

*La voce / le voci delle donne,  
dalla classicità all'era  
dell'intelligenza artificiale*

A cura di Patrizia Landi e Stefano Lombardi Vallauri



# *Le Forme del Sentire*

---

## DIREZIONE

Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali e Patrizia Landi

## COMITATO SCIENTIFICO

Luis Puellas Romero (*Universidad de Málaga*)

Carole Talon-Hugon (*Université Paris-Sorbonne*)

Irene Zanini-Cordi (*Florida State University*)

ISSN 2284-4708  
ISBN 978-88-5513-251-0

Copyright © 2026

*LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto*

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) - sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)

---

Il presente volume, nato dal progetto comune tra il Dipartimento di Studi Umanistici e il Dipartimento di Comunicazione, arti e media "Giampaolo Fabris" dell'Università IULM di Milano, è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Comunicazione, arti e media "Giampaolo Fabris" dell'Università IULM.



*In copertina*

Immagine ideata e sviluppata da Patrizia Landi partendo dalla lontana suggestione delle *Grazie* di Canova con il supporto di strumenti di intelligenza artificiale generativa.

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego

*Stampa:* Litogi

# Sommario

|                       |   |
|-----------------------|---|
| Silenzi               | 7 |
| <i>Patrizia Landi</i> |   |

## VOCI ANTICHE

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Voci sottratte: genealogie del silenzio nell'ordine patriarcale                     | 23 |
| <i>Renato Boccali</i>                                                               |    |
| Rievocare Antigone: spazio, luoghi, porosità                                        | 39 |
| <i>Lorena Grigoletto</i>                                                            |    |
| La voce di Saffo dopo Leopardi                                                      | 55 |
| <i>Paolo Colombo</i>                                                                |    |
| ‘Io che sono al corrente di tutto’: voci di donne e finanze nell’Atene del 400 a.C. | 71 |
| <i>Elisabetta Berardi</i>                                                           |    |

## VOCI IN SCENA

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Le voci femminili nel teatro di Eduardo: la forza dell’unità drammatica                        | 89  |
| <i>Antonella Del Gatto</i>                                                                     |     |
| Metamorfosi della voce: dall’innocenza alla mostruosità nell’era dell’intelligenza artificiale | 105 |
| <i>Ester Fuoco</i>                                                                             |     |

## UNA VOCE PER LA MUSICA

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Billie Eilish intacita. Una presa di parola (di voce) femminile giovanile sessuale intelligente | 123 |
| <i>Stefano Lombardi Vallauri</i>                                                                |     |

## VOCI, NARRAZIONI, LEGGENDE

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| Voci e relazionalità femminili nella scrittura di Ubah Cristina Ali Farah | 141 |
| <i>Claudia Karagoz</i>                                                    |     |
| Natura, miti, oggetti e relazioni. La voce composita di Maria Lai         | 155 |
| <i>Irene Zanini-Cordi</i>                                                 |     |

TANTE VOCI PER MEDUSA

|                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Un mito allo specchio. Breve premessa al Laboratorio di scrittura scenica<br>“Dialoghi tra Persei e Meduse”<br><i>Martina Treu</i> | 173 |
| “Dialoghi tra Persei e Meduse”<br><i>Marianna Esposito</i>                                                                         | 179 |
| Le Autrici e gli Autori                                                                                                            | 185 |
| Indice dei nomi                                                                                                                    | 191 |
| Indice dei personaggi                                                                                                              | 197 |

# Silenzi

*Patrizia Landi*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-lanp>

*Silence is all we dread.  
There's Ransom in a Voice –  
But Silence is Infinity.  
Himself have not a face.*

Emily Dickinson

La voce, come sottolinea Adriana Cavarero attingendo dal bellissimo racconto di Italo Calvino *Un re in ascolto*, rappresenta uno dei tratti distintivi dell'essere umano (e di ogni essere vivente): anzi, la voce è l'“equivalente” di quanto un essere umano ha “di più nascosto” e “di più vero”, una sorta di “nucleo invisibile ma immediatamente percepibile” della sua “unicità”<sup>1</sup>. Un'unicità che è di natura intrecciata con il corpo (la voce è inconfondibile come l'andatura o le impronte digitali) perché una voce significa – sono parole di Calvino – che

c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore. Ciò che ti attira è il piacere che questa voce mette nell'esistere: nell'esistere come voce, ma questo piacere ti porta a immaginare il modo in cui la persona potrebbe essere diversa da ogni altra quanto è diversa la voce.<sup>2</sup>

È come sostenere che la voce non dice soltanto ‘qualcosa’ ma rivela la presenza / l'esistenza di ‘qualcuno’ perché ogni voce porta con sé una corporeità irripetibile e una materia concreta. È il destino della ninfa Eco, nello struggente mito delle *Metamorfosi* di Ovidio, che, punita per la sua voce melodiosa spesso usata da Giove per distrarre la consorte Giunone durante i suoi amplessi amorosi, viene condannata da Giunone stessa a

---

<sup>1</sup> Cavarero 2022, p. 5.

<sup>2</sup> Calvino 1991, p. 101.

ripetere le parole altrui soltanto “quando uno finisce di parlare”. È proprio da questo momento che Eco comincia a perdere la propria identità; ma per lei il dramma non si è consumato ancora del tutto. ‘Infiammatasi’ del bel Narciso e incapace di farsi capire non avendo più la capacità di esprimere i propri pensieri con la sua voce reale, finisce per ripetere solo l’ultima parola ascoltata: fraintesa di continuo viene quindi violentemente allontanata da Narciso (“Lui fugge, e nel fuggire: ‘Giù le mani, non mi abbracciare! – esclama –. Preferisco morire piuttosto che darmi a te!’”. Eco non risponde altro che ‘Darmi a te!’”). Distrutta dall’umiliazione e da un amore che non potrà mai essere corrisposto, Eco si lascia consumare nel fisico e così di lei “non rimangono che la voce e le ossa”<sup>3</sup>. Ma quale voce? Non la sua, soltanto un’eco, soltanto una ripetizione di suoni, di parole prive di significato. E così “senza più bocca, né ugola, né saliva, senza più sembianza umana né figura visibile, la bella ninfa si sublima in una mineralizzazione del vocalico”, in una voce che non è più la sua, del tutto desemantizzata, impossibilitata a rinviare alle caratteristiche di una persona precisa e riconoscibile perché “in ottemperanza al fenomeno fisico dell’eco, essa ripete anche il timbro delle voci altrui. È una mera risonanza acustica, una voce che ritorna, straniata, al suo emittente”<sup>4</sup>. E niente di più perché, sparita la voce, è sparita pure la sua individualità.

“L’unicità della voce” è, del resto, “un dato incontrovertibile dell’esperienza”, ricorda ancora Cavarero, oggi persino “tecnologicamente provato dalle macchine digitali che ne tracciano lo spettro”. Proprio per questo motivo la voce – con la sua articolazione fonatoria, fisica, linguistica, persino elettronica – dovrebbe essere considerata centrale nello studio di

un tipo di sapere che si inaugura, in Grecia, come autochiarificazione del *logos* e, dopo vari ma coerenti sviluppi, durati qualche millennio, approda nel Novecento alla tematizzazione ossessiva del linguaggio. Se nel *logos* – termine notoriamente multivoco che fra i suoi significati comprende anche quello di “linguaggio” – ne va della parola, ne va infatti anche della voce. Per dirla con una formula, la parola rimanda ai parlanti e i parlanti alla loro voce.<sup>5</sup>

Qualcuno potrebbe obiettare che la voce non è parola, ma puro e semplice suono prodotto da un apparato complesso (laringe con corde/pliche

<sup>3</sup> Tutte le citazioni del mito di Eco in Ovidio 2006, pp. 111-113, libro III, vv. 356-401, in particolare 390-391, 396-398.

<sup>4</sup> Questa citazione e la precedente in Cavarero 2022, pp. 240-242.

<sup>5</sup> Cavarero 2022, p. 16.

vocali e glottide; risuonatori e articolatori costituiti dalla faringe e dalle cavità orali e nasali interessate alla creazione di particolari suoni; organi mobili come lingua, labbra, palato, e organi fissi quali denti, alveoli e palato duro che modificano il suono per creare consonanti e vocali con le loro differenze tonali): eppure “la parola costituisce la destinazione essenziale”<sup>6</sup> della voce dal momento che la voce stessa, collocandosi “nell’articolazione del corpo e del discorso”, finisce per avere il compito di “fare da tramite o, meglio, da snodo”<sup>7</sup> fra la materialità del corpo che la articola, e la parola intesa sia come unità primaria del linguaggio sia come struttura segnica, articolata, convenzionale del linguaggio medesimo. Se, dunque, la voce, pur manifestandosi quale condizione di possibilità della parola, non coincide con essa – può esserci voce senza parola (grido, lamento, canto, ...) e parola senza voce (scrittura) – è vero che privare qualcuno della sua voce è privarlo delle sue parole e di conseguenza della facoltà di esprimere il proprio punto di vista, il proprio pensiero, il proprio essere: la voce, infatti, porta con sé il timbro, il respiro, il ritmo, l’esitazione, l’intensità, la vulnerabilità, e molto altro ancora, della persona che la emette perché sta fra corpo e linguaggio, fra materialità e simbolico<sup>8</sup>.

Allo stesso modo si potrebbe dire che il silenzio non è necessariamente assenza di parola o di linguaggio: il silenzio, come la voce, “appartiene alla struttura fondamentale” del genere umano, è “qualcosa di esistente, una realtà” che vive di un rapporto di reciprocità, di intima connessione con la parola perché “la parola sa del silenzio come il silenzio sa della parola”<sup>9</sup>. Proprio nel suo essere connesso con il linguaggio e contemporaneamente nel suo essere l’opposto della voce, il silenzio tradisce la sua più recondita e composita natura: “non è, banalmente, solo assenza o solo presenza di comunicazione, non è solo scelta libera e consapevole o solo condizione rifiutata e imposta, non è solo interiorità o solo esteriorità”<sup>10</sup>. È, in sostanza, fattibilità/infattibilità di espressione: il silenzio, pur nel vuoto fonico, può manifestare una ben precisa volontà

<sup>6</sup> Cavarero 2022, p. 20.

<sup>7</sup> Barthes 2001, p. 247.

<sup>8</sup> Per la complessità della questione e lo scarso spazio di una sorta di introduzione dedicata peraltro al silenzio, non posso avventurarmi nella complessità dei *Voices Studies*. Posso solo ricordare, oltre al più volte citato volume di Cavarero, qualche saggio imprescindibile sul rapporto voce/parola: Merleau-Ponty 2003 e 2019; Dolár 2014; Derrida 2021. Rimando anche ad Albano Leoni 2022, che partendo da Aristotele e dai filosofi appena citati, affronta il rapporto voce/linguaggio/corpo.

<sup>9</sup> Picard 2018, pp. 17 e 37.

<sup>10</sup> Luigi Spina in Ieranò, Spina 2015, p. 10.

di dire assumendo un'intensa funzionalità argomentativa (spesso, come si dice, è ben più significativo di mille parole), o addirittura, insieme a pause e interruzioni, può rappresentare una risorsa della comunicazione verbale, veicolo di sensi molteplici, al pari delle forme linguistiche più chiaramente esplicitate.

È proprio questa sua natura articolata e complessa che rende il silenzio estremamente fruttuoso per leggere/interpretare le figure letterarie, antiche e moderne, molto spesso mute, afasiche o private della parola: se è vero che il soggetto non scompare quando non parla, ma continua a significare attraverso il corpo o altre modalità di espressione, è pur vero che il silenzio è stato – in molti casi lo è ancora – una delle armi più utilizzate per discriminare le donne e delegittimare il loro ruolo socio-culturale. Ce lo insegna il mito eziologico di Tacita Muta<sup>11</sup>, nome quantomai eloquente, narrato da Ovidio nei *Fasti*: Lara o Lala<sup>12</sup>, la giovane naiade protagonista del mito, presentata attraverso il tipico stereotipo della donna ciarlieria e pettegola, incapace di usare in modo appropriato le parole, il λόγος, non sa tenere per sé segreti che sarebbe molto meglio non rivelare – come l'interesse per la sua bella sorella Giuturna da parte di Giove – tanto da pagare questa sua inclinazione con il taglio della lingua: ridotta al silenzio totale e affidata a Mercurio che avrebbe il solo compito di condurla nella sua nuova dimora, l'Oltretomba dei Mani, Lara/Lala, ormai diventata 'tacita' e 'muta', proprio perché non può gridare né ribellarsi, viene facilmente stuprata dallo stesso dio:

Gli ordini di Giove si compiono. Un bosco accoglie i viandanti:  
 si dice che allora il dio che la guidava si sia acceso di lei.  
 Le usa violenza, lei implora con lo sguardo invece  
 di parole e cerca invano di parlare con le labbra mute.  
 Rimane incinta e genera due gemelli, i Lari, che proteggono  
 i crocicchi e in perpetuo vigilano sulla nostra Città.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> I latini avevano due verbi per indicare il silenzio, *tacere* e *silere*, tra loro però non sinonimici: il primo esprimeva il valore privativo del silenzio come oppositivo della parola, cioè il silenzio imposto, l'assenza di parole, l'interruzione del parlare; il secondo assumeva una connotazione espressiva 'altra' rispetto alla parola, quindi l'assenza totale di rumore, lo stato di quiete e immobilità che riguarda l'ambiente circostante o interiore. Cfr. Heilmann 1955.

<sup>12</sup> Il nome deriva dal greco λαλέω, "parlare, chiacchierare", da cui derivano l'italiano "lallare" e il più comune sostantivo "lallazione" che indica l'emissione dei primi suoni sillabici e ripetitivi dei neonati, per lo più privi di reale significato.

<sup>13</sup> Ovidio 2016, pp. 179-181, libro II, vv. 601-618, in particolare 611-618.

“Accogliere il proprio destino”, sottolinea Nicoletta Polla-Mattiot, “è un’impresa di atroce coraggio che solo alle donne è incisa nella carne”: per Lara / Tacita Muta “la punizione raggiunge la cristallina perfezione della condanna eterna: partorisce figli divini, numi che tutelano il perimetro domestico, entro cui ogni donna deve stare”<sup>14</sup>. Forse si potrebbe pensare, ma sarebbe un grave errore interpretativo, che per Lara / Tacita Muta alla fine arrivi una sorta di risarcimento per le violenze subite perché, partorendo i suoi gemelli, assume lei stessa natura divina tanto da essere venerata come la Dea del Silenzio, protettrice dalla calunnia: non è così, però, dal momento che, privata anche corporalmente della voce, da un lato perde la sua identità di giovane donna ciarliera ma felicemente libera, dall’altro è costretta a una vita che non le appartiene, per giunta in un mondo come quello degli Inferi dove mai avrebbe voluto abitare.

Quante donne in carne e ossa sono diventate come Lara / Tacita Muta

donne senza volto, donne anonime, cancellate dal silenzio di un oblio che si estende alla vita ordinaria e straordinaria, al talento, alla possibilità di scelta. Donne senza diritti né sul corpo né sul pensiero e la sua libera espressione. La privazione di voce non riguarda solo la dimensione del dire, la comunicazione di quel che si pensa o sente. L’assenza è più profonda e precede la facoltà di parola. [...] Impedirne le inflessioni, il timbro, le vibrazioni, la pulsione ritmica, gli echi, quella gamma di accenti che appartengono a una e una sola persona viva, “alla sua gola, al suo torace”, al soffio del suo respiro, ancor prima che reprimere la verbalizzazione delle idee, è un’operazione di disumanizzazione.<sup>15</sup>

In effetti, nel corso della storia il destino del genere femminile è stato spesso segnato dalla privazione della voce e dal conseguente silenziamento con l’obiettivo di relegare la donna a una posizione subalterna rispetto a quello dell’uomo: nella Grecia classica, terra di origine della filosofia, della letteratura e delle arti, la condizione delle donne era “personalmente insoddisfacente, socialmente quasi inesistente, e giuridicamente regolata da una serie di norme che ne sancivano l’inferiorità e la perpetua subordinazione a un uomo, che prima del matrimonio era il padre, successivamente il marito, e in mancanza di questi un tutore”. In sostanza le donne potevano essere solo mogli, concubine o prostitute: escluse dalla vita socio-politica, e in fondo anche dal mondo del λόγος, il loro unico vero compito era procreare “cittadini, se libere, e forza-lavoro servile, se

---

<sup>14</sup> Polla-Mattiot 2019, pos. 59-71.

<sup>15</sup> Polla-Mattiot 2019, pos. 71-87.

schiaive”<sup>16</sup>. Nella Roma antica le cose sembravano andare un po’ meglio perché la funzione femminile non si fermava alla gestazione e al parto:

delegate a educare i figli per farne dei “cittadini”, e legate a questi da un rapporto molto forte, le donne romane svolgevano un compito culturale di primaria importanza, il cui adempimento richiedeva che esse fossero in qualche misura partecipi della vita maschile (dove la loro maggior libertà, peraltro fondamentalmente finalizzata a questo scopo) e comportava il riconoscimento di una dignità mai tributata alla donna greca.<sup>17</sup>

Tuttavia, era proprio l’incombenza di moglie-madre che finiva per allontanare le donne romane da qualsiasi altra attività, sociale politica culturale; anzi, l’osservanza di tale incombenza “diveniva lo strumento del loro annullamento come persone” e della loro netta differenziazione rispetto al mondo maschile:

In nome della loro “diversità” intere generazioni di donne sconosciute hanno attraversato senza nome la storia greca e romana: e non solo perché, nel senso più stretto, il loro nome individuale non doveva neppure essere pronunciato. Annullate come individui, a causa della loro appartenenza sessuale, queste donne, che hanno riprodotto città e imperi, sono state cancellate dalla storia.<sup>18</sup>

È esattamente quanto capita, enfatizzato perché immaginario, nell’intenso romanzo distopico di Margaret Atwood, *Il racconto dell’ancella* (1985): in un mondo devastato dalla guerra, dall’inquinamento, dalle radiazioni e dalla crescita zero della popolazione (le donne sono diventate per lo più sterili) il regime totalitario-teocratico della Repubblica di Gilead riesce a conquistare gran parte degli Stati Uniti. Annullate tutte le libertà individuali, la società viene riconfigurata su un modello maschilista tanto che le donne, persino le mogli dei Comandanti, gli unici depositari dell’autorità – e non solo politica –, non rivestono più ruoli importanti se non quello di semplici ‘vestali’ della casa (sparite quindi tutte le conquiste femminili avvenute nei secoli). In una società rigidamente suddivisa in chi gestisce il potere e in chi lo subisce, le ancelle, uniche donne rimaste fertili, sono prima ridotte al silenzio, poi torturate nel fisico e nella mente, infine schiavizzate e mensilmente stuprate (nei giorni delle mestruazioni) in nome del precetto biblico della *Genesi* (30, 1-4) secondo cui i mariti – in questo caso i Comandanti – in presenza di mogli

---

<sup>16</sup> Cantarella 2013, pp. 83-84.

