sorella. Molto più esplicito il collegamento tra assunzione dello stigma e autodeterminazione in *Diario di una donna perduta*. Il testo, di enorme successo all'epoca, e da cui Pabst trasse un famoso film con protagonista Louise Brooks, si presenta come un 'diario' curato dalla scrittrice, Margarete Böhme⁶¹.

Thymian Gotteball – protagonista, co-narratrice intradiegetica e narrataria implicita del romanzo – nel giorno della sua cresima riceve in dono un diario. Nella prima parte del testo, in maniera analettica, racconta i momenti salienti della propria vita fino a quel giorno, incorniciando con una prima caratterizzazione diretta e indiretta di sé, del padre e della zia 'bigotta', il funerale della madre e la propria cresima (scene a forte carica simbolica e reiterata in diversi testi dell'epoca a rappre-

⁶¹ Sulla vita di Margarete Böhme si veda: Arno Bammé, *Margarete Böhme. Die Erfolgsschriftstellerin aus Husum*, Profil, München-Wien 1994.

sentare l'ingresso nell'adolescenza)⁶². La narrazione prosegue in senso lineare, se si eccettuano alcune omissioni fittizie e la sporadica intromissione intradiegetica della figura della 'curatrice' del volume, cioè della stessa Margarete Böhme, che dichiara, nella miglior tradizione, di aver ricevuto il 'diario' di prima mano dall'autrice, Thymian stessa. A livello narrativo e narratologico, il diario si presenta come un racconto autobiografico il cui narratario e lettore implicito, per lo meno per gran parte del testo, è ovviamente anche il narratore⁶³. La tecnica narrativa permette una vivida resa degli eventi, l'acquisizione di un unico punto di vista e, dato che il diario, molto realisticamente, non viene aggiornato con regolarità, si apre a una coerente rete di analessi (e quindi presentazioni di eventi rielaborati) e di omissioni⁶⁴. Queste omissioni nel tessuto finzionale sono di due tipi. Il primo tipo è dato da periodi anche molto lunghi (mesi e in un caso un anno) di cui, a posteriori, Thymian recupera pochissimi eventi, con una tecnica a montaggio che, ovviamente, è funzio-

⁶² Il testo è ricchissimo di spunti critici e psicologici importanti, che purtroppo non possono trovare spazio in un saggio. Qui di seguito, ad esempio, la narrazione di Thymian stessa della sua cedevolezza all'idea di amore cristiano e della sua fiducia nella guida degli uomini, che ovviamente rappresenta uno dei tratti più interessanti della narrazione: la parola da 'brava figliola', prediletta del padre, a 'reietta' e completamente assente e lontana dalla famiglia, sia di origine che come idea sociale: «Ich war bisher nicht fromm gewesen. Aber der alte Pfarrer hat eine merkwürdig innige Art, einem zu Herzen zu sprechen. Wenn die Stunden aus waren, um sechs, dämmerte es schon, und ich machte dann oft einen Umweg, um über das Gehörte nachzudenken. Es machte einen so tiefen Eindruck auf mich, von der Liebe zu hören, die alle Schuld auslisch und die gnädig alle Gebrechen und Sünden der Menschheit mit ihren sanften Fittichen zudeckt. Ich mußte dann immer an unser schimpfliches Abenteuer vom Grünen Baum und die schreckliche Heimfahrt mit den Viehmenschen denken. Wenn Vater in seiner großen Herzensgüte es auch als Kinderstreich hinstellt, – ich fühle doch, daß es etwas Häßliches war, und ich kann nicht den Gedanken los werden, daß Mutter mich damals gesehen hat und traurig über mich war. Ich besuchte in dieser Zeit auch wieder öfters Mutters Grab, und mir war jedesmal sehr fromm und traurig zumute. Ich nahm mir vor, auch nach meiner Einsegnung jeden Sonntag zur Kirche zu gehen und ein braver, guter Mensch zu werden. Der Pfarrer ist ein reizender alter Herr. Er hat so etwas Liebreiches, Sanftes, Natürlich-Menschliches, gar nichts Gesalbtes, und mir war es manchmal so, als ob er sich an mich immer mit besonderer Innigkeit wandte» (TV, 26-27).