<sup>17</sup> Cantarella 2013, p. 257.

<sup>18</sup> Cantarella 2013, p. 260.

sterili potevano avere rapporti sessuali con le proprie serve (qui le ancelle) per generare figli. In questa società non c'è posto per alcuna parola, e le ancelle devono fare tutto in silenzio: camminare, pregare, leggere, pensare e persino subire le violenze corporali e psicologiche. La protagonista June a cui viene imposto il nome Difred (ossia "di proprietà di Fred", il Comandante Frederick R. Waterford a cui viene assegnata dopo essere stata sottratta con la forza alla vita di un tempo perché fertile) affida a una serie di musicassette, registrate di nascosto a costo della propria vita e ritrovate un secolo dopo nel 2195, la sua storia di privazione verbale che diventa privazione identitaria in nome dell'idea che le donne esistono solo per assecondare gli uomini e per procreare:

"Voglio che le donne siano vestite modestamente" dice il Comandante, "con pudore e sobrietà. Non voglio che abbiano i capelli intrecciati con oro, perle, o altri ornamenti costosi; i loro ornamenti, come si addice alle donne che hanno una fede, siano le opere buone. La donna impari in silenzio con totale sottomissione". A questo punto il Comandante alza gli occhi a guardarci tutte.

"Totale" ripete.

"Non permetto a nessuna donna di insegnare o di usurpare in qualsiasi modo l'autorità maschile. La donna deve conservare il silenzio".

"Poiché Adamo fu formato per primo e poi venne Eva".

"E Adamo non fu sedotto, la donna fu sedotta e si rese colpevole della trasgressione. Ciononostante sarà salvata dalla maternità, se saprà vivere santamente nella fede, nella carità e nella temperanza".<sup>19</sup>

*Il racconto dell'ancella* evidenzia il legame stretto, quasi consanguineo oserei dire, tra privazione della parola e violenza. Come non pensare alle tante figure femminili trasformate contro la loro volontà in alberi, fiori, animali, ... e così ridotte a non aver più la loro voce e le loro sembianze umane solo perché si sono rifiutate di ottemperare alla volontà di un dio, di un marito, di un fratello, di un padre. Sarebbe sufficiente ricordare la triste vicenda di Progne/Procne e della sorella Filomèla narrata sempre nelle *Metamorfosi*, stupefacente repertorio di storie femminili tragiche e/o brutali: Progne, desiderosa di ricongiungersi con la sorella a cui è legata da un profondo affetto, convince il marito Tereo ad andarla a prendere dal loro padre. Alla vista di Filomèla, splendida nelle sue forme e nel suo abbigliamento elegante, Tereo viene preso "da un amore sfrenato" e così, alla prima occasione, la rinchiude "in una grande stalla sperduta nel buio di una foresta antica" e mentre lei, "pallida, tremante, tutta impaurita",

---

<sup>19</sup> Atwood 2018, p. 243.

chiede “con le lacrime agli occhi dove sia la sorella”, le confessa “la sua nefanda passione, e la violenta”. Consumato lo stupro Tereo, in preda al panico temendo che Filomèla possa gridare al mondo intero quanto le è capitato, le mozza la lingua e fa credere alla moglie che la sua amata sorella sia morta. Tereo però non ha fatto i conti con la forza e la tenacia di una donna se pure barbaramente privata della voce:

Il Sole aveva percorso dodici segni, fino a chiudere il giro di un anno. Che deve fare Filomela? Fuggire è escluso, perché sorvegliata; intorno alla stalla si erge un muro, barriera invalicabile di solidi macigni; la bocca muta non ha modo di rivelare l'accaduto. Ma grandi sono le risorse della disperazione, e nelle disgrazie l'ingegno si acuisce. Essa allaccia un ordito a un primitivo telaio, e su tela bianca ricama dei caratteri porporini con i quali denuncia il crimine. Terminato il lavoro, lo affida a una donna pregandola a gesti di portarlo alla regina, e la donna va e lo dà a Progne, senza sospettare che cosa stia consegnando. La consorte del malvagio re srotola la tela, legge la tragica lamentazione della sorella, e – incredibile che ci riesca – non fiata. Il dolore le serra la bocca, la lingua cerca parole di sdegno adeguate ma non le trova.<sup>20</sup>

Com'è noto la storia non finisce qui – Tereo dovrà affrontare l'atroce punizione della moglie che gli servirà in pasto il corpo del figlioletto Iti, e le due sorelle saranno trasformate, per non subire a loro volta la vendetta di Tereo, in rondine e usignolo –, ma non è questo che mi interessa: Filomèla, benché spogliata della voce, trova un'altra modalità di comunicazione, la tessitura, peraltro arte tipica femminile in cui le donne potevano dimostrare la loro bravura e il loro estro, e non solo manuale (come non pensare a Penelope), e così trasforma quel silenzio imposto con la forza e per sempre immodificabile in una potente arma in grado di ritorcersi contro il suo abusatore.

È la natura ambigua, polimorfa e molteplice del silenzio che in determinate occasioni o contesti può essere più eloquente ed espressivo della voce: una vera forma di linguaggio se pur priva di parole<sup>21</sup>. Emblematici, a questo proposito, sono i casi di due personaggi femminili: la pirandelliana Marta Ayala e Marianna Ucrìa di Dacia Maraini, due donne in parte ‘escluse’ dalla società in cui vivono, la Sicilia di fine Ottocento la prima, e quella settecentesca tra riforme e illuminismo la seconda. Certo le loro storie sono molto differenti e tra loro incomparabili, eppure per entrambe il silenzio rappresenta una maledizione e insieme una scelta,

---

<sup>20</sup> Ovidio 2006, pp. 230-245, libro VI, vv. 412-674, in particolare 465, 520-525, 571-586. Sull'interpretazione di questo mito cfr. Franchi 2018, pp. 156-158.

<sup>21</sup> Cfr. Steiner 2014.

persino il modo per rivalersi sulle ingiustizie imposte loro da un mondo dominato dagli uomini. Marta, accusata ingiustamente di adulterio e per questo cacciata di casa dal marito, per molto tempo non riesce a farsi ascoltare, rimane senza voce impossibilitata com'è a rivendicare la propria innocenza: persino il padre la ritiene colpevole e non le permette di spiegare le sue ragioni; e questo silenziamento non voluto – più volte tenta di parlare con il padre che, per la vergogna, si è rinchiuso nella camera da cui uscirà solo da morto – si trasforma ben presto in malattia nervosa con la conseguente perdita del bambino che sta aspettando. Il rischio di morire spinge tuttavia Marta a riprendere in mano la propria vita, a finire gli studi interrotti per diventare maestra, e a trasferirsi a Palermo con madre e sorella, cadute anch'esse in disgrazia per l'accusa infamante a lei rivolta e per la bancarotta dell'azienda familiare. A Palermo Marta sembra riacquistare la propria voce (grazie al lavoro: grande insegnamento anche per le giovani di oggi) e con essa la propria identità, e arriva persino a commettere quell'adulterio a cui gli altri "la avevano spinta, quasi a furia d'urtoni alle terga"<sup>22</sup>. Ma non è tanto il tradimento consumato che è interessante a fini del mio discorso, quanto la decisione presa da Marta una volta che si rende conto di essere incinta dell'amante, il deputato Gregorio Alvignani, reo a sua volta di averle mandato le lettere amorose origine della sua 'disgrazia': di fronte all'impossibilità di andare via con un uomo che in fondo non ha mai amato lasciando da sole madre e sorella e vivendo continuamente nel peccato, accantonato il primo istinto suicida, ritrovato il marito Rocco venuto a cercarla per chiederle perdono e riportarla a casa, Marta decide di confessargli "tutto": non proprio tutto, però. E così usa la sua voce / le sue parole per dichiarare di essere "perduta", e allo stesso tempo sceglie la reticenza / il silenzio sulla nuova gravidanza:

Gli ho detto tutto... Solo del figlio, no. Ma il figlio è mio... mio soltanto... com'era mio soltanto quell'altro che mi morì per lui... Ah, se io l'avessi avuto...<sup>23</sup>

La vendetta è compiuta o, per lo meno, Marta ha ottenuto una sorta di risarcimento per le ignominiose accuse a lei rivolte; e poco importa cosa succederà poi tra Marta e il marito (Pirandello con un colpo di genio lascia in sospeso il finale): Marta, ben consapevole di cosa significhi tacere, sceglie non solo di tenere quel figlio inatteso e frutto dell'adulterio stavolta davvero compiuto, ma anche la libertà di essere se stessa, al di là di convenzioni sociali e familiari.

---

<sup>22</sup> Pirandello 2011, p. 128.

<sup>23</sup> Pirandello 2011, p. 170.

Dall'altra parte, per Marianna Ucrìa la vita è sin da bambina violenza: nasce sorda e a cinque anni a seguito di uno stupro, riemerso nella sua coscienza solo in età adulta, perde la voce, diventando "mutola": "Un giorno, senza una ragione, era ammutolita. Il silenzio si era impadronito di lei come una malattia o forse come una vocazione"<sup>24</sup>. Costretta a sposarsi a tredici anni proprio con il suo stupratore, uno zio anziano ma ricco, e a partorire un gran numero di figli/e, riesce nonostante tutto e grazie proprio alla sua condizione di "mutola" a vivere una vita piena e intensa, persino a conoscere l'amore e il piacere fisico mai provato con il marito che, del resto, nella sfera sessuale conosce soltanto il linguaggio del sopruso:

Aveva pensato in tanti anni di matrimonio che il corpo dell'uomo fosse fatto per dare tormento. E a quel tormento si era arresa come al "maliceddu di Diu", un dovere che ogni donna "di sentimento" non può non accettare pur inghiottendo fiele. [...] E invece ecco qui ora un grembo che non le è estraneo, non la assale, non la deruba, non chiede sacrifici e rinunce ma le va incontro con piglio sicuro e dolce. [...] Come potrà più farne a meno?<sup>25</sup>

L'assenza di suoni uditivi e verbali in cui Marianna vive assume, tuttavia, un duplice, e persino paradossale, valore: da un lato, rappresenta la condizione storico-sociale di esclusione cui le donne sono state frequentemente sottoposte, costrette a ubbidire alla volontà prima del padre (o del fratello maggiore) e poi del marito; dall'altro, diventa il punto di partenza per la costruzione di una soggettività autonoma, quasi indipendente dalle costrizioni imposte dall'ambiente, pubblico e privato, in cui lei vive. Il mutismo non coincide con la cancellazione dell'individualità interiore ed esteriore di Marianna, semmai con la ricerca di un'altra dimensione espressiva che va ben oltre il linguaggio articolato: corpo, gesti, posture, sguardi, desideri, memoria (accettando persino la scoperta di chi l'ha resa "mutola" e della connivenza della sua famiglia, *in primis* i fratelli) e soprattutto lettura e scrittura diventano nel loro insieme il suo modo speciale per farsi capire e per farsi rispettare "fuori dagli stereotipi" e dalle briglie imposte dalla "sua casta"<sup>26</sup>. Il silenzio così si trasforma in una forma inconsueta di presenza e nell'unica possibilità di essere semplicemente Marianna<sup>27</sup>; non la Marianna Ucrìa destinata a un'esistenza solitaria e

---

<sup>24</sup> Maraini 2012, p. 17.

<sup>25</sup> Maraini 2012, p. 274.

<sup>26</sup> Maraini 2012, p. 301.

<sup>27</sup> Qui non ho purtroppo lo spazio per approfondire la questione, ma sarebbe molto interessante mettere in relazione il personaggio di Marianna Ucrìa con le tesi espresse in Didi-Huberman 2006.

vuota di rumori come tutti pensavano, ma la Marianna che ha un certo punto decide di partire per conoscere il mondo:

Una pellegrina? forse, ma i pellegrini vanno verso una meta. I suoi piedi invece non vogliono fermarsi. Viaggiano per la gioia di viaggiare. In fuga dal silenzio delle sue case verso altre case, altri silenzi. Una nomade alle prese con le pulci, con il caldo, con la polvere. Ma mai veramente stanca, mai sazia di vedere nuovi luoghi, nuove persone.<sup>28</sup>

Una breve e conclusiva considerazione. Riflettendo sulla domanda di Gayatri Chakravorty Spivak “Possono i subalterni parlare?”<sup>29</sup>, non si può negare che sin dall’antichità la voce femminile ha faticato a trovare la propria espressione e la propria estensione, la propria risonanza. La Cavarero più volte nominata ha addirittura dichiarato che la donna, non avendo un linguaggio proprio, finisce per usare e per definire se stessa attraverso il linguaggio maschile:

Così la donna parla e pensa, si parla e si pensa, ma non a partire da sé. La lingua materna nella quale abbiamo imparato a parlare e a pensare è in effetti la lingua del padre. Non c’è una lingua materna perché non c’è una lingua della donna.<sup>30</sup>

A ben guardare, non che manchino testi in cui si sentono la voce / le parole delle donne: si pensi, e solo per fare due esempi dal mondo antico, a personaggi come Antigone o Medea che, persino a costo della propria vita o della perdita di quanto è loro caro, dichiarano e difendono con forza il proprio punto di vista, andando contro la legge e il comune pensiero. Tuttavia questa loro voce, benché potente e intensa, è sempre pensata e descritta per mano, per bocca, maschile. Oggi molto è cambiato, non tutto però, tanto che Caroline Criado Perez, nota per aver portato all’attenzione globale il cosiddetto *gender data gap* e per aver guidato campagne a difesa della rappresentanza femminile e così essere nominata Ufficiale dell’Ordine dell’Impero britannico, nel suo volume dal paradigmatico titolo *Invisibili*, ancora afferma:

La storia dell’umanità, così come ci è tramandata, è un enorme vuoto di dati. A cominciare dalla teoria dell’Uomo cacciatore, gli studiosi del passato hanno lasciato poco spazio al ruolo delle donne nell’evoluzione culturale o biologica. Al contrario: si è deciso che le vite degli uomini dovessero

---

<sup>28</sup> Maraini 2012, p. 291.

<sup>29</sup> Sto facendo riferimento al saggio “Can the Subaltern Speak?” pubblicato nel 1988 nell’antologia *Marxism and the Interpretation of Culture*, edita da Cary Nelson e Lawrence Grossberg, per i tipi della University of Illinois Press.

<sup>30</sup> Cavarero 2026, p. 52.

rappresentare il percorso di tutto il genere umano. E così non sappiamo nulla di come vivesse l'altra metà: sulle donne, spesso, non vi è altro che silenzio.<sup>31</sup>

È proprio per vincere il silenzio a cui spesso le donne sono state e sono condannate che questo volume è invece dedicato, quasi come un controcanto, alla voce femminile: nato dal progetto *La voce / le voci delle donne, dai classici all'istituzione di nuovi ordini simbolici* grazie al lavoro congiunto di colleghi/e (insieme alla sottoscritta, Martina Treu, Renato Boccali e Stefano Lombardi Vallauri) del Dipartimento di Studi Umanistici e del Dipartimento di Comunicazione, arti e media "Giampaolo Fabris" dell'Università IULM di Milano, e al prezioso sostegno di altri atenei partner (Florida State University, Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, Università degli Studi di Milano, Universidad Autónoma de Madrid con il gruppo "Marginalia"), raccoglie gli interventi tenuti durante il convegno del 27 novembre 2024 presso l'Università IULM e alcuni saggi nuovi (Boccali, Fuoco, Lombardi Vallauri). Il volume si collega alla linea di ricerca iniziata con *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo* curato dalla sottoscritta e proseguita con *Medea e le altre. Il femminile e il materno tra antico e contemporaneo* a cura di Renato Boccali (entrambi per questa stessa collana, 2023 e 2025), e al convegno svolto presso l'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara sotto la guida di Antonella Del Gatto, da cui è nato il volume *Medea da mito classico a mito moderno. Propaggini e ramificazioni di un archetipo* curato da Martina Di Nardo e Domenico Tenerelli (Mimesis, 2025).

Partendo da una prospettiva inter- e multi-disciplinare, l'obiettivo è stato quello di mettere in luce la centralità della parola femminile in opposizione a quella maschile troppo spesso esclusiva e dominante: le differenti voci del mondo classico, da quelle rilette e reinterpretate alle normali donne che lottano per la loro indipendenza economica (Renato Boccali, Lorena Grigoletto, Paolo Colombo, Elisabetta Berardi); le intense voci delle protagoniste del teatro di Eduardo De Filippo (Antonella Del Gatto) o delle performance nell'era dell'IA (Ester Fuoco); l'assolo di Billie Eilish (Stefano Lombardi Vallauri); i miti, le leggende e le storie narrate da artiste di aree geografiche e tradizioni culturali differenti (Claudia Karagoz e Irene Zanini-Cordi). A cui si aggiungono le voci di esperte del settore drammaturgico (Martina Treu e Marianna Esposito) che con i loro sapienti consigli hanno permesso alle studentesse e agli

---

<sup>31</sup> Criado Perez 2020, p. 5.

studenti del CUT (Centro Universitario Teatrale, IULM) di mettere in scena il loro punto di vista sulla violenza di genere, partendo dall'emblematico mito di Perseo e Medusa.