⁶³ Per brevità si danno per note le definizioni narratologiche da considerarsi patrimonio comune, tratte da Jakobson, Lotman, Genette, Chatman, Greimas e, nel caso specifico della narrazione autobiografica, ovviamente da Lejeune. Si specificherà quando le declinazioni contemporanee delle teorie rappresentano punti di svolta significativi per l'analisi.

⁶⁴ Da un punto di vista critico intertestuale, molti espedienti narrativi iperrealistici sono inoltre palesemente una forma di critica nei confronti di quei testi, soprattutto romanzi, che, presentando tutti gli stilemi del naturalismo, restavano in superficie rispetto alla condizione della donna nel periodo.

nale alla sua tesi di fondo. Il secondo tipo è dato da omissioni a posteriori. La curatrice, che si fa narratore intradiegetico e quindi autore implicito, avvisa che al diario sono state strappate delle pagine, e che per questo non può ravvisarci sull'accaduto. In questo modo, la vita di Thymian, e lo sviluppo del suo personaggio, mantengono una stringente coerenza rispetto all'obiettivo palese del testo: la riflessione sulla condizione della 'donna perduta' e la dissonanza cognitiva che al lettore crea la vicinanza con il personaggio. La storia è semplice quanto ricca di spunti: alla ricerca continua di una madre e/o di una sorella, amata e viziata, ma controllata dal padre, la giovane crolla quando una governante da lei molto amata, madre e sorella insieme, che senza volerlo lei stessa ha indotto a concedersi al padre, donnaiolo e disonesto, si getta nel fiume, incinta. Elizabeth, questo il nome della governante, viene ritrovata morta sul bordo del fiume e, per un caso fortuito, la stessa Thymian viene chiamata al riconoscimento del cadavere⁶⁵. La sera del ritrovamento, scossa, spaventata e sola nell'abitazione, Thymian crede di vedere un fantasma⁶⁶ (ovvio qui il richiamo alle simbologie del perturbante, della letteratura

⁶⁵ Qui la frase «Elisabeth soll nicht in Armenhaus, sie gehoert zu uns» (TV, 57) rappresenta non solo un legame intertestuale con *Halbtier!*, ma la reale condizione dei cadaveri delle donne incinte e scacciate dalle case e dalla società che, morendo, non avevano un riconoscimento funebre, in un bellissimo rovesciamento del tema della sepoltura: «Zwei Tage später ist Elisabeth vom Armenhaus aus beerdigt. Ganz in der Stille, frühmorgens haben sie sie hingebracht, damit möglichst wenig Leute davon gewahr werden und kein Auflauf entstehen sollte. Mitten zwischen den Armen-Leute-Gräbern liegt ihr Hügel. Ich habe Blumen und Efeu darauf gepflanzt und besuche sie oft» (HT, 277-282).

⁶⁶ Thymian è scossa anche dal senso di colpa, perché intuitivamente sa di aver guidato Elisabeth tra le braccia del padre lasciandole intuire che lui volesse sposarla. Qui il richiamo a Shakespeare si fa più esplicito. D'altro canto, i richiami a Shakespeare e Goethe sono ricorrenti in molti dei testi di scrittrici dell'epoca e in tutti i quattro testi qui menzionati. Si prenda ad esempio questo brano tratto da *Wir Frauen haben kein Vaterland*: «Ich hab' es schon als Kind gefühlt, wie ungerecht man uns behandelt. Mit wieviel Hohn. Unser Aufsatzlehrer hatte diese Phrase: 'Frauen sind Kinder, die lernen doch nichts!' Als ich es zum erstenmale hörte, wurde mir sehr heiß, ich bekam vor Zorn und Scham Herzklopfen, ich mußte tief auf mein Buch sehn, – und so grenzenlos wunderte ich mich: 'Warum sagt er das? Kinder? Ewig Kinder? Wieso denn? Alle Frauen?' Wir hatten grade Iphigenie gelesen; wo ich ging und stand sah ich eine herrliche weiße Priesterin vor mir, ganz in Licht, so groß und so gut. War Iphigenie auch nur so ein Kind, das nichts lernen kann? Und die Prinzessin im Tasso? Und Dorothea? Beim Mittagessen – ich weiß es wie heute, – ward Papa böse, weil ich ganz verkehrte Antworten gab. 'Schläfst du?' rief er dicht an meinem Ohr. 'Nein', sagte ich, ganz erschrocken. 'Was steckt dir denn im Kopf? Gleich sag, woran denkst du so vertieft?' 'An Iphigenie', sagte ich noch erschrockener. Da kopfschüttelte er, warf die Gabel hin und seufzte schrecklich. Es war ein trauriges Mittagessen. Mama war auch sehr ungehalten, ich weiß nicht weshalb. Aber ich konnte eigentlich nicht dafür, ich dachte noch lange vor dem Einschlafen an Doktor Reinsdorf und an Iphigenie» (WF, 71-72).

femminile europea dell'epoca, ma anche a Fontane) e chiama aiuto. Accorre in suo salvataggio l'inserviente della farmacia di proprietà della famiglia, di per sé già identificato come personaggio negativo, e nella frustrazione della ragazza, approfitta di lei. Tornerà poi a trovarla di notte con regolarità:

Im Morgengrauen schlief ich ein und erwachte erst spät am anderen Vormittag. Zuerst meinte ich, ich hätte alles geträumt, aber nach und nach kam mir das Bewußtsein der Wirklichkeit. Da drückte ich den Kopf in die Kissen und weinte, denn ich schämte mich so sehr und fürchtete mich, Meinert anzusehen und mit ihm zu sprechen. Wie ich noch vor mich hinschluchzte, ging die Tür und Meinert kam herein. Er sprach sehr gut, sehr zärtlich zu mir und sagte, ich wäre nun seine Geliebte, und wir würden niemand unser Geheimnis merken lassen. Er hebe mich ja seit meiner Kindheit. – Vielleicht würden wir uns noch mal heiraten. Vorläufig sei es so viel schöner. Ich antwortete nichts; konnte nichts antworten. –

[...] Sonst habe ich gewiß kein Recht, mich auf das hohe Pferd zu setzen. – Herrgott, bin ich elend seit jener Nacht [...] Ich möchte am liebsten fort. Ich hasse Meinert. Und doch gehöre ich ihm fort und fort an. Oft riegele ich mich abends in meinem Zimmerchen ein. Aber es ist wie behext. Mitten aus dem Schlafe wache ich auf von seinem leisen Anpochen, und wenn ich gleich mit zusammengebißenen Zähnen erst still liegen bleibe und mich nicht rühre, eine geheimnisvolle Macht, die stärker als mein Wille ist, treibt mich schließlich doch auf und zur Tür, daß ich öffne (TV, 57-58).

Una volta scoperto di essere incinta e quindi costretta a rivelare ciò che accade, Thymian viene convinta inizialmente a sposare Meinert. Ma in un primigenio atto di consapevolezza, la ragazza rifiuta la vicinanza della figura spregevole del suo violentatore. Dovendo comunque sottostare alle regole sociali inizia il percorso da 'donna perduta'. Partorisce lontano, la sua bambina viene 'venduta' in adozione, viene inviata in una casa di persone 'pie' per ristabilirsi. La carrellata di aggressioni, di mancate accoglienze, di offese e di esclusioni che subisce è registrata nel diario in forma chiara e razionale, e per questo ancora più efficace. Tutto il percorso indurrà Thymian a cercare alloggio in una casa cittadina di un'amica, conosciuta nella casa in cui ha portato a termine la gravidanza, l'amante di un uomo molto ricco che l'accoglie in casa sua, la presenta in società e di fatto la inizia al mondo libertino delle prostitute d'alto bordo. Dopo una serie di eventi, vividi e sempre significativi, Thymian proverà a mantenersi a Berlino impartendo lezioni private (dato che non solo ha studiato in una scuola per signorine, da ragazza, ma ha avuto la possibilità di continuare autonomamente a formarsi agli studi filosofici e