Consapevole che molte altre “voci” avrebbero potuto essere ‘ascoltate’, sono anche certa che questo percorso potrà rappresentare un ulteriore tassello per costruire quell’uguaglianza di genere che ancora tarda a essere raggiunta e che, invece, dovrebbe essere alla base di una società che possa ritenersi davvero tale.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Albano Leoni 2022

Albano Leoni F., *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma, Carocci, 2022.

Atwood 2018

Atwood M., *Il racconto dell’ancella* [1985], trad. it. di C. Pennati, Firenze, Ponte alle Grazie, 2018, prima edizione digitale.

Barthes 2001

Barthes R., *L’ovvio e l’ottuso*, Torino, Einaudi, 2001.

Calvino 1991

Calvino I., “Un re in ascolto” [1984]. In Id., *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 85-107 (ora anche in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, con la bibliografia degli scritti a cura di L. Baranelli, vol. III: *Racconti sparsi e altri scritti d’invenzione*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 149-173).

Cantarella 2013

Cantarella E., *L’ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell’antichità greca e romana*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Cavarero 2022

Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Roma, Castelvocchi, 2022.

Cavarero 2026

Cavarero A., “Per una teoria della differenza sessuale”. In Diotima, *Il pensiero della differenza sessuale* [1987], Milano, Mimesis, 2026, pp. 41-79.

Criado Perez 2020

Criado Perez C., *Invisibili. Come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano* [2019], trad. it. di C. Palmieri, Torino, Einaudi, 2020.

Derrida 2021

Derrida J., *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl* [1967], edizione it. a cura di G. Dalmasso, prefazione di C. Sini, postfazione di V. Costa, Milano, Jaca Book, 2021.

Didi-Huberman 2006

Didi-Huberman G., *Gesti d'aria e di pietra. Corpo, parola, soffio e immagine* [2005], Reggio Emilia, Diabasis, 2006.

Dolar 2014

Dolar M., *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicanalisi* [*A Voice and Nothing More*, 2006], Napoli, Orthotes Editrice, 2014.

Franchi 2018

Franchi R., *Dalla Grande Madre alla Madre. La maternità nel mondo classico e cristiano: miti e modelli*, vol. I: *La Grecia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

Heilmann 1955

Heilmann L., "Silere-tacere. Nota lessicale", *Quaderni dell'Istituto di Glottologia*, 1 (1955), pp. 3-14.

Ieranò, Spina 2015

Ieranò G., Spina L., *Antichi silenzi*, Milano, Mimesis, 2015.

Maraini 2012

Maraini D., *La lunga vita di Marianna Ucrìa* [1990], Milano, Rizzoli, 2012, edizione digitale.

Merleau-Ponty 2003

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione* [1945], trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003.

Merleau-Ponty 2019

Merleau-Ponty M., *La prosa del mondo* [1969], a cura di P. Dalla Vigna, introduzione di C. Sini, Milano, Mimesis, 2019.

Ovidio 2006

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, testo latino a fronte, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, Torino, Einaudi, 2006.

Ovidio 2016

Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, testo latino a fronte, trad. it. e introduzione di L. Canali, note di M. Fucecchi, Milano, Rizzoli (BUR Classici greci e latini), 2016.

Picard 2018

Picard M., *Il mondo del silenzio* [1948], a cura di J.L. Egger, Milano, Servitium, 2018.

Pirandello 2011

Pirandello L., *L'esclusa* [1901], Milano, Mondadori, 2011.

Polla-Mattiot 2019

Polla-Mattiot N., *Singolare femminile. Perché le donne devono fare silenzio*, Milano, Mimesis, 2019, edizione digitale.

Steiner 2014

Steiner G., *Il linguaggio e il silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano* [1967], trad. it. di R. Bianchi, Milano, Garzanti, 2014, prima edizione digitale.

# Voci sottratte: genealogie del silenzio nell'ordine patriarcale

*Renato Boccali*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-bocr>

## ABSTRACT

This essay examines the genealogy of patriarchal silencing of women in the work of the philosopher Adriana Cavarero. Focusing on her hermeneutic strategy of the “pillage of the classical”, the essay argues that recovering female figures erased or marginalised within the Western philosophical tradition could reconfigure the symbolic order beyond androcentric universalism. The analysis explores how the masculine claim to linguistic neutrality has historically concealed sexual difference, preventing women from expressing themselves as autonomous individuals. Particular attention is devoted to the symbolic logic of matrophobia and the foundational role of matricidal symbolism in the construction of Western metaphysics, in which birth, corporeality and maternal generativity are systematically displaced by a masculine, disembodied conception of reason. Building on Cavarero's thoughts on natality, vulnerability, and relational ontology, the essay suggests an alternative philosophical paradigm based on the scene of birth, the ethics of inclination, and the symbolic order of the mother. Recovering the suppressed voices of women becomes a critical deconstruction of patriarchal language and opens up a new political and ontological horizon centred on embodiment, relationality and sexual difference.

KEYWORDS: Adriana Cavarero; language; natality; pillage of the Classic; silence.

---

## 1. PREMESSE EPISTEMOLOGICHE

Parlare del femminile senza essere una donna e senza cancellare il lavoro di presa di parola e di soggettivazione portato avanti dai movimenti femministi e, dal punto di vista teorico, da quell'ampia area di lavoro definita come ‘studi di genere’, crea una difficoltà di tipo epistemologico.

Questo ‘ostacolo’<sup>1</sup> non è di poco conto perché solleva una serie di domande operative che rendono ogni strategia analitica difficile da articolare.

---

<sup>1</sup> Cfr. Bachelard 1934.

Come parlare del femminile utilizzando categorie concettuali, idiomi storicizzati e linguaggi specialistici gravati da secoli di patriarcato? Come potersi appropriare degli apporti teorici sul ‘femminile’ prodotti da donne senza ‘neutralizzarli’ con la voce maschile? Senza riportarli, cioè, in maglie concettuali androcentriche? Come poter assumere la differenza sessuale senza abdicare al compito di pensarla, *anche* dal punto di vista maschile, prendendo in considerazione le riflessioni di quello che si è soliti definire ‘pensiero della differenza’ (femminile)?

Per far fronte a questa difficoltà, scelgo di farmi guidare dal lavoro decisivo di Adriana Cavarero che si è andato sviluppando anche grazie alla collaborazione con un gruppo di studiose che dagli anni ‘80 del secolo scorso hanno dato vita all’Università di Verona a una comunità femminile chiamata *Diotima*, in onore al personaggio emblematico e fantasmatico che solo per bocca di Socrate compare nel *Simposio* di Platone come ‘colei che sa dell’amore’. La strategia di Cavarero su cui vorrei soffermarmi è quella del ‘saccheggio’ del classico, vale a dire della rapina dai testi classici di figure femminili, lette secondo un’altra scena rispetto a quella originaria in cui sono state carcerate. Si tratta di un’operazione di ‘liberazione’ e di riscatto dal ‘crimine filosofico’ perpetrato nei confronti delle donne. Quel crimine che consiste nell’escludere il femminile riducendolo all’unità del maschile, cancellando così non solo la differenza sessuale, ma la pensabilità stessa di questa differenza.

Strategia che Cavarero mette in atto a partire da *Nonostante Platone*, recuperando alcune ‘figure’ femminili, come ad esempio Penelope, la servetta di Tracia, Demetra e Diotima, facendole parlare al di là del silenziamento che le ha prodotte e collocate nella scena scritturale. Tramite le faglie, le fessurazioni o ancora le inclinazioni (parola, questa, di particolare rilievo per la filosofa italiana) che si producono nei testi, è possibile recuperare tali figure grazie alle quali l’ordine simbolico di una società, in questo caso quella occidentale nella sua matrice greca, si autorappresenta. Un ordine simbolico tarato dal marchio patriarcale che esclude il femminile, o meglio lo nega, per farlo riaffiorare in modo ‘funzionale’ in riferimento al soggetto maschile all’interno del discorso filosofico o del racconto mitico o letterario.

Proprio grazie a queste emergenze si fa strada la possibilità della rapina, della strategia decontestualizzante e ricontestualizzante che produce, come effetto, una decostruzione dell’ordine simbolico maschile. Si tratta, infatti, sempre di figure femminili pensate da un soggetto maschile che funge da centro univoco di riferimento, che si pensa come universale o neutro – l’uomo come genere, appunto – occultando ciò che segna

dalle origini gli esseri umani, ossia la differenza sessuale, vale a dire l'esistenza di "due soggetti differentemente sessuati"<sup>2</sup>, capaci di costruirsi figure che li rispecchino; sapendo che queste figure e queste costruzioni seguono linee generative differenti e divergenti proprio a causa della sessuazione che le produce.

La tradizione androcentrica occidentale ha silenziato la produzione di figure femminili da parte di donne, proponendo figure pensate da uomini, pensate quindi come 'simili' ma di grado inferiore, a causa della loro imperfezione; pertanto, escluse perché *omologate* al paradigma maschile<sup>3</sup>. Una sottospecie umana funzionale alla centralità del maschile e, potremmo dire, al suo autoriconoscimento. La scena in cui entrano come comparse è infatti predisposta affinché il soggetto maschile possa identificarsi e riconoscersi secondo l'ottica dello scarto differenziale che riproduce e conferma l'ordine simbolico maschile proiettato a livello universale. Da qui, l'impossibilità per la soggettività femminile di darsi un ordine simbolico proprio e alternativo le cui tracce, però, non sono del tutto assenti. È possibile, dice infatti Cavarero,

indagare l'ordine patriarcale appunto nelle tracce che esso conserva di ciò sulla cui cancellazione si è costruito e continua a dispiegarsi. Precisamente questa è la mia tecnica di furto: rubare figure femminili al contesto lasciando che il tessuto lacerato lasci intravedere i nodi su cui si regge la sua trama concettuale occultante.<sup>4</sup>

In sostanza il saccheggio produce una torsione simbolica, un'inclinazione del testo che a partire da una sua faglia lascia fuoriuscire la figura che viene quindi dislocata altrove, o meglio riposizionata a partire dallo stesso tessuto linguistico, affinché si renda visibile un nuovo ordito e quindi un ordine simbolico femminile.

L'immagine di Penelope offerta da Omero nell'*Odissea* ci viene incontro per intendere a fondo questa operazione che, a mio avviso, risulta capitale. Nel suo disfare e rifare la tela emerge infatti il tempo della sottrazione pago di sé, la resistenza e non semplicemente l'attesa; lo slegamento assieme al lavoro costante e ritmato del legame e dell'ordito. Penelope, dice Cavarero, tesse e disfa ma lavorando su due diversi telai: nel primo compone le figure diverse di un ordine simbolico femminile, nel secondo "scioglie in matasse infeltrite l'arazzo dei padri"<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Cavarero 2014, p. 16.

<sup>3</sup> Cfr. Cavarero, Restaino 2002, p. 88.

<sup>4</sup> Cavarero 2014, p. 16.

<sup>5</sup> Cavarero 2014, p. 18.

L'operazione, quindi, consiste nello sfilare le trame dei testi e disfare i nodi teorici che li compongono, per ricomporli secondo un altro ordito e mostrare altre linee di connessione, al cui centro si trova ormai ciò che prima era periferico, vale a dire la soggettività femminile, l'identità sessuale che cerca di smarcarsi dalla dimensione patriarcale in cui era incatenata per tessere un proprio ordine simbolico.

L'operazione non è semplice perché non si tratta soltanto di saccheggiare, dislocare e connettere diversamente. C'è qualcosa di ulteriore che pertiene propriamente al linguaggio.

## 2. LINGUAGGIO, DIFFERENZA SESSUALE E NUOVO ORDINE SIMBOLICO

Infatti, pur variando il punto d'enunciazione resta comunque l'oppressione linguistica di una cultura androcentrica che si basa sulla cancellazione e negazione del femminile a favore di una neutralità universale che in realtà è riflesso del maschile, il quale ha prodotto delle categorie di pensiero e delle forme linguistiche 'annichilenti', che disattivano la possibilità stessa di pensare la differenza sessuale proprio perché fondate sull'impensabilità della differenza, rimossa fin dall'origine dall'orizzonte del pensiero e della dicibilità. L'edificio che si è quindi andato costruendo si fonda su un'universalizzazione neutralizzante che preclude la possibilità di pensare altro da ciò che le sue stesse maglie implicano. L'obiettività cercata dal linguaggio del pensiero è fondata sul distanziamento che è un gesto di matrice patriarcale e consiste nel creare uno spazio tra sé e l'altro, distinguendo tra un soggetto e un oggetto. La lingua paterna è dunque una lingua della scissione e della separatezza che distingue e permette di controllare e dominare, oltre che silenziare e mettere a tacere. È una lingua 'biforcuta' dice Ursula K. Le Guin, perché si esprime attraverso dicotomie, attraverso la divisione e la svalutazione del secondo polo: soggetto/oggetto, sé/altro, mente/corpo, padrone/servo, attivo/passivo, uomo/natura, uomo/donna<sup>6</sup>.

E così Cavarero, in un saggio fondamentale, *Per una teoria della differenza sessuale*, deve ammettere l'impossibilità per una donna di auto-riconoscersi tramite il linguaggio, quello stesso linguaggio che nega la donna proprio in quanto soggetto, che strutturalmente non la dice e, più ancora, si basa sull'impossibilità stessa di dirla.

---

<sup>6</sup> Cfr. Le Guin 1989, pp. 147-160.

La donna non ha un linguaggio suo, ma piuttosto utilizza il linguaggio dell'altro. Essa non si autorappresenta *nel* linguaggio, ma accoglie *con* queste le rappresentazioni di lei prodotte dall'uomo. Così la donna parla e pensa, si parla e si pensa, ma non a partire da sé. La lingua materna nella quale abbiamo imparato a parlare e a pensare è in effetti la lingua del padre. Non c'è una lingua materna perché non c'è una lingua della donna.<sup>7</sup>

O, detto ancora altrimenti la donna “è un vivente che ha il linguaggio nella forma dell'autoestraniazione”<sup>8</sup>.

Tuttavia questa presa di coscienza, che deve evidentemente moltissimo alle sollecitazioni provenienti dall'area francese del pensiero femminile, *in primis* Luce Irigaray, ma anche Julia Kristeva e per la scrittura soprattutto Hélène Cixous, non comporta un abbandono o una rinuncia. Al contrario, l'operazione che ne consegue è quella dello smascheramento del carattere autoestraniante del linguaggio e della necessaria costruzione di un linguaggio “altro” prodotto dalla e sulla separatezza, quella che impone la rifondazione della logica su base duale e non più monistica, il due anziché l'uno, di contro alla logica del medesimo che fonda l'economia binaria e gerarchizzante generata dal sistema patriarcale e magistralmente smascherata da Luce Irigaray<sup>9</sup>.

Operazione non semplice, come si è visto, che chiama in causa una dimensione conflittuale e impone una decostruzione del pensiero e del linguaggio che più agilmente passa per la via del discorso poetico o narrante o per lo slegamento della trama squisitamente narrativa di quello filosofico<sup>10</sup>. Si potrebbe dire che attraverso l'intramato della lingua vissuta come straniera e forzata nel suo effetto di estraneità, grazie anche a emergenze figurative estranianti, è immaginabile tracciare la linea di orizzonte dei “sensi possibili della lingua mancante”<sup>11</sup>. Una lingua, è il caso di ribadirlo, che rifiuta l'universalità e la neutralità in quanto forme di oscuramento e occultamento della differenza sessuale e delle diverse significazioni che da essa possono sprigionarsi, lingua che ormai da tempo molta letteratura femminile cerca di praticare per reinventare nuove genealogie femminili, ribadire l'importanza della mediazione femminile e dell'affidamento.

Su questo punto insiste particolarmente anche Luisa Muraro, partendo dalle analisi di Roman Jakobson proposte in *Due aspetti del linguaggio*

---

<sup>7</sup> Cavarero 1987, p. 52.

<sup>8</sup> Cavarero 1987, p. 54.

<sup>9</sup> Cfr. Héritier 1996.

<sup>10</sup> Cfr. Cavarero 2003.

<sup>11</sup> Cavarero 2003, p. 53.

e due tipi di afasia. In particolare il linguista di origine russa nell'esaminare quel tipo di afasie legate ai disturbi della contiguità, rispetto a quelli della similarità, mostra come in soggetti affetti da tale tipo di afasia sia intaccata la capacità di strutturazione di un contesto interno al discorso, poiché le regole sintattiche tramite le quali le parole si organizzano in frasi si sfaldano e si perdono. Il risultato è l'agrammatismo ossia la sparizione di parole con funzione prettamente grammaticale come ad esempio pronomi, preposizioni e congiunzioni. In questi pazienti la comunicazione si orienta secondo la direttrice metaforica e metonimica<sup>12</sup>. Secondo l'interpretazione di Muraro, quindi, si apre la possibilità di non rinunciare alla parola accettando la perdita e il sistema di compensazione linguistico che si produce grazie a un recupero delle origini, al parlare che si realizza nel momento in cui il soggetto (femminile) è in relazione di dipendenza dalla madre, dato che "l'origine della vita non è separabile dall'origine del linguaggio"<sup>13</sup>. Ritrovare l'origine significa quindi restituire alla relazione con la madre la potenza simbolica neutralizzata dal dominio maschile e, di fatto, ritrovare la lingua perduta, quella che nasce dallo scambio di parola con la madre e che può essere a sua volta produttrice di nuove forme sociali rispetto a quelle imposte dall'idioma storicizzato, marcato da istanze androcentriche volte a cancellare grammaticalmente le singolarità del femminile per lasciare spazio agli universali maschili e ostacolare "il significarsi del soggetto femminile e della sua esperienza"<sup>14</sup>.

La critica al linguaggio maschile, falsamente neutro e universale, svela che l'autentico soggetto del discorso è il soggetto di sesso maschile che assume se stesso ad universale, cancellando di fatto il femminile<sup>15</sup>. Proprio questa cancellazione rende arduo pensare la differenza sessuale perché impone di pensarla e quindi di dirla a partire da categorie logico-linguistiche che si reggono "sul non pensiero della differenza stessa"<sup>16</sup>.

Il problema è allora quello di farsi soggetto del linguaggio quando però questo stesso linguaggio nega la soggettivazione del femminile, pregiudicando così la possibilità dell'autoriconoscimento. "Come posso allora dirmi attraverso ciò che strutturalmente non mi dice?"<sup>17</sup>, si chiede Cavarero? Il fatto è che "La donna non ha un linguaggio suo, ma piuttosto

<sup>12</sup> Jakobson 2012, pp. 35-36.

<sup>13</sup> Muraro 1992, p. 49.

<sup>14</sup> Muraro 1992, p. 130.

<sup>15</sup> Cfr. Cavarero 1987, p. 44.

<sup>16</sup> Cavarero 1987, p. 48.

<sup>17</sup> Cavarero 1987, p. 49.

sto utilizza il linguaggio dell'altro"<sup>18</sup>. Ciò significa che parla e pensa non a partire da sé ma sempre da un'estraneazione originaria, perché la lingua materna è in realtà la lingua del padre, dato che non esiste una lingua delle donne.

Che fare allora? Da un lato, da questa condizione di autoestraneazione si può lavorare alla decostruzione tramite saccheggio e dislocazione di figure femminili prodotte linguisticamente da uomini, agendo sull'intramato narrativo originario a partire dalle sue fessure. Dall'altro, si può puntare alla costruzione di un altro linguaggio nella forma della separatezza che è quanto da tempo la scrittura fatta da donne sta cercando di realizzare.

### 3. MATROFOBIA E GENEALOGIA DEL PENSIERO PATRIARCALE

Compito più difficile, però, è quello della scrittura filosofica, innervata da istanze matrofobiche: cancellazione della nascita da donna, orientamento verso la morte, svalutazione del corpo in quanto pura accidentalità a favore dell'anima e quindi del pensiero, riduzione del molteplice all'uno e quindi della differenza duale all'unità monistica, ricerca dell'eternità contro il divenire perituro del mondo, quindi immobilizzazione di ciò che si trasforma e annullamento del divenire, essere contro apparire, cancellazione della generazione per sessuazione e della relazione madrefiglia. Il matricidio simbolico come rito fondativo diventa allora una forma di "violenza illimitata del *bíos* stesso nel suo ordine natale"<sup>19</sup>. L'ordine simbolico maschile, basato sull'univocità e sul rispecchiamento nel medesimo, tacita e cancella il femminile fin nella sua più profonda matrice, quella della generazione, per impadronirsi della possibilità del "concepire" spostata su una sfera puramente spirituale e astratta, quella del sapere e del dire filosofico.

Il matricidio simbolico originario si trova dunque alle origini del pensiero e del linguaggio. Inaugurato da Parmenide<sup>20</sup>, rafforzato da Platone ed ereditato da tutta la storia della filosofia occidentale<sup>21</sup>, con l'occultamento dell'origine materna dell'essere umano. Un oblio che si trasforma in vera e propria rimozione della nascita come evento della

---

<sup>18</sup> Cavarero 1987, p. 52.

<sup>19</sup> Cavarero 2014, p. 93.

<sup>20</sup> Cfr. Conci 1989, pp. 148-159.

<sup>21</sup> Cfr. Lonzi 2013.

venuta al mondo tramite il parto. Per dirla con le parole di Cavarero “da un corpo che si fa duale e porta/genera l’altro nelle sue viscere, mediante una scissione della carne che è al tempo stesso una relazione originaria”<sup>22</sup>. Ad essere cancellata è la dimensione viscerale e carnale del singularizzarsi della vita, la dimensione della gestazione che rinvia più alla *zoé* che al *bíos*, la contingenza della procreazione ossia la sua accidentalità e imprevedibilità che prende forma nel parto, il radicarsi della vita nelle funzioni naturali che, come nota Simone de Beauvoir ne *Il secondo sesso*, sono appunto generare – gravidanza e parto – e allattamento<sup>23</sup>. L’androcentrismo del pensiero occidentale riduce la donna alla funzione biologica sospendendo il portato epistemico della carnalità del parto per strappare il vivente da lei pro-creato e consegnarlo all’anti-biologismo antropocentrico che definisce l’“uomo” precisamente come essere libero dai lacci della natura e quindi da quelli della necessità, perché la “biologia produce effetti di oppressione e il fattore decisivo è, dunque, la maternità”<sup>24</sup>.

L’androcentrismo proprio della cultura greca antica ha operato un occultamento della nascita dal corpo materno che corrisponde al silenziamento stesso della genesi carnale dell’essere umano. La mitologia classica riconduce la maternità alla semplice riproduzione, riducendo l’origine della vita a un mero artificio meccanico voluto da Zeus a titolo di punizione. Secondo quanto narrato da Esiodo in origine gli uomini, come gli dèi, erano immortali e vivevano un’epoca di felicità e benessere. È l’età d’oro o età di Crono in cui gli esseri umani conoscono l’eterna giovinezza e banchettano con gli dèi nella totale assenza di ogni forma di male. L’umanità è composta esclusivamente da maschi che si riproducono autonomamente dal suolo. Dopo l’evirazione di Crono e lo scatenamento della lotta per il potere tra Titani e Olimpici, questi ultimi hanno la meglio, e Zeus impone un nuovo ordine e una nuova distribuzione del potere. È il momento di un banchetto con la spartizione dei cibi e spetta a Prometeo realizzarla. Con un inganno Zeus sceglie delle ossa ricoperte di grasso bianco pensando che si tratti di carni succulente, il resto del sacrificio va invece in pasto agli uomini che possono godere della polpa. Adirato il re degli dèi toglie il fuoco agli esseri umani ed è di nuovo Prometeo che spinto da amore per gli uomini lo trafuga per consegnarglielo. Per questo Prometeo viene incatenato e così punito per aver rubato il fuoco divino e averlo donato agli uomini contro il volere di Zeus. Dall’altro lato

---

<sup>22</sup> Cavarero 2023, p. 114.

<sup>23</sup> Cfr. Beauvoir de 1949.

<sup>24</sup> Cavarero 2023, p. 102. Cfr. Rigotti 2010.

la punizione degli uomini passa per la creazione della prima donna, Pandora, ricolma di doni celesti. È lei che, sposando il fratello di Prometeo, Epimeteo, provoca l'irruzione della mortalità tra gli uomini aprendo il famoso vaso forgiato da Efesto e liberando così tutti i mali che Zeus vi aveva rinchiuso. Tra questi mali, il peggiore è la morte, che segna la finitezza dell'umanità e impone la necessità della riproduzione attraverso un parto doloroso<sup>25</sup>.

In questo modo la donna non è solo origine di tutti i mali ma è ritenuta la portatrice di morte tramite il parto, perché il nuovo nato è inesorabilmente destinato alla fine. Si assiste così a un vero e proprio capovolgimento che il mito mette bene in luce: l'origine della vita, ovvero la potenza generatrice del femminile materno, viene assimilata all'origine della morte<sup>26</sup>, suscitando un'angoscia che la metafisica e la politica cercano di eliminare elaborando un contro-immaginario in cui solo il soggetto maschile può generare *logoi* potenzialmente imperituri.

L'accento posto sulla fine e non sull'inizio, sulla morte più che sulla nascita, è il segno indelebile che marca simbolicamente l'intero corso del pensiero filosofico occidentale. L'angoscia della morte che orienta l'esistenza – l'"essere-per-la-morte" heideggeriano ne è il sintomo più potente e attuale – cancella il punto di partenza della nascita come categoria ontologica, che poche filosofe, come Hannah Arendt o María Zambrano, hanno realmente affrontato<sup>27</sup>. L'evento della natalità e quindi dell'origine, con tutto ciò che esso implica, è stato cancellato a favore della fine e della morte, che hanno costituito la vera e unica categoria fondante – o quasi – della metafisica e della politica, in quanto presentano una farmacopea contro l'angoscia della scomparsa, uno strumento di affermazione degli uomini attraverso l'eroicizzazione della morte, già celebrata in uno dei poemi fondativi della cultura occidentale, ossia l'*Iliade*. La virtù della "bella morte", in altre parole dell'omicidio, si rivela essere l'atto fondatore della politica<sup>28</sup>.

Per Cavarero, la generazione maschile – e omoerotica – del sapere testimonia che

gli uomini si uniscono, nella stima e nell'amore per il proprio sesso, per produrre un simbolismo che conferma l'autismo referenziale maschile derivante dall'antica invidia del potere materno. In sintesi, con la potenza del

---

<sup>25</sup> Cfr. Vernant 2001, pp. 49-71.

<sup>26</sup> Cavarero 2007, p. 33.

<sup>27</sup> Cfr. Vergani 2020.

<sup>28</sup> Cfr. Cavarero 2007, pp. 7-12.

sapere matricida, essi si mettono al mondo da soli: in un mondo strutturato da questa potenza logocentrica in cui nascere (e quindi vivere) è oggetto, non senza ragione, di una semplice funzione riproduttiva, politicamente regolabile.<sup>29</sup>

L'autismo referenziale maschile comporta un'auto-legittimazione che esclude il femminile e celebra la medesimezza del sesso. Questo meccanismo deriva da un'antica invidia della capacità generatrice e creatrice della donna che comporta allora la cancellazione simbolica del ruolo della madre e l'auto-attribuzione del potere di mettersi al mondo da soli.

La rete del mito articola ulteriormente questo 'desiderio' di generazione, come nel caso di Atena, dea protettrice della città di Atene, nata – già adulta e vestita di armi scintillanti – dalla testa di Zeus per 'incorporazione', dovuta alla fecondazione e poi all'introiezione cannibalica di Meti, sua madre. Oppure come nel caso di Dioniso, figlio della mortale Cibeles, violentata e fecondata da Zeus e poi ridotta in cenere dal suo fulmine, in una manifestazione eccessiva della sua onnipotenza divina. Nonostante ciò l'embrione viene risparmiato, estratto dal grembo materno e cucito nella coscia di Zeus fino alla sua nascita. Dioniso, il figlio nato da un 'utero maschile', avrà, tra l'altro, un destino legato a un'altra forma di smembramento e ricomposizione<sup>30</sup>.

Nella generazione delle divinità, l'impronta fallogocentrica della cultura greca si rivela chiaramente nell'invidia dell'utero, sintomatica della matrice omoerotica della cultura e della politica a partire dal mondo classico. Il termine omoerotico va inteso non in senso sessuale, ma come tensione desiderante che aspira all'univocità del maschile, considerato l'unico ordine simbolico concepibile, fondato sul principio dell'omologia e della mimetica, nonché sulla rimozione e sulla cancellazione del femminile nella sua matrice più profonda, quella della generazione. In questo modo, la possibilità di concepire diventa puramente spirituale e astratta, trasformandosi in proprietà del sapere filosofico che occulta la sua istituzione sessuata al maschile, mascherandola di neutralità propria di un pensiero e di un linguaggio che pretende di essere universale.

Allora la singolarizzazione del vivente, la contingenza e la necessità dell'incarnazione, nonché la sua accidentalità o imprevedibilità, costituiscono l'impensato del pensiero, ciò che quest'ultimo ha cancellato nella sua matrice universalizzante, neutralizzante, maschilizzante, per dare vita

---

<sup>29</sup> Cavarero 2014, p. 112.

<sup>30</sup> Cfr. Prezzo 2023, pp. 23-34.

a un *logos* disincarnato, in cui anche l'uomo può generare *logoi* (cioè idee e discorsi) per partenogenesi grazie all'anima. Il pensiero platonico lo mostra perfettamente in numerose varianti, in particolare attraverso l'adattamento del linguaggio socratico ricco di termini legati alla gestazione. È del resto Socrate che, nel *Teeteto*, parla della sua arte maieutica dicendo:

La mia arte di ostetrico possiede tutte le altre caratteristiche che competono alle levatrici, ma ne differisce per il fatto che fa da levatrice agli uomini e non alle donne, e che si applica alle loro anime partorienti, e non ai corpi. [...] questo almeno è comune a me ed alle levatrici: non posso generare sapienza.<sup>31</sup>

Queste affermazioni socratiche descrivono la capacità dell'uomo di far nascere l'anima, sottolineando così la superiorità della psiche sul corpo, del maschile sul femminile, nonché il principio epistemologico del non-sapere come motore della conoscenza. Ma non è tutto. Leggendo con maggiore attenzione e forse con una certa malizia, constatiamo che Socrate definisce se stesso come incapace di 'generare sapienza', quindi inadatto al concepimento o sterile. Nel quadro generale del brano appena citato, ciò mette in evidenza la vera posta in gioco, ovvero la sua incapacità di procreare realmente, di generare corpi singoli. Da qui la matrofobia, che trova il suo contrappeso nel desiderio di appropriarsi del potere generativo femminile come fine della sterilità e inizio della capacità di generare. Una "potenza generatrice maschile autonoma"<sup>32</sup> che sostituisce la potenza femminile proiettandosi su un piano incorporeo, privo di quei liquidi, muco e placenta che accompagnano la nascita in un modo non innocente per un'economia della differenza sessuale, senza per questo cadere nel biologismo puro e semplice. La cancellazione della materialità corporea e carnale della nascita a favore di quella puramente ideale e fallogocentrica è un ulteriore indizio del fantasma della generazione maschile autosufficiente, di cui del resto testimoniano anche i miti greci, come si è visto.

#### 4. NATALITÀ E ONTOLOGIA RELAZIONALE

Ciò che viene soppresso è la dimensione di esposizione, vulnerabilità e dipendenza insita nella soggettività incarnata, in particolare quella del neonato che "presenta una vulnerabilità congenita come stato e

---

<sup>31</sup> Platone 2018, 150 a 8 - b 1; 150 c 4-7, pp. 201-202.

<sup>32</sup> Cavarero 1990, p. 35.

condizione”<sup>33</sup>. Viene cancellata la scena stessa della nascita, perché è il luogo in cui si manifesta per eccellenza la dissimmetria originaria<sup>34</sup> tra due esseri umani e lo squilibrio totale della loro relazione: da un lato, l’indifeso, colui che si abbandona all’altro, o meglio che è “debitore verso l’altro della sua venuta al mondo e del suo essere nel mondo, proprio perché è vulnerabile, perché appartiene a una scena in cui dipende da colei che si china su di lui, che si inclina, e così si spinge fuori da sé stessa”<sup>35</sup>.

Il silenziamento del femminile e il riscatto delle voci sottratte passa dunque per l’analisi della genealogia del tacitamento patriarcale della differenza sessuale che trova nel matricidio simbolico un punto essenziale per l’imposizione di un linguaggio e di un pensiero di matrice totalmente androcentrica, sorretti dal desiderio di appropriazione della generatività femminile. L’impossibilità di realizzare il sogno omoerotico di procreazione porta all’annientamento sistematico dell’eccedenza simbolica della nascita per ribaltarla nel suo contrario, ossia nell’origine della fine e nell’inizio dell’attesa della morte.

Resta la possibilità di recuperare il proprio del femminile, la generatività natale che diventa, con la felice espressione di Cavarero, un “mettere al mondo il mondo”<sup>36</sup> attraverso un radicamento prima corporeo e poi linguistico-concettuale che può dar vita a una nuova nascita. In sostanza, la donna nel mettere al mondo un nuovo essere umano tramite il parto rende anche possibile il rinnovamento del mondo perché ogni nascita inaugura un nuovo inizio e quindi una nuova possibilità di storia e relazioni. In quest’ottica incarnata, sessuata e relazionale la dimensione generativa necessita di essere detta facendo emergere il portato simbolico di un’esperienza irriducibile al solo ordine biologico ma aperta all’interdipendenza come condizione universale dell’essere umano e alla necessità del dare voce concreta e incarnata alla singolarità, di contro alla neutralità linguistica del soggetto astratto.

Sulla scia delle riflessioni di Hannah Arendt sulla natalità, l’operazione messa in atto da Cavarero consiste nel riaffermare la centralità ontologica e metafisica della scena della nascita, che implica sempre due esseri viventi e in cui il ‘due’ è un dato originario, ma a partire da ciò che inizialmente era un ‘uno’<sup>37</sup>. In questo ‘due’, inoltre, c’è sempre inesorabilmente

---

<sup>33</sup> Cavarero 2013, p. 142.

<sup>34</sup> Cfr. Ricœur 2022.

<sup>35</sup> Cavarero 2013, p. 42.

<sup>36</sup> Cfr. Cavarero 1990.

<sup>37</sup> Cfr. Pulcini 2003; Rigotti 2010.

una donna che introduce nella scena inaugurale un essere totalmente vulnerabile e indifeso, il neonato, e questo si traduce in un paradigma archetipico della vulnerabilità umana nella misura in cui l'infante, con la sua semplice apparizione, richiede che qualcuno si chini verso di lui. Di conseguenza, oltre a chi si china e si inclina – che può anche essere un *caregiver* e non necessariamente colei che lo ha messo al mondo –, l'ontologia relazionale di cui parliamo coinvolge direttamente la madre come “nome di un'inclinazione sull'altro o, se si vuole, di una funzione che evoca la responsabilità prevista sulla scena inaugurale di una condizione umana nella quale è l'assolutamente vulnerabile, ossia l'inerte ad assurgere a figura essenziale dell'etica e, prima ancora, dell'ontologia e della politica”<sup>38</sup>.