linguistici⁶⁷), ma i pagamenti sono troppo esigui per mantenere l'affitto della stanza in cui alloggia (in una casa già aperta ad alcuni appuntamenti). La scelta di Thymian di darsi alla prostituzione cittadina non è però solo legata a fattori pratici, ma a una volontà di sentirsi padrona della propria vita, e soprattutto della propria e certa del proprio seppellimento. 'Acquistato' un lotto a Schoeneberg, ('Ja, warum nicht?' sagte ich. 'Unsereins möchte auch wissen, wo ihn die Würmer mal fressen'. Ich zündete mir eine Zigarette an und ließ eine Sekt auf meine Kosten kommen. Und der Alte soff und wurde immer verliebter und zudringlicher. 'Ich will Ihnen 'n Vorschlag zur Güte machen', sagte ich. 'Ich geb' Ihnen fünf Bons und dafür übertragen Sie mir Ihren Schöneberger Grundbesitz' – TV, 157) Thymian si fa costruire una tomba e a quel luogo torna, simbolicamente, con il pensiero e anche fisicamente per cercare serenità.

Ich habe draußen meinen Schöneberger Grundbesitz jetzt in Ordnung. Eine bequeme Bank steht unter der Weide, und in den vier Ecken sind Blumenbeete angelegt, und zum Herbst will ich einen Stein drauf setzen lassen. Ich gehe oft zwischen sechs und sieben abends hinaus, wenn es schön ist, und sitze eine Weile dort und spinne mich ein in meine eigenen Gedanken

⁶⁷ «Leider sind gerade hier, wo sich die seelischen Konflikte der Schreiberin zu einer Krise verdichten, eine größere Anzahl Blätter aus dem Buche herausgeschnitten. Mir haben diese sorgfältig herausgeschnittenen Seiten oft zu denken gegeben. Ihr, die später alle, auch die schimpflichsten und unwesentlichsten Daten ihres armen verpfuschten Daseins in diesem Buche fixierte, die sich immer aber eine gewisse Sensibilität des Empfindens bewahrte, mag die Erinnerung an jene Zeit, wo sie mit zagendem Fuß die letzte schwankende Brücke zwischen zwei Welten überschritt, besonders peinvoll gewesen sein. Sonst wüßte ich keine Erklärung dafür. [...] Psychologisch merkwürdig mag immerhin die Tatsache sein, daß sie in der Zeit von einem wirklichen Bildungshunger ergriffen schien. Sie erzählte mir einmal, daß sie jeden überschüssigen Taler in Wissenschaft umsetzte. Sie vervollkommnete sich während ihres zweijährigen Aufenthaltes in Hamburg, wo sie als Gesellschafterin, resp. Pensionärin der Frau Kindermann fungierte, im Französischen und Englischen, lernte Russisch und Italienisch und nahm Unterricht in verschiedenen wissenschaftlichen Fächern. Auf ihrem Schreibtische lagen Stöße von wissenschaftlichen und philosophischen Werken. Ich entsinne mich, daß sie mich, als ich sie einmal besuchte, auf einen Band Carlyle aufmerksam machte. Sie wußte ganze Kapitel dieses Auszugswerks wörtlich auswendig» (TV, 118-119). Con grande sapienza retorica, Margarete Böhme riprende qui la parola per lasciare al lettore la parvenza di interpretazione autonoma, e poco dopo per mettere in relazione lo studio delle donne con la loro immediata presa di coscienza e distacco dalla conformità. Molto evidente anche il richiamo al Bildungsroman, sebbene del tutto rovesciato. Il romanzo inoltre, molto articolato, presenta diversi livelli e situazioni di intertestualità, diretta e indiretta, in alcuni casi citazioni, in altri riferimenti a testi dell'epoca. Per la condizione ibrida di romanzo 'di massa' e insieme di denuncia sociale, sono più esplicite le citazioni di opere diffuse (ad es. i filosofi, o le opere di Shakespeare, o i romanzi di Goethe) e meno esplicite i richiami alle opere classiche.

und Träume, und denke, wie schön es wäre, wenn man an einem lauen Maiabend wie jetzt da sitzen und einschlafen könnte, und nie mehr erwachte, oder zu einem neuen Leben erwachte, in dem man ein neuer Mensch wäre und von vorn anfangen könnte (TV, 161-162).