È dunque la natalità a presentarsi come il perno a partire dal quale si può pensare la condizione umana e non la morte, ribaltando la linea metafisica e ontologica che ha dominato il pensiero occidentale sin dal suo posizionamento androcentrico. La nascita è quindi intesa nella sua materialità come orizzonte ontologico di relazioni e come scenario in grado di fondare una geometria ontologica alternativa a quella maschile, caratterizzata dalla verticalità di un soggetto libero e razionale, affrancato da ogni vincolo, indipendente, separato e autoconsistente. La postura alternativa è quella dell'inclinazione, manifestata dalla donna che si china verso il neonato in quanto essere fondamentalmente vulnerabile a causa della sua dipendenza relazionale dalla madre. Il neonato viene affidato alla madre come soggetto indifeso, che ha quindi bisogno di protezione e di legami. È a partire da questo punto di emersione, segnato dall'ordine simbolico della madre, che può avere luogo un altro inizio, un'altra storia e un altro modo di agire politicamente.

In breve, la possibilità di un'azione politica fondata su una logica che valorizza il legame sociale a partire dal riconoscimento della dipendenza reciproca e della necessità della relazione, come atto fondante del vivere insieme e dell'arte di saper governare bene la cosa comune, secondo il senso più autentico della *politiké*.

---

<sup>38</sup> Cavarero 2013, p. 145.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bachelard 1934

Bachelard G., *La formazione dello spirito scientifico* [1934], trad. it. di E. Castelli Gattinara, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1995.

Bouvoir 1949

Bouvoir de S., *Il secondo sesso* [1949], trad. it. di R. Cantini, Milano, il Saggiatore, 2021.

Cavarero 1987

Cavarero A., “Per una teoria della differenza sessuale”. In Diotima, *Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1987, pp. 42-79.

Cavarero 1990

Cavarero A., “Dire la nascita”. In Diotima, *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1990, pp. 93-122.

Cavarero 2003

Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Cavarero 2007

Cavarero A., *Il femminile negato. La radice greca della violenza*, Villa Verucchio (RN), Pazzini Editore, 2021.

Cavarero 2013

Cavarero A., *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013.

Cavarero 2014

Cavarero A., *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica* [1990], Verona, Ombre Corte, 2014.

Cavarero 2023

Cavarero A., *Donne che allattano cuccioli di lupo. Icone dell'ipermaterno*, Roma, Castelvecchi, 2023.

Cavarero, Restaino 2002

Cavarero A., Restaino F., *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

Conci 1989

Conci D.A., “Il matricidio filosofico occidentale. Parmenides di Elea”. In *Le Grandi Madri*, a cura di T. Giani Gallino, Milano, Feltrinelli, 1989.

Héritier 1996

Héritier F., *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

Jakobson 2012

Jakobson R., “Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia” [1956]. In Id., *Saggi di linguistica generale* [1963], a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2012.

Le Guin 1989

Le Guin U.K., *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, Grove Press, 1989.

Lonzi 2013

Lonzi C., *Sputiamo su Hegel e altri scritti* [1970], postfazione di M.L. Boccia, Milano, La Tartaruga, 2013.

Muraro 1992

Muraro L., *L'ordine simbolico della madre* [1970], Roma, Editori Riuniti, 1992.

Platone 2018

Platone, *Teeteto*. In Id., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2018.

Prezzo 2023

Prezzo R., *Trame di nascita. Tra miti, filosofie, immagini e racconti*, Bergamo, Mozzetti & Vitali, 2023.

Pulcini 2003

Pulcini E., *Il potere di unire. Femminile, desiderio, cura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Ricœur 2022

Ricœur P., *Percorsi del riconoscimento. Tre studi* [2005], trad. it. e cura di F. Polidori, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2022.

Rigotti 2010

Rigotti F., *Partorire con il corpo e con la mente. Creatività, filosofia, maternità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

Vergani 2020

Vergani M., *Nascita. Una fenomenologia dell'esistenza*, Roma, Carocci, 2020.

Vernant 2001

Vernant J.-P., *L'universo, gli dèi, gli uomini. Il racconto del mito* [1999], trad. it. di I. Babboni, Torino, Einaudi, 2001.

# Rievocare Antigone: spazio, luoghi, porosità

Lorena Grigoletto

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-gril>

## ABSTRACT

This article examines the role of space in contemporary rewritings of Sophocles' *Antigone*, with particular attention to María Zambrano's *La tumba de Antígona* (*The Tomb of Antigone*). Through a comparison with the versions by Jean Anouilh and Bertolt Brecht, the study shows how Zambrano radically transforms the setting of the tragedy: no longer the palace of Thebes, the space of law and political power, but the tomb, conceived as a liminal, Orphic, and porous place. Within this enclosed yet permeable space, Antigone is no longer merely a heroine of resistance, but becomes the figure of a process of self-understanding, redemption, and "co-birth". The tomb thus emerges as a philosophical and poetic locus which, like other spaces in Zambrano's thought, is capable of transforming death into birth, closure into possibility, and tragedy into a transformative experience. Through the category of porosity, the article further interprets Zambrano's spatial imagination as a stage of thought, where language, memory, and the descent into the underworld enable the conversion of the character into a "person".

KEYWORDS: Antigone; María Zambrano; places; porosity; space; tomb.

---

## 1. LO SPAZIO SCENICO NELLE ANTIGONI

Nel quadro di una riflessione che assume la centralità delle arti drammatiche per indagare in chiave interdisciplinare e transculturale le voci femminili e le "alterità" che esse rappresentano, questo articolo intende analizzare il valore che lo spazio – inteso non solo metaforicamente come istanza del femminile capace di destrutturare l'ordine logocentrico e patriarcale, bensì anzitutto come spazio scenico – assume nelle riscritture contemporanee dell'*Antigone* sofoclea e, in particolare, in quella della pensatrice spagnola María Zambrano.

Se consideriamo le numerose versioni composte dal Settecento in poi – periodo che, come ha osservato Steiner in *Antigoni*, segna una rinascita del personaggio e un'attenzione crescente alla sua dimensione

“femminile”, per quanto idealizzata<sup>1</sup> –, colpisce un aspetto: alla straordinaria varietà semantica della figura, che incarna ogni volta un significato differente o rispecchia i valori morali del contesto storico-culturale in cui è riscritta, non corrisponde una pari trasformazione dei luoghi della vicenda. Cambia l’interpretazione del gesto di Antigone, del suo spessore etico e simbolico, ma non lo spazio in cui la tragedia si compie. Antigone si muove e prende voce sempre nel palazzo di Tebe, ovvero nella città e nella sua legge: uno spazio maschile, di potere e sopraffazione.

Così i testi di Racine, Hölderlin, Hasenclever, Cocteau, Anouilh, Brecht, in cui le vicende, sia pur risemantizzate, si svolgono tutte nella sede regale<sup>2</sup>. Un’invarianza che si spiega con la valenza simbolica che essa incarna. Il palazzo di Tebe, difatti, esprime la legge della città e, nello spazio architettonico che gli è proprio, rivela la struttura interna del potere.

Le riscritture di Anouilh e Brecht, tuttavia, presentano alcune peculiarità. La prima prevede un’ambientazione piuttosto neutra con tre porte identiche da cui entrano gli attori; la seconda, invece, introduce un elemento spaziale nuovo nel prologo, in cui fa dialogare due sorelle mentre risalgono da un bunker antiaereo al loro appartamento; siamo nella Berlino del 1945. A queste riletture novecentesche ed europee del mito, occorre aggiungere l’Antigone di María Zambrano, al contrario, interamente ambientata all’interno di una tomba. Queste ultime tre opere, inoltre, non solo sono redatte pressappoco negli stessi anni ma ripensano più o meno esplicitamente la storia di Antigone alla luce dei grandi conflitti del ventesimo secolo. In effetti, se l’opera del drammaturgo francese si svolge nel 1944 e allude al contesto della lotta tra gli ideali della resistenza e il collaborazionismo durante l’occupazione nazista della Francia, l’opera di Brecht, del 1948, traspone la vicenda nella Germania afflitta dal regime e sotto i bombardamenti. Dello stesso anno è la prima versione dell’Antigone zambraniana, pubblicata con il titolo *Delirio de Antígona* sulla rivista cubana *Orígenes*<sup>3</sup>. Similmente agli altri due, il testo suggerisce un collegamento tra la lotta fraticida della vicenda sofoclea, la guerra civile spagnola e il regime franchista, e troverà la sua forma definitiva solo molti anni dopo, tra il 1963 e il 1967<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Steiner 1990, pp. 19 ss.

<sup>2</sup> Cfr. Joachim Schondorff 1983.

<sup>3</sup> Cfr. Zambrano 1948.

<sup>4</sup> Per una ricostruzione genealogica dell’opera zambraniana relativa alla figura di Antigone, si veda l’apparato *Anejos y notas* di *La tumba de Antígona* curato da Jesus Moreno Sanz. Cfr. Moreno Sanz 2011, p. 1534.

Sebbene l'opera di Zambrano non faccia esplicito riferimento al conflitto spagnolo, la sua produzione filosofica ci mostra quanto profondamente il vissuto della pensatrice andalusa, esiliata per oltre quarant'anni dalla Spagna franchista, sia presente nelle sue riflessioni fino a diventare vero e proprio tema filosofico. Come emerge nella lettera del 1948 indirizzata all'amico Rafael Dieste dal suo esilio parigino, Zambrano ha a cuore il fatto che qualche spagnolo si incarichi di scrivere una "verdadera tragedia", capace cioè di smascherare vittime e responsabili dell'azione tragica che, come si evince dagli studi preparatori, coincide con la storia subita dalla stessa Zambrano e dalla sorella Araceli, identificata con Antigone<sup>5</sup>, nonché dall'intero popolo spagnolo.

Analizzare una riscrittura moderna di una tragedia, come ha evidenziato Gérard Genette in *Palinsesti*, significa interrogarsi sul rapporto che essa instaura con l'opera originaria<sup>6</sup> (in questo caso, l'*Antigone* di Sofocle), vagliandone le variazioni che talvolta alterano l'impianto o il significato del modello, o ne riducono la complessità interpretativa mutilandone gli orizzonti di senso<sup>7</sup>.

In ogni operazione di riscrittura, eventuali trasformazioni della scena teatrale svolgono un ruolo fondamentale. Nel testo di Anouilh, la neutralità dello spazio scenico, ad esempio, diventa il punto d'incontro tra ipotesto (il modello) e ipertesto (la riscrittura), rendendo possibile il passaggio dalla città greca al mondo contemporaneo attraverso un'analogia simbolica. Lo spazio scenico vuoto e dotato di sole tre porte identiche da cui entrano gli attori funge, infatti, da luogo polifunzionale e polisemico, permettendo allo spettatore di compiere sin dall'inizio un transfert spazio-temporale. La risemantizzazione del mito avviene, quindi, grazie alla perdita della specificità del luogo originario: il palazzo di Tebe.

Per Brecht, la funzione sociale del teatro consiste nel rappresentare la realtà per trasformarla. In questa prospettiva, il suo testo – che si apre con un prologo ambientato in un bunker – istituisce un'analogia tra la vicenda tebana e la Germania del dopoguerra, con l'implicito proposito

---

<sup>5</sup> La sorella della filosofa spagnola, Araceli Zambrano, fu vittima di torture durante l'occupazione nazista della Francia ed era soggetta a profonde crisi. L'opera su Antigone è infatti dedicata a lei e all'archeologa e antropologa francese naturalizzata messicana Laurette Séjourné.

<sup>6</sup> Cfr. Genette 1997.

<sup>7</sup> Celebre la critica di Nicole Loraux alla rilettura "anti-greca" delle *Troiane* di Sartre. Cfr. Loraux 2001, pp. 3-23.

di “agire” sulla realtà attraverso la sua stessa rappresentazione<sup>8</sup>. In “Come valersi non servilmente di un modello di regia. Prefazione al ‘Modello per l’Antigone 1948’”, a proposito dell’attualità dell’*Antigone*, Brecht riflette sulla possibilità di mostrare, attraverso l’eccezionale figura di “resistente” dell’antico dramma, le analogie con i combattenti della Resistenza tedesca e la “funzione della violenza al momento del crollo dell’autorità statale”. La separazione scenica tra il prologo e il resto dell’azione serve non solo a puntualizzare – osserva Brecht – l’attualità della vicenda, ma anche a delinearne il “problema soggettivo” rispetto a un piano obiettivo, scenicamente distinto, che rappresenterebbe l’ordine costituito. A tal fine, furono eseguiti più disegni della scena, delimitando lo spazio del testo antico da quello attualizzato, ossia il “luogo della tragedia” da quello della sua risemantizzazione, attraverso una separazione spaziale visibile e strumenti di volta in volta diversi, quali: lo stesso prologo (che in una versione successiva scompare), bandierine, paraventi o una fotografia di una città moderna ridotta in macerie<sup>9</sup>.

Il testo della pensatrice spagnola, invece, si distingue per la sua complessità teoretica e, dal punto di vista del genere, per il suo carattere ibrido. *La tomba di Antigone*<sup>10</sup>, infatti, è un’opera drammaturgica divisa in dodici scene e introdotta da un ampio prologo il cui assetto programmatico tradisce l’urgenza di dare alla luce un testo di tipo filosofico.

La tomba, che ospita l’intera vicenda, presenta indubbiamente delle analogie, specie in termini funzionali, con il rifugio antiaereo in cui si svolge il prologo brechtiano. In effetti, in questi luoghi differenti, separati, radicalmente altri, gli autori sembrano offrire all’operazione di risemantizzazione un suo spazio precipuo. Tuttavia, se in Brecht questi due luoghi – il bunker e il palazzo di Tebe – restano scissi, nell’opera di Zambrano coincidono. La tomba, infatti, ha completamente assimilato il palazzo tebano, e questo perché, al di là della lettura politica che fa del testo zambrano anche, e al tempo stesso, un’operazione di critica nei confronti del regime franchista<sup>11</sup>, essa è in se stessa il luogo in cui si

---

<sup>8</sup> Cfr. Brecht 2001, pp. 187-201. Per Brecht, tale “azione” avviene ricorrendo al principio del distacco dello spettatore, ovvero impedendo l’effetto di immedesimazione cui la macchina teatrale aspirerebbe.

<sup>9</sup> Brecht 2001, p. 192.

<sup>10</sup> Cfr. Zambrano 1995.

<sup>11</sup> Bundgård 2000, pp. 300-301. Secondo Bundgård, l’opera di Zambrano su Antigone può essere interpretata come allegoria della storia della Seconda Repubblica, delle forze che la animarono e di come essa fallì. Polinice ed Eteocle, fratelli di Antigone, rappresenterebbero allora rispettivamente il bando repubblicano e nazionalista, il padre

compie quel dispiegamento spaziale-immaginario necessario a un processo di risemantizzazione che è assieme filosofico-culturale e personale, e che rinvia a un tema cardinale del pensiero di Zambrano.

La rivisitazione zambranianiana della tragedia sofoclea – che si ispira a quella compiuta dal suo maestro Unamuno, il quale, nella *Vida de Don Quijote y Sancho*, affida la risemantizzazione a un prologo intitolato *El sepulcro de Don Quijote*<sup>12</sup> – si annuncia fin dal principio come una “correzione” al testo sofocleo, supportata da un impianto teorico complesso ma in buona parte implicito. L’“inevitabile errore” di Sofocle, come lo descrive Zambrano, consisterebbe nel non aver conferito ad Antigone il suo carattere di “archetipo” della natura umana e nell’aver rappresentato non l’autentica tragedia, che è sempre poetica nel suo processo catartico, bensì la pura distruzione. È per questo motivo che Antigone, scrive la pensatrice, non poteva darsi la morte, come al contrario prevede il tragediografo greco. La rilettura della figura di Antigone sembra inserirsi, quindi, in un’operazione più profonda di ridefinizione della stessa categoria di “tragico”.

L’opera di Zambrano si prefigge come obiettivo principale quello di restituire ad Antigone il tempo necessario per realizzare un processo di autocomprensione (agnizione), ovvero di riconoscimento del proprio ruolo di sacrificata dalla Storia, risolvendo in tal modo il conflitto familiare di cui è responsabile il padre Edipo. In tal senso, il finale sofocleo, che abbandona l’eroina nella tomba in cui era stata sepolta viva in seguito alla scelta proibita di seppellire il fratello, non sarebbe plausibile giacché, secondo Zambrano, solo chi vive può morire, cioè chi si realizza nella vita qualitativa della coscienza, ovvero nel suo tempo scandito dai processi dialettici e altamente simbolici di sogno e veglia o morte e resurrezione<sup>13</sup>. “Sólo viviendo se puede morir” è infatti la celebre formula utilizzata da Zambrano ne *La tomba di Antigone* per indicare le ragioni della propria reinterpretazione letterario-drammatica dell’opera sofoclea, in cui l’eroina tragica diventa infine la figura più calzante di quella coscienza che la filosofa definisce “aurorale”<sup>14</sup>.

---

Edipo in parte la Monarchia in parte gli ideali frustrati della classe intellettuale repubblicana, Creonte le idee dei militari ribelli di Franco, mentre Emone, figlio del tiranno e promesso di Antigone, il paradigma della generazione del dopoguerra che, nonostante la fase dittatoriale, cerca la verità e la giustizia sotto il sacrificio che aveva condotto Antigone alla morte.

<sup>12</sup> Cfr. Unamuno 2017.

<sup>13</sup> Cfr. Zambrano 2002, pp. 105-115.

<sup>14</sup> Zambrano 1995, p. 56.