Il percorso è molto chiaro: dallo stigma alla morte, passando per la contravvenzione delle regole, il tentativo di adeguarsi, per ribellione e distacco dalla famiglia, e infine per una chiara presa di posizione a favore di una nuova in cui un simbolico 'parente' – con cui inizialmente si adombra una relazione amorosa, ma che è probabilmente omosessuale – dovrà morire ed essere seppellito. La vita procederà poi per vie traverse consentendole, grazie alla sua estrema intelligenza, e dopo aver acquisito il titolo formale di contessa, di vivere infine una relazione 'a quattro' con tre uomini cui è legata in modi differenti, da relazioni poliedriche e non ben definite, ma di certo famigliari⁶⁸. Diversi i tratti che riportano in primo piano le tematiche antigoniane, tanti da far pensare, appunto, a una forma di riscrittura, tra cui i più evidenti sono nella formazione della costellazione familiare che la stessa Thymian riconosce come propria (laddove per famiglia non si intende qui solo la 'famiglia di sangue', come d'altronde non è in *Antigone*) nella gestione del conflitto sociale tramite l'accettazione o meno dello stigma, anche in questo testo 'reduplicato' in Thymian e nel giovane e disgraziato Casimir, destinato all'emarginazione, che svolge una funzione narrativa fondamentale: è un legame di Thymian con sé stessa giovane, è qualcuno di cui occuparsi nonostante lei stessa sia abbandonata, è un compagno di devianza, ma è anche il personaggio che le darà il titolo di contessa e che le aprirà le porte verso una sorta di serenità possibile. Ma il tema più interessante legato allo stigma, è il potente il rapporto sororale con chiare genealogie materne che Thymian ha bisogno di rimpiazzare fin dal principio, che culmina nel ritrovamento, nella rappacificazione con una donna-sorella e madre che svolge esattamente lo stesso ruolo che per Ismene riconosce Honig (con tanto di scena di 'attrito' tra le due, che si risolve in riconoscimento l'una dell'altra e definitiva accettazione dei due destini). Men-

⁶⁸ Fondamentale è inoltre la rappresentazione del disagio mentale maniaco-depressivo, nelle scene omesse, nelle scene in cui si fa intuire un'energia febbrile, o in quelle in cui Thymian sente la necessità malata di mettersi al servizio dei più poveri e spendere soldi che non ha senza poi avere il coraggio di affrontare la situazione, nel testo forse per motivi psicologici, ma finzionalmente agendo da curatrice, eliminando o sminuendo quelle pagine in cui la sua fragilità mentale potrebbe rendere più debole l'argomentazione narrativa della sua tesi.

tre la critica dell'epoca⁶⁹ vedeva in questa linea narrativa il realismo, è abbastanza evidente che quelle che Thymian compie sono scelte corrispondenti di volta in volta alla creazione di una dissonanza cognitiva poiché la narrazione è strettamente ed efficacemente a focalizzazione interna, persino quando interviene la 'curatrice' dell'opera⁷⁰. Simbolicamente, Thymian morirà della malattia tragica per eccellenza, 'tipica' della sua condizione e femminile per definizione: la tisi. Ma ciò avverrà solo una volta compiuto il vero ricongiungimento cui Thymian anela, il legame con il materno. Per tutto il romanzo/diario, Thymian ribadisce in molti modi la sua unica reale sofferenza, l'essere stata strappata a sua madre e l'aver a sua volta visto strappata da sé la figlia, prima 'venduta' in adozione e poi morta molto piccola. Nel legame con altre donne, prima tra le quali la madre-sorella Elisabeth, poi le donne che da un certo punto in poi accudisce grazie al denaro, e infine nella ricerca di un rapporto sororale con sue pari, Thymian cerca continuamente di essere riaccolta dal materno, non dalla società degli uomini. Desidera fluidità e comprensione senza la necessità di mostrarsi debole per ottenerne. Una volta riconciliata con un ruolo di madre subalterna e dopo aver trovato una vera sostituta-sorella,

⁶⁹ Ad esempio Brecht e Benjamin non riuscirono a distinguere il carattere finzionale della narrazione, considerandola un'autobiografia; si veda Walter Benjamin, *Aus dem Tagebuch einer Verlorenen*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, pp. 152-153.