Dal punto di vista formale, la riscrittura di Zambrano appare più profonda e assieme più radicale rispetto alle altre *Antigoni* moderne. In effetti, la pratica della trasposizione, che muta nel profondo il senso originario dell'opera, si realizza qui attraverso un ampliamento del testo – che interviene sulla “laconicità” del modello tragico, introducendo motivazioni e spiegazioni che si concentrano soprattutto nel prologo e nel finale –, e, al tempo stesso, tramite un'estensione della tragedia, ovvero mediante l'aggiunta di eventi o chiarimenti che l'originale non contempla. Zambrano, infatti, concede all'eroina un “tempo ulteriore” affinché in lei si compia qualcosa di essenziale: un tempo paradossale, sospeso nel morire, qualitativo più che quantitativo, e simbolicamente spazializzato nell'oscurità della tomba. In questo spazio infero, che assume così la forma di una tomba-placenta, luogo liminale in cui vita e morte si intrecciano fino a risolversi, Antigone diviene emblema del “disfare” e del “disnascere” (anti-gonia)<sup>15</sup>, riscattando il tempo non vissuto della giovinezza e rinascendo a sé nel momento della morte. Tale estensione, diversamente da quella analettica operata da Cocteau nell'*Edipo Re* (*La machine infernale*), centra la narrazione sugli eventi successivi (estensione prolettica) alla fine sofoclea, consentendo alla protagonista di uscire dal ruolo assegnatole – sorella, eroina, portavoce della legge divina – per riappropriarsi di sé e del proprio corpo risolvendo, nello spazio simbolico della tomba, il problema tragico della morte di Antigone.

## 2. ANTIGONE E LO SPAZIO ORFICO

Il luogo scelto dalla pensatrice andalusa per ambientare la propria versione della tragedia sofoclea si iscrive in una prospettiva filosofica intrisa di orfismo, tradizione in cui mito, poesia e pensiero si intrecciano, trovando nel mito di Orfeo – il cantore smembrato dalle Baccanti e l'amante disceso agli inferi per salvare Euridice – la figura emblematica del riscatto attraverso la discesa. L'orfismo, che afferma l'esistenza e il viaggio dell'anima, il suo esilio cosmico, rappresenta una vera rivoluzione etica

---

<sup>15</sup> *Disfare* significa per Zambrano trattare con il tempo, un ritirarsi del soggetto facendo della memoria un terreno di passività attiva, un farsi vuoto atto ad accogliere. La *disnascita* è esperienza estrema, abbandono e ritorno allo stato di creaturalità; è esperienza di quel nucleo di presenza irriducibile, condizione di innocenza che è l'uomo nel suo essere abbandonato, un esser-ci puntuale, evento puro. In questa prospettiva, nel nome di Antigone, e nella sua etimologia, Zambrano rintraccia un significato ulteriore.

nella Grecia antica per via della sua natura, per certi versi, “apolide”. Nella tradizione dell’orfismo, infatti, il tema della città non compare. Non sorprende, dunque, che Zambrano collochi la sua *Antigone* in una sorta di orizzonte infra-terreno, dove la sfida alla legge della città si traduce nella paradossale cittadinanza animica degli orfici.

La discesa agli inferi – come in Orfeo che tenta di salvare Euridice – diventa allora il simbolo del riscatto del “non vissuto”, di ciò che, nella vita, è rimasto inespresso. Antigone, rinchiusa nella tomba, ritrova così il tempo negato della sua giovinezza, riscattando la propria umanità oltre il ruolo tragico che la Storia le ha assegnato. Tale operazione filosofico-drammatica, tuttavia, può essere intesa pienamente solo se ricondotta all’orizzonte teorico più ampio di una redenzione della Ragione stessa.

In effetti, il tema zambrano del “riscatto” rimanda implicitamente alla rivendicazione di una ragione trasformata, non definitiva né assoluta che sappia reintegrare la componente patetica del pensiero, di contro a quel “Razionalismo”, annunciatosi agli albori della storia d’Occidente con la mitica cacciata dei poeti dalla città<sup>16</sup>, che avrebbe mostrato nel Novecento la sua più allucinata traduzione politica. Per Zambrano, infatti, i totalitarismi non avrebbero mostrato il volto dell’irrazionalismo, quanto svelato l’aspirazione stessa della Ragione, la sua vocazione assolutistica nonché la sua logica definitoria (“Definire è salvare e condannare”, scrive in *L’uomo e il divino*<sup>17</sup>) e sacrificale; il suo inevitabile realizzarsi in una “storia tragica”<sup>18</sup>. In tal senso, l’*Antigone* di Zambrano mette in scena anche la lotta tra la Storia, la macrostoria che è sempre scritta dai vincitori, e la *intrahistoria*<sup>19</sup> – per usare un termine di Unamuno caro alla pensatrice –, quella infernale che corre silenziosa nelle esistenze degli esseri umani, che li realizza nella testura peculiarissima e imperscrutabile delle loro vite.

Il riscatto di Antigone allude, quindi, al riscatto di una ragione altra, poetica – o poietica – come la definisce Zambrano: la filosofia rivela, la ragione poetica riscatta, scrive ne *La tomba di Antigone*<sup>20</sup>. In tal senso, la tomba è da intendere come luogo che realizza una vera e propria inversione del mito della caverna. Non si tratta più, allora, di liberarsi dalle

---

<sup>16</sup> Zambrano 2010, p. 49.

<sup>17</sup> Zambrano 2008b, p. 70.

<sup>18</sup> Zambrano 2000, p. 68.

<sup>19</sup> Circa il concetto di *intrahistoria*, si vedano Álvarez Gómez 1988, pp. 313-337; Fernández Turienzo 1997, pp. 77-98.

<sup>20</sup> Cfr. Zambrano 2001, pp. 49-50.

ombre dell'apparenza per scoprire il bagliore del sole, che è simbolo della Ragione – nell'*Antigone* di Zambrano incarnata dalla figura dell'Arpia che rivendica dispettosamente tutta una serie di ragioni che appaiono distaccate, fredde –, bensì di riscattare ciò che quella ragione nel corso della storia ha epurato da sé.

Il tema della “discesa” è presente in moltissimi scritti, tanto attraverso una serie di coppie di figure – Persefone e Demetra, Dante e Santa Lucia, Antigone e lo Sconosciuto – nonché tramite una serie di luoghi simbolici – inferi, tomba, viscere, labirinto, mare, bosco, castello, talvolta associati alle suddette figure, talvolta esplorati indipendentemente –, che sono da considerarsi equivalenti dal punto di vista “funzionale”<sup>21</sup>.

Tra inferi e tomba vige, pertanto, una simile analogia. Gli inferi sono spazi del profondo, collocabili in basso, sotto la superficie della terra, e rappresentano la profondità della vita umana, la sua molteplicità temporale, quindi anche le “fondamenta della città”, come precisa nel prologo a *La tomba di Antigone*<sup>22</sup>. In questo senso, se si lascia andare la memoria e la si lascia servire, riflette Zambrano, essa discende fino agli “inferi” dell'anima, fino alla zona psico-fisica<sup>23</sup>. Gli inferi sono spazi privi di luce, che ospitano fiumi sotterranei come il Lete, le cui acque costringono a dimenticare, a disfare, al lavoro duplice della memoria, secondo il mito orfico di Er narrato da Platone<sup>24</sup>. Luogo per antonomasia della “discesa”, gli inferi compaiono come termine di paragone in molte riflessioni, anche associate a luoghi apparentemente molto diversi. In essi, oltre alla vicenda archetipica di Orfeo ed Euridice, incontriamo quella di Persefone rapita da Ade o di Dante (ma anche di tante altre figure, quasi tutte femminili, come Giovanna d'Arco, Nina, la protagonista del romanzo *Misericordia* di Pérez Galdós, Simone Weil, Araceli Zambrano, sorella della filosofa che viene identificata dalla stessa Zambrano con Antigone per via del suo tragico vissuto durante la guerra). E tuttavia, gli inferi hanno caratteristiche specifiche rispetto ad altri luoghi per certi versi simili. Infatti, sono spazi ampi, persino mappabili, con qualità geografiche peculiari; sono dotati di ingresso e, dunque, di un'uscita che collega il mondo

---

<sup>21</sup> Si tratta di luoghi che trovano una corrispondenza nelle analisi di Jung circa *Il mito dell'eroe*. In effetti, egli parla esplicitamente di “discesa agli Inferi” come parabola del viaggio del filosofo “redentore” attraverso le diverse zone pericolose ad esso associate, tra cui abisso marino, caverna, foresta, isola, castello. Cfr. Jung 1981, pp. 337 ss.

<sup>22</sup> Zambrano 1995, p. 65.

<sup>23</sup> Zambrano 2008a, p. 90.

<sup>24</sup> Cfr. Platone, *Repubblica*, X, 614b-621d.

dei vivi con quello dei morti. Tale accesso – caverna, grotta o voragine nel prato che sia – è certezza del passaggio nei due sensi, sotto qualsiasi forma. Tutte le figure menzionate, infatti, entrano ed escono dagli inferi, sebbene talvolta solo periodicamente a garanzia dell'alternarsi delle stagioni, come Persefone.

La tomba, invece, è un luogo angusto in cui non vi è passaggio tra dentro e fuori. Paradossalmente privo di spazio, essa è un condensato di tempo che affaccia sull'eterno. Zambrano vi colloca la sua Antigone, “murata vivente” in un luogo simbolico e letterario che, tuttavia, seppur sprovvisto di uscita, si rivela “luogo fra tutti adatto alla germinazione”<sup>25</sup>: uno spazio orfico e trasformativo in tutto analogo a quello mitico degli inferi, perché necessario al compimento di un processo interiore.

### 3. POROSITÀ: IL LUOGO COME SCENA E IL LUOGO COME EVENTO

L'oscurità che caratterizza la tomba è senza rimedio. In essa si svolgono i processi più elementari e sacri della putrefazione della carne, del ritorno del corpo alla terra, dell'eterno riposo e dipartenza dell'anima. Dalla grotta-prigione – in cui l'Antigone sofoclea pone fine alla propria vita – alla tomba, non vi è una profonda differenza in termini di qualità del luogo. A cambiare radicalmente, invece, è la funzione di quello spazio in cui Zambrano colloca l'eroina greca: non più un luogo di angoscia senza rimedio se non la morte, bensì un luogo di riscatto.

Nella tradizione del pensiero spagnolo, il nesso tra culla e sepolcro – simboli di nascita e morte – non è inedito, come mostra *La culla e la sepoltura* del poeta barocco Francisco de Quevedo. Zambrano riprende e approfondisce tale parallelismo suggerendo che sia proprio l'oscurità a dare alla luce, similmente al seme che fuoriesce dalla terra. La tomba diviene così immagine del materno più viscerale, una sorta di placenta (*regressus ad uterum*)<sup>26</sup> in cui ripetere simbolicamente l'evento della nascita: luogo di rigenerazione per l'essere umano, che Zambrano descrive come un “mendicante d'Essere”, mai nato del tutto e perciò sempre alle prese con il proprio compimento.

In virtù di questo parallelismo, nel testo zambranianiano la tomba non è un luogo chiuso in se stesso ma presenta caratteristiche analoghe agli inferi. La necessaria ermeticità del sepolcro, il suo essere senza uscita

---

<sup>25</sup> Entrambe le citazioni in Zambrano 1995, p. 62.

<sup>26</sup> Boccali 2023, p. 70.

(a-poretico) è qui trasformato. Nell'opera della filosofa, infatti, la tomba è dotata di "porosità", garantendo così ai personaggi che visitano Antigone di muoversi liberamente, attraversando le sue pareti ed entrando e uscendo dallo spazio scenico. Tutto qui si gioca grazie a questa straordinaria capacità della materia di subire di continuo infiltrazioni, proprietà su cui alcuni pensatori come Benjamin e Bloch hanno portato l'attenzione<sup>27</sup>. Porosità significa "mescolanza del basso con l'alto e dell'alto col basso"<sup>28</sup>, scrive quest'ultimo, ci parla di uno spazio non costituito da sostanze isolate, bensì fatto di compenetrazione. In questo senso, è la stessa materia del pensiero a essere "porosa", giacché l'immagine del pensiero, il *Denkbild*, non è che la compenetrazione degli opposti (segreto/quotidiano; contadino/marinaio; vita/poesia) in una sorta di unità<sup>29</sup>.

La tomba di Antigone, in tal senso, è un luogo caratterizzato da porosità, tufaceo, e che perciò consente ai diversi personaggi di attraversare spazi altrimenti serrati, ermetici. In effetti, in essa si muovono una serie di figure (Edipo, Anna la nutrice, l'ombra della madre, l'arpia, i fratelli, Emone, Creonte, gli Sconosciuti primo e secondo) che, diversamente dalle ombre nella caverna di Platone, vengono non per illudere, bensì per realizzare qualcosa "intrufolandosi" precisamente "attraverso" le pareti della tomba in cui l'eroina è rinchiusa, così come passando "attraverso" la stessa Antigone. Del resto, da un punto di vista simbolico, Antigone appartiene all'elemento acqua, come le ricorda la nutrice Anna. E l'acqua, scrive l'autrice, penetra nelle viscere della terra come nelle viscere della storia<sup>30</sup>. L'acqua è, infatti, ciò che le permette di lavare il sangue del fratello Polinice. Con essa, si lava il sangue di una Storia sacrificale, se ne scardina (simbolicamente) la dinamica, sempre implicitamente ricondotta all'esperienza tragica dei Totalitarismi.

La porosità si presenta, dunque, come quella proprietà che, per certi versi, invalida lo scarto tra la specificità della tomba – impenetrabile perché atta a garantire l'eterno riposo del defunto e a interrompere lo scambio tra i vivi e i morti – e quello degli inferi o della caverna, da cui "platonicamente" il filosofo esce. Essa consente la penetrazione nello spazio, la

---

<sup>27</sup> Cfr. Bloch 1965, pp. 508-515; Benjamin, Lăcis 2020.

<sup>28</sup> Bloch 1932.

<sup>29</sup> Il pensiero, secondo Benjamin, può cogliere la verità del fenomeno non attraverso un processo di trasformazione dal prima al dopo, né passando per una qualche sintesi del molteplice. Le forme sensibili, piuttosto, sono comprese l'una attraverso l'immagine dell'altra, contenendosi come scatole cinesi in sequenza.

<sup>30</sup> Zambrano 1995, p. 86.

discesa in esso dei diversi personaggi; dunque, quel processo di agnizione che si presenta come una sorta di “ascensione verso il basso”, ricorda Rosella Prezzo con le parole di Clarice Lispector<sup>31</sup>. Ovvero, rappresenta la materialità specifica e necessaria del pensiero.

Pertanto, nell’opera zambranianiana si assiste a una sorta di “violazione” della tomba che va nella direzione di una sua trasfigurazione. La sua impenetrabilità e atemporalità sono convertite in forma spaziale aperta al gioco dell’accadimento, in luogo di scambio e di rinegoziazione. Io “entro” ed “esco” da questo luogo, fa dire Zambrano al Primo Sconosciuto, figura dell’autrice stessa che rappresenta e garantisce la riuscita dell’operazione. Lo “Sconosciuto” coincide difatti con una figura letteraria autobiografica che completa il personaggio Antigone realizzando una sorta di “coppia” solo allora, in questa duplicità, capace di realizzare il riscatto dell’eroina greca e dell’intera tragedia: “io arrivo in un altro modo [...] posso scendere nei pozzi della morte e del gemito, e posso risalire; entro nel labirinto e ne esco. E sempre, da questi luoghi di prigionia, tiro fuori qualcuno che geme e me lo porto via con me. E me lo metto di sopra, tra la gente, perché le racconti a voce alta la sua storia”<sup>32</sup>.

Tali figure, che ricalcano il modello duale Orfeo-Euridice, sono perciò sempre pensate per coppie a significare l’ambiguità e la duplicità del verso, l’andirivieni del percorso, il suo carattere palindromo e la sua ri-uscita, che presenta ogni volta caratteristiche specifiche nei tempi e nei modi. Se Persefone esce dagli inferi periodicamente, solo sei mesi all’anno, Dante esce dall’inferno tramite una specie di “capriola”, sorta di metafora del parto<sup>33</sup>, mentre Antigone non esce fisicamente dal luogo in cui è reclusa ma solo metaforicamente grazie alla reversibilità semantica tra la tomba e la culla, simbolo della nascita. E come Antigone anche il padre Edipo che, venuto in visita al sepolcro della figlia, le dice: “Tu sei nel luogo nel quale si nasce del tutto. È per questo che tutti veniamo a te. Aiutami, figlia, Antigone, non lasciarmi a errare nell’oblio. Aiutami, adesso che ormai ho cominciato a sapere; aiutami, figlia, a nascere”<sup>34</sup>.

Se si considerano la funzione e il significato che la dimensione duale o relazionale assume in queste riflessioni, il processo che Zambrano inscena all’interno della tomba di Antigone può essere inteso più propriamente come un *co-nascere*. Tutte le figure presenti nell’opera sono in cerca

---

<sup>31</sup> Prezzo 1995, p. 24.

<sup>32</sup> Prezzo 1995, pp. 124-125.

<sup>33</sup> Cfr. Soresina 2010, pp. 67-71.

<sup>34</sup> Zambrano 1995, p. 84.

di una nascita possibile insieme e attraverso Antigone. La stessa eroina greca non può nascere se non riscattando ognuna di esse, co-nascendo, assieme ad esse nell'esercizio dell'amore e della pietà: "è l'amore, infatti, con questo suo rituale viaggio agli inferi, a illuminare la nascita della coscienza"<sup>35</sup>.

D'altronde, è lo stesso termine "persona", che Zambrano distingue nettamente da quello di "individuo", a indicare un "di più" rispetto a quest'ultimo<sup>36</sup>. In *Persona e democrazia*, infatti, Zambrano scrive che non si può scegliere di essere "persona" senza sceglierlo anche per gli altri<sup>37</sup>, si potrebbe dire senza *co-nascere persona*.

#### 4. CONCLUSIONI

Insistere sulla spazialità nel pensiero di Zambrano può apparire insolito, giacché la critica ne ha per lo più privilegiato la dimensione temporale e una prospettiva storico-biografica, in consonanza con le stesse riflessioni dell'autrice. E tuttavia, proprio laddove Zambrano denuncia la svalutazione del tempo da parte della filosofia – che, muovendosi nell'ambito concettuale, ha finito per abitare un'estensione spaziale omogenea, astratta, "universale", segnata dall'impronta moderna – si dischiude la possibilità di ripensare lo spazio non come mera estensione, ma come *luogo che fa spazio*, capace di accogliere il darsi del senso. In tale prospettiva, lo spazio si configura come condizione essenziale di un pensiero che ha saputo tradurre un vissuto personale e storico in percorso filosofico e che, per farlo, conta sulla visualizzazione.

Nell'opera di Zambrano il luogo della tragedia non solo è condizione necessaria alla risemantizzazione, ma si schiude come spazio di possibilità per l'evento del senso. L'esperienza del tempo, la necessità di "patirlo" affinché i processi più profondi dell'esistenza si compiano, si traduce così in una pratica filosofica, la *catabasi*, che consiste nella *spazializzazione* del tempo stesso come suo compimento visibile. Questa è la vittoria di Orfeo su Crono (dio del Tempo e della Storia che divora i propri figli) cui allude la pensatrice; vittoria che apre a una forma altra e salvifica della temporalità in cui Orfeo è il tempo ordinato spazialmente.

---

<sup>35</sup> Zambrano 1995, p. 46.

<sup>36</sup> Zambrano 2000, p. 157.

<sup>37</sup> Zambrano 2000, p. 198.

Questo spazio che propriamente “fa spazio” coinvolge tanto colui che compie tale processo, quello che la filosofa definisce un “mediatore”<sup>38</sup>, quanto la parola che lo esprime nel testo letterario. Come scrive Zambrano ne *La tomba di Antigone*, la prima azione dei mediatori, infatti, è “aprire uno spazio, lo spazio appropriato” in cui la loro funzione, umana o divina, possa attuarsi, ovvero affinché l’Uomo (ogni uomo), la creatura mai “nata” del tutto, possa proseguire questo processo, continuando a crearsi.

Antigone, allora, non è un semplice personaggio letterario, ma rinvia a un nucleo mitico-narrativo che incarna un movimento, un processo simbolico, in cui lo stesso lettore, attraverso la parola del testo, è coinvolto e chiamato a immedesimarsi. E questi processi, visite o viaggi dell’Essere agli inferi, al firmamento, nell’aldilà, di cui ci restano alcuni nomi (Orfeo, il filosofo della caverna o Elia rapito dal carro di fuoco), osserva Zambrano in *Verso un sapere dell’anima*, sono ingressi in spazi inaccessibili, talvolta viaggi immobili, inosservabili dall’esterno ma che trasformano chi li realizza in una creatura diversa, “metamorfosata”: “Non vedete – sembra domandare direttamente al lettore – che ormai sono altra?”<sup>39</sup>.

Questo spazio orfico e poietico, infine, è reso possibile dall’efficacia *operante* della parola. “Vi sono formule che aprono uno spazio prima inaccessibile”, scrive Zambrano, “uno spazio vitale”; da qui l’antica immagine di porte che si dischiudono al suono di una formula sacra o di una preghiera magica: “Passa, sei puro – e le viene spalancata una porta perché acceda a spazi preclusi fino a quell’istante”<sup>40</sup>.

Tale spazio è dunque, sin dall’origine, spazio aperto dalla parola: spazio testuale che si compie nel testo come condizione e luogo delle stesse operazioni che esso enuncia. È lo spazio di una scrittura rivolta sempre a un destinatario, che invita a un procedere *mimetico*, a un movimento di dissoluzione delle forme irrigidite – ruoli, professioni, maschere, personaggi – per *co-nascere* lungo la discesa agli inferi che lo stesso testo dischiude.

Il valore della rilettura zambraniana consiste nel condurci entro uno spazio di gestazione di forme possibili: spazio processuale e di compenetrazione, in cui la ragione si complessifica includendo ciò che aveva escluso. È il luogo di una razionalità altra, capace di opporsi a quella fondata

---

<sup>38</sup> Zambrano 1995, pp. 50-51.

<sup>39</sup> Zambrano 1996, p. 66.

<sup>40</sup> Zambrano 1996, pp. 33-34.

su esclusione, definizione e dominio. In questo orizzonte, l'Antigone di Zambrano incarna la conversione da "personaggio" a "persona", il gesto di "smascheramento" o auto-riconoscimento che assume insieme una valenza collettiva, storica e filosofica, ma anche intimamente personale. In lei si manifesta la duplicità e la mimeticità del processo stesso: la *co-nascita* resa possibile dalla porosità della tomba – e della scrittura – che accoglie tutti coloro (lettori compresi) che a lei si volgono. Poiché, come ricorda Zambrano, "non è possibile scegliere se stessi come persona senza scegliere al tempo stesso anche gli altri. E gli altri sono tutti gli uomini"<sup>41</sup>.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Álvarez Gómez 1988

Álvarez Gómez M., "‘Lo que pasa queda’. Los principios de la realidad en el primer Unamuno". In *Actas del V Seminario de Historia de la filosofía española* (Universidad de Salamanca, 22-26 de septiembre de 1986), coordinado por A. Heredia Soriano, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, pp. 313-337.

Benjamin, Lăcis 2020

Benjamin W., Lăcis A., *Napoli porosa*, a cura di E. Cicchini, Napoli, Dante & Descartes, 2020.

Bloch 1932

Bloch E., "Aprile italiano", *Frankfurter Zeitung*, 20. April 1932.

Bloch 1965

Bloch E., "Italien und die Porosität" [1925], *Literarische Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965, pp. 508-515.

Boccali 2023

Boccali R., "Resti di un naufragio: María Zambrano nel labirinto di Antigone". In *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo*, a cura di P. Landi, Milano, LED Edizioni, 2023, pp. 63-82.

Brecht 2001

Brecht B., *Scritti teatrali*, trad. it. di E. Castellani, R. Fertonani e R. Mertens, Torino, Einaudi, 2001.

Bundgård 2000

Bundgård A., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000.

---

<sup>41</sup> Zambrano 2000, p. 198.

Fernández 1997

Fernández Turienzo F., “Unamuno lo inconsciente y la historia”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno – CCMU* 32 (1997), pp. 77-98.

Genette 1997

Genette G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997.

Jung 1981

Jung C.G., *Psicologia e alchimia*, trad. it. di R. Bazlen interamente riveduta da L. Baruffi, Torino, Boringhieri, 1981.

Loraux 2001

Loraux N., *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. di M. Guerra, Torino, Einaudi, 2001.

Moreno Sanz J. 2011

Moreno Sanz J. (coord.), *M. Zambrano. Obras completas*, vol. III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

Platone 2009

Platone, *La Repubblica*, testo greco a fronte, a cura di G. Reale, trad. it. di R. Radice, Milano, Bompiani, 2009.

Prezzo 1995

Prezzo R., “La scrittura del pensiero in María Zambrano”. In M. Zambrano, *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, trad. it. e introduzione di C. Ferrucci, Milano, la Tartaruga, 2001, pp. 7-31.

Schondorff 1983

Schondorff J., *Antigone, Theater der Jahrhunderte. Sophokles. Euripides. Racine. Hölderlin. Hasenclever. Cocteau. Anouilh. Brecht*, München, Langen Müller, 1983.

Soresina 2010

Soresina M., *Le segrete cose. Dante tra induismo ed eresie medievali*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2010.

Steiner 1990

Steiner G., *Le Antigoni*, trad. it. di N. Marini, Milano, Garzanti, 1990.

Unamuno 2017

Unamuno M. de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.

Zambrano 1948

Zambrano M., “Delirio de Antígona”, *Orígenes* 18 (1948), pp. 14-21.

Zambrano 1995

Zambrano M., *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, trad. it. e introduzione di C. Ferrucci, con un saggio di R. Prezzo, Milano, la Tartaruga, 1995.

Zambrano 1996

Zambrano M., *Verso un sapere dell'anima*, a cura di R. Prezzo, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.

Zambrano 2000

Zambrano M., *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, trad. it. di C. Marseguerra, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

Zambrano 2002

Zambrano M., *Il sogno creatore*, a cura di C. Marseguerra, trad. it. di V. Martinetto, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

Zambrano 2008a

Zambrano M., *Note di un metodo*, a cura di S. Tarantino, Napoli, Filema, 2008.

Zambrano 2008b

Zambrano M., *L'uomo e il divino*, trad. it. di G. Ferraro, introduzione di V. Vitiello, Roma, Edizioni Lavoro, 2008.

Zambrano 2010

Zambrano M., *Filosofia e poesia*, trad. it. di L. Sessa, introduzione di P. De Luca, Bologna, Pendragon, 2010.

# La voce di Saffo dopo Leopardi

*Paolo Colombo*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-colp>

## ABSTRACT

This article reconstructs the reception of Sappho in the Italian literary tradition, focusing in particular on the central role of Giacomo Leopardi's *Ultimo canto di Saffo* (*The Last Song of Sappho*) as a decisive moment in the modern refunctionalization of the poetess of Lesbos. Through a trajectory that begins with Petrarcan and Marinist traces and extends through the eighteenth-century tradition of female improvisers to the rewritings of Giovanni Pascoli and Cesare Pavese, the essay examines the transformations of Sappho's "voice" as a poetic and cultural construct. Particular attention is devoted to the relationship between Leopardi and both the classical and modern traditions, especially the Ovidian one, as well as to the function of the Sapphic voice as an instrument of existential protest and a means of representing cosmic exclusion. A comparison with later nineteenth- and twentieth-century rewritings reveals how the figure of Sappho gradually becomes invested with distinctly modern symbolic values: from reflections on female subjectivity to nostalgia for the oral dimension of poetry, and ultimately to the thematization of the desire for annihilation and the survival of poetic language. The article thus demonstrates how Sappho's voice, continuously reinvented, constitutes a privileged space of dialogue between antiquity and modernity, between philological memory and contemporary sensibility.

KEYWORDS: Leopardi; Pascoli; Pavese; rewritings; Sappho; voice.

---

Un titolo come *La voce di Saffo dopo Leopardi* può far pensare a una prospettiva cronologica quasi interamente proiettata al di là della canzone leopardiana (maggio 1822), che rappresenta senz'altro il momento più noto e significativo nella storia della fortuna letteraria di Saffo in ambito italiano, ma la cui eccezionalità non si comprende a pieno senza uno sforzo retrospettivo. E nel caso di Saffo, vero e proprio "personaggio poetico dei moderni"<sup>1</sup>, lo scrupolo è reso ancora più sensato dal fatto che, con

---

<sup>1</sup> Secondo la definizione di Domenico Comparetti (1944, p. 1), riportata e ampiamente sviluppata da Adriana Chemello in Saffo 2015a, pp. 10-18.

diverso grado di profondità e riuscita (gli esiti sono spesso esteticamente modesti), un'ideale rassegna delle testimonianze poetiche potrebbe partire dai riferimenti isolabili in Petrarca e giungere almeno alla traduzione-rifacimento di Alda Merini, dunque alla fine degli anni Novanta del Novecento<sup>2</sup>. In questa prospettiva occorre rinunciare all'idea, seducente e anche sensata nella sua semplicità, che la Saffo di Leopardi sia memorabile proprio perché opera di Leopardi per provare a interrogarsi sul suo rapporto di continuità o discontinuità con la tradizione pregressa.

Leopardi non è evidentemente il primo a occuparsi di Saffo, e non è nemmeno il primo a 'darle voce', dunque a portarla direttamente sulla scena come nell'epistola ovidiana (o pseudo-ovidiana)<sup>3</sup>. Nella sezione dedicata ai ritratti di donne "bellicose e virtuose" della sua *Galeria*, lo fa ad esempio già Giovan Battista Marino (1620):

Altro che 'l proprio senno, aver in uso  
specchio non voglio a la mia bella imago.  
Di fiori il crine inghirlandar ricuso,  
troppo il lauro mel rende adorno e vago.  
Tratto la penna in vece d'ago e fuso,  
e pur la penna ancor m'è fuso ed ago,  
onde di stame adamantino ordita  
lavoro a la mia fama eterna vita.<sup>4</sup>

Fra i numerosi spunti tematici di qualche rilievo andrà segnalata almeno l'orgogliosa rivendicazione dei meriti intellettuali, che si traduce nel rifiuto di ogni vezzo o orpello e delle occupazioni tradizionalmente recepite come femminili: Saffo rinuncia ad ago e fuso per la penna e, con tipico procedimento marinistico, grazie alla penna si garantisce un destino glorioso. Sono motivi (l'eccellenza individuale, il rifiuto dell'apparenza) che torneranno in Leopardi, il quale userà anche, in riferimento al destino

---

<sup>2</sup> *Triumphus Cupidinis*, vv. 25-27 ("Una giovane Greca a paro a paro / coi nobili poeti iva cantando, / et avea un suo stil soave e raro"), e *Bucolicum carmen*, X (la "docta puella" del v. 90). Una sintetica ma dettagliata rassegna delle tracce di Saffo all'interno dell'opera petrarchesca è in Petrarca 2000, nota alle pp. 187-188. Si allude invece, per Alda Merini, al *livre d'artiste* intitolato *L'uovo di Saffo*, frutto della collaborazione fra l'autrice ed Enrico Baj; ma cfr. anche Merini 2018, p. 373.

<sup>3</sup> Sull'autenticità del testo (tesi oggi maggioritaria) e sul relativo dibattito critico cfr. Thorsen 2014, pp. 96-122. Ringrazio Elena Castelnuovo e Francesco Sironi per i suggerimenti e le preziose indicazioni.

<sup>4</sup> Marino 1979, p. 238. Il componimento è incluso nell'utilissima antologia Saffo 2014, p. 53. Sulla fortuna della poetessa/personaggio si vedano anche Saffo 2012; Saffo 2015b; Neri 2021, pp. 76-95.

della sua protagonista, la parola “stame” (v. 44; non “adamantino”, ma, significativamente, “ferrigno”). Anche il testo di Marino, tuttavia, è statisticamente minoritario. L’immagine dominante resta quella della Saffo vittima d’amore e ‘paziente’ illustre della relativa patologia, sull’onda della ricezione, quasi sempre mediata, del celebre frammento 31; e non di rado la banalizzazione del tema porta a risultati goffamente moralistici. Saffo inizia proprio in questa fase ad attirare su di sé suggestioni di varia provenienza, avviando quel processo di commistione tipico delle riscritture e finendo per avvicinarsi a figure femminili come la Didone virgiliana o la Francesca di Dante <sup>5</sup>.

Un passaggio senz’altro interessante di questa breve e già troppo lunga preistoria leopardiana si situa nella seconda metà del Settecento, e non solo perché sono gli anni in cui Alessandro Verri pubblica il noto romanzo *Le avventure di Saffo* (1781), che Leopardi avrà ben presente. In quel periodo si consolida infatti anche un’altra tendenza, vale a dire il grande successo di Saffo nel contesto della cosiddetta poesia estemporanea. Molti dei versi che rievocano il mito della poetessa di Lesbo sono dedicati e indirizzati appunto a improvvisatrici o da queste composti (Teresa Bandettini, Fortunata Sulgher) <sup>6</sup>; ciò avveniva naturalmente per ovvie ragioni antonomastiche, essendo Saffo la poetessa antica per eccellenza, ma forse non solo <sup>7</sup>. In quella pratica culturale e mondana avevano trovato cittadinanza e considerazione molte letterate altrimenti destinate alla periferia

---

<sup>5</sup> Un ruolo fondamentale in questa rifunzionalizzazione è stato riconosciuto nella traduzione della XV epistola ovidiana di Remigio Nannini (Remigio Fiorentino); cfr. Galbiati 2015 e, per Leopardi, Baffa 2010. D’altronde, senza che ciò significhi appiattirne gli esiti sull’adesione a una singola fonte, anche l’*Ultimo canto di Saffo* fa ampio ricorso a tali intersezioni: si pensi al “Morremo” che inaugura la quarta ed ultima stanza della canzone (v. 55), la cui ascendenza virgiliana è dichiarata dallo stesso Leopardi nell’autografo (“Morremo. Moriemur inultae ec. Aen. 4. 659”).

<sup>6</sup> È il caso, per limitarsi agli esempi più noti, del sonetto dedicato da Parini a Teresa Bandettini (Amarilli Etrusca), componimento che, secondo il costume delle accademie di poesia estemporanea, individuava il tema con il quale l’improvvisatrice avrebbe dovuto misurarsi: cfr. Saffo 2014, pp. 74-75, e Parini 2020, pp. 352-354 (con il titolo *Per Improvisatrice*).

<sup>7</sup> Alla tradizionale associazione tra Saffo e la poesia femminile fa ad esempio largamente ricorso la vicenda sentimentale di Aurelio de’ Giorgi Bertola e Maria Fortuna, come rilevato da Gallo 2015, pp. 122-123. Sulla presunta identificazione con Saffo visuta da Gaspara Stampa insiste invece l’immaginaria autobiografia epistolare della poetessa cinquecentesca composta da Luigi Carrer e da lui inclusa nell’*Anello di sette gemme* (Carrer 1838, pp. 242-524; sull’opera cfr. Andreani 2018). Del resto, già il giovanissimo Foscolo, che di Saffo fu cultore e traduttore, aveva offerto a Diodata Saluzzo di Roero, “Saffo italiana”, il *Tieste* (Foscolo 1970, p. 43); la rete dei rimandi incrociati è idealmente

della repubblica letteraria. Inoltre, la stessa fenomenologia dell'improvvisazione suggestionava per le analogie riscontrabili con quanto via via si andava riscoprendo sugli aspetti performativi della poesia in età arcaica<sup>8</sup>; e sappiamo quanto la nostalgia della 'voce' e di una perduta dimensione orale agisse su Leopardi, specialmente nella prima metà degli anni Venti<sup>9</sup>.