⁷⁰ Il punto di vista rigorosamente interno e fisso, e la totale assenza di spiegazioni sulle azioni, se non a livello annotativo, sono particolarmente efficaci nell'evitare che la protagonista assuma il ruolo di vittima. Talvolta nella stessa 'sessione' di diario, Thymian passa dal lamento all'azione, senza rimanere mai vittima di sé stessa. Assieme a Thymian, molti personaggi condividono il destino della discriminazione social-sessuale, ma solo Thymian, per quello che ne sappiamo, cerca di stabilire una visuale prospettica rispetto agli accadimenti. L'isotopia relativa allo stigma è resa ancor più evidente nel personaggio di Casimir. Inizialmente Thymian si convince di essere attratta da lui, ma poi tra i due si instaura un rapporto singolare e fraterno, che però al lettore viene servito solo con parsimonia. Si intuisce che Casimir è una persona fragile, destinata al fallimento, il che è evidenziato dal fatto che il suo unico talento e la sua passione è fare da parrucchiere alle signore, professione che non si addice a un giovane conte, e in seguito che la famiglia di provenienza lo 'scaccia' per motivi non ben definiti. Thymian non smetterà mai di occuparsene, e in una scena cruciale per la scelta di prostituirsi, Thymian dichiara di aver bisogno di soldi anche per far tornare Casimir dall'America, dove si era rifugiato. Thymian lo terrà con sé, un 'mantenuto' che rovescia le prospettive. Nonostante Thymian cerchi di salvarlo dalla rovina totale, la sua decisione vacilla quando Casimir si prostituisce a sua volta, rompendo il tabù della narrazione dell'omosessualità. Da una parte si legge in questo e nella caratterizzazione dei personaggi (sia maschili che femminili) una condanna all'interpretazione patriarcale della famiglia, dall'altra lo spostamento graduale e tragico della figura di Thymian in un non-luogo familiare, ne fa una donna sradicata perché autodeterminata.

che non solo non giudica, ma comprende e accetta la storia, la narrazione volge al termine. L'amica-sorella e pari che la accoglie è un autoritratto della stessa Margarete Böhme, che quindi gioca su un ruolo politico 'a là Ismene', in cui non si cerca il rifiuto, la condivisione dello stigma per affermare una legge superiore, ma si agisce cercando una terza via per uno scopo comune, di cui il romanzo stesso sarebbe un'espressione.

Un ultimo testo al quale, anche in pochi tratti, è necessario accennare, è la bellissima novella di Johanna Wolff: *Die Totengräberin*, significativamente inserita, nel 1918, nella raccolta *Schwiegermütter*. Diversamente dalle altre scrittrici qui citate, Wolff sceglie la novella, un genere non inserito tra quelli 'femminili', anzi, considerato prettamente maschile perché derivante dall'*exemplum*⁷¹. La riscrittura è qui più evidente, e poeticamente molto efficace, e più intensamente parodica. La seppellitrice di morti, la necrofora, è qui Dorothea, anche detta Grabe-Dore, una donna possente che ha come unica compagna di vita la 'sua pala', con cui sa scavare la terra.

Sie hieß Dorothea Zinn. Die Leute im Orte nannten sie Grabe-Dore. Sie arbeitete auf den Feldern.

Hochgewachsen war sie, mit großen Händen und Füßen.

Besonders die Hände! Die konnten sich sehn lassen. Und was diese Hände schafften, das konnte sich ebenfalls sehn lassen.

Ihre Arbeit ging meist stückweise in einem Tagewerk von sieben Uhr früh bis sieben Uhr abends.

Grabe-Dore war in dem kleinen uralten Ackerstädtchen, das sich mit seinen Eigenheiten abseits aller modernen Fortschritte erhalten hatte, wohl bekannt. Sie wurde geschätzt und hatte von Jahr zu Jahr dieselbe Kundschaft.

Was sie grub, das schritt sie selber ab mit ihren Füßen, die das Maß abgaben. Das Maß pflegte zu stimmen Abend für Abend, denn Grabe-Dore hatte so ihren eigenen Griff mit ihrem Spaten.

Der Spaten war ihr Eigentum, und mit einem anderen grub sie nicht. Sie hatte ihm durch langen Gebrauch eine Seele gegeben, er war wie lebendig für sie.

Dore und ihr Spaten gehörten zusammen. Selten sah man die Frau ohne dieses Gerät, mit dem sie redlich ihr Brot verdiente vom ersten Vorfrühlingstag an bis tief in den Herbst hinein (TG, 3).

Vedova, provvede al sostentamento della figlia, e cerca di dissuaderla dal matrimonio e dall'avere figli, il primo perché 'non le permetterebbe di sviluppare i suoi talenti', i secondi perché portano una donna alla morte.⁷²

⁷¹ Cfr. il lungo e noto dibattito sul genere novellistico tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

⁷² Qui si rende evidente il richiamo a Venere Tymborychos ('Grabenherrin' in Barth, 'seppellitrice' in altri, tra cui Kerényi) con la sua complessa mitologia del materno, dell'eros e del lutto. Cfr. C. Karl Barth, *Die altdeutsche Religion*, Fleischer, Leipzig 1835, p. 70.

La figlia, dopo aver costruito una piccola vita autonoma come modista di cappelli (siamo in un piccolo paese della Svizzera) si innamora di Norkau, un giovane guardiacaccia comunale, in cui Dore riconosce una 'non ben definita debolezza' e, trascurando i consigli della madre, si sposa e comincia ad aver figli. A causa di un incidente simbolicamente causato dal 'buon lavoro', il genero resta invalido e perde il lavoro, scivolando in una sorta di depressione. Il sindaco, il 'padre della città', gli affida il posto di necroforo, appena rimasto vacante. Ma il mestiere di seppellire i morti non è per Norkus. Ottenuto il posto, dopo un brevissimo riassetto, la figlia muore partorendo il quinto figlio, e il genero si dà all'alcol. Dorothea, che fino ad allora agiva restando entro il proprio 'territorio' simbolico e fisico, è costretta a valicare i confini: si trasferisce allora a casa del genero per occuparsi dei nipoti e 'scavare lei la terra', fino a quando il genero non perde il lavoro. A quel punto, Dorothea si presenta di nuovo al 'padre della città', chiedendo per se stessa il posto di *Totengräberin*, un compito che si riteneva una donna non potesse assolutamente portare a termine. La sua abilità nello scavare la terra prende l'accezione di devianza, e non di talento finché, nella scena di confronto con il sindaco, la gestualità di Dore è potentemente persuasiva:

So trat sie in die Amtsstube des Herrn Bürgermeisters.

Sie durfte ihr Anliegen vorbringen und bat schlecht und recht um die Absetzung des Ede Norkus, der ihr Schwiegersohn war und den Schlag mit dem Knüppel bekommen hatte und hinkte.

Sie erzählte, wie sie den Mann betrunken aufgefunden, dazu die Enkel, die gutgearteten Zwillinge.

«Herr», sagte sie zu dem Vater der Stadt, «er darf fortan kein Geld in die Hände kriegen. Das Geld muß ich verdienen, und ich muß es auch ausgeben». Und Grabe-Dore stützte sich fest auf ihren Spaten, damit der Bürgermeister sehe, daß es ein zuverlässiger Spaten sei.

Der erste Beamte der Stadt lächelte: «Aber Frauchen, Sie können doch nicht Totengräber sein?»

Ob sie das nicht konnte!

«Ich bin die Grabe-Dore» sagte sie. «Seht hier den Spaten an: der Spaten und ich, wir gehören zusammen. Und wir sind beide bekannt – und unser Leumund ist gut, Herr».

Wieder ein Lächeln drüben: «Aber Sie sind doch kein Mann, liebes Frauchen».

«Das nicht, aber – —»

«Und nicht mehr jung, liebes Frauchen».

«Das nicht, aber [...]». Und nun kam's heraus: Sie war kein 'Frauchen', sie war die Dorothea Zinn, die Grabe-Dore, und: Für einen Totengräber gehörte es sich nicht, jung zu sein, und: Ob Mann oder Weib, das sei denen unten ganz einerlei, und: Wenn eine Mannsperson Frauen in die Erde brächte, könnte eine Frau auch Männer einbuddeln.

Dagegen ließ sich allerdings wenig einwenden.

Und die Kinder müßten versorgt werden! Sechse seien es! Im Armenhause würde es der Stadt auch nicht billiger kommen, fuhr Dore weiter fort.

Dagegen ließ sich erstrecht nichts einwenden.

Ob sie denn für solchen Posten stark genug sei? Der Blick des Bürgermeisters flog prüfend über sie hin. Da stellte Grabe-Dore ihren Spaten hin, trat vor und legte ihre beiden großen Hände auf den Tisch: «Seht diese Hände an, Herr! Gott hat sie geschaffen! Wo wäre ich geblieben, hätte ich nicht diese Hände gehabt! Gegraben vom Morgen bis zum Abend, Herr. Jeden Tag das gleiche Stück. Ich hab's gekonnt, und die Leute waren zufrieden. Auch die Toten werden zufrieden sein. Ich will's gut machen, ich will's mit Liebe machen. Die Lebendigen habe ich mit Liebe nicht verwöhnt, die kriegten das manchmal in die verkehrte Kehle. Aber die Toten! Recht schön glatt nach innen und keinen Zoll zu wenig in die Tiefe. Das gibt's nicht bei der Grabe-Dore —». Sie schwieg erschöpft. Und ihre zwei großen Hände lagen auf dem Tisch wie zwei schwere Steine, die schon viele Risse und Schründe bekommen (TG, 24-25).

Qui la rappresentazione scenica è potente e di chiaro richiamo. L'ironia della scena rafforza il senso di parodia: in una novella di impianto poetico e disteso, il dialogo tra Dore e il Sindaco resta sospeso tra il possibile e l'impossibile, tra il potente e il ridicolo. Con il sindaco che ha la necessità di ricondurre alle proprie categorie la proposta di Grabe-Dore: «Der Bürgermeister schaute sie sonderbar an: In der Tat, das waren Ausnahmehände! Das war eine Ausnahmefrau! Und das Ganze war ein Ausnahmefall! Dem mußte ausnahmsweise entsprochen werden. Das zu tun getraute sich der Vater der Stadt aus eigener Machtvollkommenheit. Er sprach ihr den Posten auf der Stelle zu, denn er bleibe ja in der Familie» (TG, 25). La collocazione di se stessa nel mondo degli uomini, tramite la sapienza nell'uso di un attrezzo che solitamente è associato al lavoro manuale, e dunque all'uomo, porrebbe questa riscrittura più nell'ambito delle Antigoni mascolinizzanti, ma Dore si riappropria di un ruolo, come abbiamo visto, femminile, svincolandolo fin dall'incipit da ogni categorizzazione. Anche in questo testo, l'assunzione del punto di vista della protagonista è fondamentale affinché il lettore possa assimilare il cambiamento come dato necessario, e non imposto né sleale.

Le letture e riletture del testo antigoniano e dei testi mitici permeano tutta la letteratura tedesca dell'Ottocento, ma in un certo tipo di testo di scrittrici si fanno veri strumenti di sovvertimento. L'indagine qui presentata per sommi capi nei suoi elementi testuali, può essere estesa fruttuosamente e va coniugata con l'indagine delle relazioni e dei confronti personali tra le grandi scrittrici ottocentesche, molte delle quali qui citate, ancora troppo poco studiate.