Se a questo punto proviamo idealmente a scavalcare Leopardi e a cercarne l'eco nelle Saffo più tarde, ci imbattiamo in tracce concrete ma quasi esclusivamente superficiali o di maniera. *La morte di Saffo* di Achille Chiarli (1839) è un esempio di quasi certo leopardismo nel trattamento del tema dell'esclusione dalla felicità, ma senza la tensione conoscitiva del modello:

Veggio d'intorno gioia per tutti,  
solo i miei gaudi sono distrutti;  
sento da lungi muover la danza,  
per me soltanto non v'è speranza. (vv. 45-48)<sup>10</sup>

In qualche modo, però, la riscrittura leopardiana fa breccia anche nei suoi accenti più negativi e radicali, come si ricava da un altro componimento quasi omonimo, *Morte di Saffo* (1855) di Giovanni Prati, oggi forse meno noto al grande pubblico (sono però molto famosi gli ironici riferimenti di Gozzano), ma al tempo davvero celebre<sup>11</sup>. La sua Saffo può così cantare,

---

estendibile alla novella dedicata dalla stessa Saluzzo a Gaspara Stampa (Saluzzo di Roero 1989, pp. 197-211).

<sup>8</sup> «Quando dunque un Bettinelli, o un Parini, insignivano Amarilli Etrusca dell'appellativo di «moderna» o «inclita Saffo», compivano, secondo il vezzo arcaizzante in uso, un gesto di poetica galanteria, e tuttavia esprimevano anche una sensazione diffusa: i panni antichi si addicevano perfettamente al poeta estemporaneo, questo redivivo Orfeo che sembrava realizzare le istanze dell'*immaginazione* e della *sensibilità* rivendicate dall'estetica settecentesca e preromantica» (Di Ricco 1990, pp. 43-44). E un movente almeno in parte simile avrebbero avuto, oltre che l'omaggio di Pindemonte alla stessa Bandettini (Saffo 2014, p. 80), i versi di Manzoni e quelli (più galanti) di Lamartine ad Angelica Palli, la quale pure era stata in gioventù improvvisatrice, e aveva più tardi composto il dramma lirico in un atto *Saffo*, recentemente riedito a cura di Francesca Favaro in Saffo 2015b, pp. 215-256; per l'omaggio manzoniano, nel quale Palli è salutata «Saffo novella», cfr. almeno Manzoni 2018, pp. 474-475, Manzoni 1992, pp. 222 e 449, e la testimonianza di Falcucci 1878, pp. 18-19.

<sup>9</sup> Si veda in particolare D'Intino 2009.

<sup>10</sup> La citazione è tratta da Saffo 2014, p. 130. Ma stilemi e immagini rimandano anche a testi esterni al progetto delle canzoni, dagli idilli (*La sera del dì di festa*) ai canti pisano-recanatesi o successivi (*Il passero solitario*, *Le ricordanze*).

<sup>11</sup> Cfr., per Gozzano: «[...] O margherite in collegio / sfogliate per sortilegio sui teneri versi del Prati» (*L'amica di nonna Speranza*, vv. 44-45); «M'apparisti così, come

ovviamente in strofe saffiche (con settenario al posto del quinario nella resa dell'adonio), versi di questo tenore:

Ah! T'era meglio  
non esser giunta nell'amara luce,  
colpa degli astri e del garzon superbo,  
moritura anzi tempo! (vv. 8-11)

Scellerata Natura a cui diletto  
è di tanta tua prole il fero strazio,  
unico dono di non molle petto  
mi festi, e ti ringrazio. (vv. 27-30)<sup>12</sup>

Sono parole, tuttavia, che probabilmente Leopardi avrebbe condiviso solo in parte. La tesi, lucida e disperata, che per i viventi e in particolare per gli uomini sia di gran lunga preferibile "il non essere che l'essere" (*Zib.*, 4100) è da Prati depotenziata nei suoi presupposti esistenziali e ridotta a una combinazione di circostanze sfavorevoli ("colpa degli astri e del garzon superbo")<sup>13</sup>. Allo stesso modo, l'idea che l'eccezionalità dell'individuo non sia necessariamente un "dono", come scrive Prati, ma piuttosto una sciagura è chiaramente espressa nel *Dialogo della Natura e di un'Anima*, nel *Dialogo Galantuomo e Mondo* che ne è per molti versi l'avantesto, ma anche nel suggestivo abbozzo *Storia di un'anima*:

ANIMA        Dunque alluogami, se tu m'ami, nel più imperfetto: o se questo non puoi, spogliata delle funeste doti che mi nobilitano, fammi conforme al più stupido e insensato spirito umano che tu producessi in alcun tempo.

*Dialogo della Natura e di un'Anima*

---

in un cantico / del Prati, lacrimante l'abbandono / per l'isole perdute nell'Atlantico" (*La signorina felicità*, VIII, vv. 49-51). Sul leopardismo di Prati è ancora utile l'analisi di Negri 1970, pp. 35-43.

<sup>12</sup> Saffo 2014, pp. 177 e 178 (l'impiego delle strofe saffiche è limitato alle parti che riproducono il canto della poetessa).

<sup>13</sup> La resa di Prati è lontana anche da altri, altissimi luoghi leopardiani nei quali il motivo è analizzato nelle sue conseguenze paradossali; penso, ad esempio, alla prima sepolcrale (*Sopra un bassorilievo sepolcrale [...]*, vv. 27-28 e 41-43): "Mai non veder la luce / era, credo, il miglior. [...] / questo se all'intelletto / appar felice, invade / d'alta pietade ai più costanti il petto"; o ai momenti più intensamente patetici del *Dialogo di Plotino e di Porfirio* ("[...] rifassi il gusto alla vita, nasce or questa or quella speranza nuova, e le cose umane ripigliano quella loro apparenza, e mostransi non indegne di qualche cura; non veramente all'intelletto; ma sì, per modo di dire, al senso dell'animo", Leopardi 2011b, p. 207).

|            |                                                                                                                                                                  |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MONDO      | [...] È gran tempo che la sfortuna non fa più fortuna, se non quando è falsa ec. e chi è sventurato lo è per davvero e non per giuoco. Ma tu non sei mica bello. |
| GALANTUOMO | V. E. dice bene.                                                                                                                                                 |
| MONDO      | Dico bene senza fallo: questo già s'intende. Ma in somma, disgraziato e non bello. Figlio mio, non penso di poterti giovare a niente.                            |
| GALANTUOMO | Ma s'accerti Vostra Eccellenza che ho bonissimo cuore, e mi sono sempre esercitato nella virtù.                                                                  |
| MONDO      | Peggio che peggio. Tu vuoi morir disperato, e appiccarti da te stesso ec. ec.                                                                                    |

*Dialogo Galantuomo e Mondo*

[...] io, considerata già da gran tempo bene e maturamente ogni cosa, stime-rei fare un infinito guadagno se potessi (e potendo, non mancherei di farlo in questo medesimo punto) scambiare l'animo mio con qual si fosse tra tut-ti il più freddo e più stupido animo di creatura umana.

*Storia di un'anima*<sup>14</sup>

Si comprende, ma del resto è cosa nota, quanto la voce di Saffo, o meglio la voce da attribuire a Saffo fosse per Leopardi anche e soprattutto una voce di protesta<sup>15</sup>, modulata attraverso una fitta rete di influenze e trave-stimenti, dichiarati e non. Che il punto di partenza di questa complessa stratificazione resti, malgrado le resistenze di tanta critica, l'epistola ovi-diana, lo dichiara Leopardi stesso ("Il fondamento di questa Canzone sono i versi che Ovidio scrive in persona di Saffo"), per poi sviluppare il motivo poetico della "bruttezza":

La cosa più difficile del mondo, e quasi impossibile, si è d'interessare per una persona brutta; e io non avrei preso mai quest'assunto di commuove-re i Lettori sopra la sventura della bruttezza, se in questo particolar caso, che ho scelto a bella posta, non avessi trovato molte circostanze che sono di grandissimo aiuto, cioè 1. la gioventù di Saffo, e il suo esser di donna. Noi scriviamo principalmente agli uomini [...] 2. il suo grandissimo spirito, in-gegno, sensibilità, fama, anzi gloria immortale, e le sue note disavventure, le quali circostanze par che la debbano fare amabile e graziosa, ancorché

<sup>14</sup> Ivi, rispettivamente alle pp. 45, 246-247, 1203.

<sup>15</sup> Tale dimensione, pienamente acquisita tra i leopardisti, non sembra sempre ugualmente riconosciuta nell'ambito degli studi sulla ricezione dell'antico, come dimo-strata ad esempio il pur pregevole Most 1995, che descrive la Saffo leopardiana come agita-ta da un "almost Neoplatonist philosophical desire to free her pure soul from this world of appearances and to restore it to whatever it is that lies beyond" (p. 24).

non bella: o se non lei, almeno la sua memoria. 3, e soprattutto, la sua antichità. Il grande spazio frapposto tra Saffo e noi, confonde le immagini, e dà luogo a quel vago ed incerto che favorisce sommamente la poesia. Per bruttissima che Saffo potesse essere, che certo non fu, l'antichità, l'oscurità de' tempi, l'incertezza ec. introducono quelle illusioni che suppliscono ad ogni difetto.<sup>16</sup>

Il caso di Saffo è dapprima presentato come perfettamente in linea con il precedente ovidiano, poi sempre più incentrato su un motivo, la bruttezza, che nell'epistola latina era poco più che accennato, infine ricondotto a "quel vago ed incerto che favorisce sommamente la poesia", e che qui si traduce anche in discreta libertà d'azione nello sviluppo del soggetto. È dunque l'occasione per dare corpo a un più generale senso di "esclusione cosmica" (come è stato detto), stavolta non necessariamente legato all'ipotesto delle *Eroidi* e anzi proiettato verso una sensibilità decisamente moderna<sup>17</sup>. L'esibito rinvio al modello classico va infatti contestualizzato alla luce del particolare periodo di composizione: siamo nella stagione delle *Canzoni*, e Leopardi, dopo l'accoglienza talora ostile ottenuta dalla prima stampa romana, è ben determinato a "fare alle pugna" con censori e pedagoghi. Era dunque quanto mai opportuno che la rete dei riferimenti fosse adeguatamente rispettabile, tanto che le *Annotazioni alle Canzoni* sono densissime di richiami ai classici, soprattutto latini, e ai cosiddetti buoni secoli della lingua. Ben più difficile, in tale direzione, risultava esplicitare i possibili legami con la produzione romanzesca degli ultimi cinquant'anni, che dal *Werther* fino all'*Ortis* foscoliano offriva non poche possibilità di rifunzionalizzare in termini contemporanei il salto di Leucade, riducendo anche l'incidenza del puro movente amoroso<sup>18</sup>. Del resto, è oggi comunemente riconosciuto che il titolo della

---

<sup>16</sup> Cito da Leopardi 2011a, p. 681 (dove il brano è riportato con il titolo editoriale ormai invalso di *Premessa all'Ultimo canto di Saffo*, assente, con ogni evidenza, nell'autografo). Concentrandosi di volta in volta su analogie e differenze, hanno in diverso modo ribadito l'importanza del modello latino, negli ultimi anni, Lonardi 2005, pp. 96-98; Raboni 2013, pp. 123-126; Neppi 2014 (che pure coglie nella canzone leopardiana la volontà di "rovesciare l'immagine di Saffo proposta da Ovidio", p. 168). E si veda da ultimo Moscardini 2025.

<sup>17</sup> Su questo specifico aspetto insistono in particolare Felici 2005 e Blasucci 2019, pp. 242-243.

<sup>18</sup> Diverso il caso del wertherismo un po' moralistico della Saffo verriana, sulla quale cfr. Neri 2018, p. 79 ("poetessa [che] compensa i difetti fisici della donna ovidianamente brutta, castamente e inutilmente innamorata del bel Faone, e infine wertherianamente suicida"); DeJean 1989, pp. 169-175; e soprattutto Cottignoli 1991.

canzone, *Ultimo canto di Saffo*, riprenda da vicino il “Dernier chant de Corinne” nel romanzo di Madame de Staël. Questo cortocircuito fra antico e moderno (tipico del Leopardi poeta e prosatore non filologico) è interessante anche perché ha delle conseguenze dirette sulla voce del personaggio, come rivela un prospetto delle possibili fonti per i vv. 68-70:

Ecco di tante  
sperate palme e dilettoni errori,  
il Tartaro m'avanza [...].

*Ultimo canto di Saffo*, vv. 68-70

Ecco dunque il fine di tutte le mie speranze de' miei voti e degl'infiniti miei desideri (dice Verter moribondo e ti può servire pel fine) [...].

*Appunti e ricordi / Vita abbozzata di Silvio Sarno*

Questo di tanta speme oggi mi resta!

Foscolo, *Un dì s'io non andrò sempre fuggendo*, v. 12

Non son chi fui; perì di noi gran parte:  
questo che avanza è sol languore e pianto

Foscolo, *Non son chi fui*, son. 2, vv. 1-2

questo m'avanza di cotanta spene

Petrarca, *Rvf*, CCLXVIII, v. 32

Ma l'esempio è indicativo anche in senso opposto. Con l'*Ultimo canto di Saffo* e le relative riflessioni raccolte a margine dell'autografo, Leopardi prende definitiva confidenza con una movenza stilistica che diventerà negli anni tipica della sua lingua poetica (“[...] la morte è quello / che di cotanta speme oggi m'avanza”, *Le ricordanze*, vv. 91-92; “nulla spene m'avanza”, *Alla sua donna*, v. 13); in certo modo, l'arbitraria e composita voce di Saffo contribuisce in prospettiva a definire la voce lirica dello stesso Leopardi.

Ma questa voce di Saffo possiede altre caratteristiche sorprendenti, e non ha infatti mancato di sollecitare gli interpreti per via degli improvvisi traslati dalla prima persona singolare a quella plurale:

Placida notte, e verecondo raggio  
della cadente luna; e tu che spunti  
fra la tacita selva in su la rupe,  
nunzio del giorno; oh dilette e care  
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,  
sembianze agli occhi miei; già non arride  
spettacol molle ai disperati affetti.  
Noi l'insueto gaudio ravviva

quando per l'etra liquido si volve  
e per li campi trepidanti il flutto  
polveroso de' Noti [...]. (vv. 1-11)

In che peccai bambina, allor che ignara  
di misfatto è la vita, onde poi scemo  
di giovanezza, e disfiato, al fuso  
dell'indomita Parca si volvesse  
il ferrigno mio stame? Incaute voci  
spande il tuo labbro: i destinati eventi  
move arcano consiglio. Arcano è tutto,  
fuor che il nostro dolor. Negletta prole  
nascemmo al pianto, e la ragione in grembo  
de' celesti si posa. (vv. 40-49)

Come anticipato, studiosi e lettori hanno discusso molto su questi passaggi, vedendo a lungo in quelli del primo tipo una possibile resistenza di formule maiestatiche; ma nel secondo brano proposto i margini di dubbio sono davvero esigui: lì lo slittamento al 'noi' ("nostro dolor", "nascemmo al pianto", vv. 47-48) ha senza dubbio un valore esemplare, di estensione del concetto, attraverso la percezione del singolo, al destino collettivo e universale. E non è senza ragione che il dettato poetico dell'*Ultimo canto* sia stato oggetto di valutazione critiche tese a esaltarne il valore di testo cerniera, a metà strada fra il registro ardito-eroico delle canzoni e la vena idillica<sup>19</sup>. È in particolare nel confronto con *Bruto minore*, al quale l'accomuna lo statuto di 'monologo lirico'<sup>20</sup>, che l'attenzione della critica ha insistito sulle specificità della requisitoria di Saffo, individuando nell'opzione per una voce femminile la testimonianza di un deliberato passaggio ideologico. Almeno a partire da De Sanctis, è stato infatti posto il problema di una distinzione fra la visione del mondo del cesaricida, ancora legata alla tragedia della Storia, e quella della poetessa "reietta di Faone", la cui vicenda consente a Leopardi una traslazione del dolore individuale su un piano che è, per la prima volta nei *Canti*, di respiro esistenziale<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Le principali ipotesi critiche sono segnalate e discusse in Raboni 2013, pp. 116-118.

<sup>20</sup> La formula, minimamente riadattata, è di Lonardi 2005, p. 93. Di una possibile coda epica (estesa dal secondo emistichio del v. 70 a tutto il 72 e conclusivo) sganciata dall'effettivo 'canto' della voce lirica ha ragionato Tesi 2011, prospettando un'interpretazione che, se non altro, rende giustizia alla polifonia del componimento.

<sup>21</sup> De Sanctis 1961, pp. 142-151 (la citazione a p. 150). Il saggio, cui spetta il merito di aver inaugurato, oltre al parallelo tra le due controfigure tragiche, felici prospettive critiche, appare forse ai lettori odierni eufemistico nella rappresentazione di una Saffo

Muovendo da diverse premesse ideologiche, ma tramite un analogo (e anzi ancor più diabolico) travestimento filologico, la figura di Saffo è chiamata a raccontare l'“Ignoto” della condizione umana nel *Solon* di Pascoli, il primo dei *Poemi conviviali* (1895)<sup>22</sup>. La struttura della composizione è piuttosto conosciuta: Pascoli trae spunto da una testimonianza di Eliano tramandata da Stobeeo e da lui stesso riportata nel saggio *Storia della poesia lirica in Roma sino alla morte di Orazio* premesso a *Lyra romana*, la nota antologia per le “scuole classiche”: “Questa poesia, passando il mare, incantava e beava gl'Ioni: Solone vecchio voleva imparare una delle odi di Sappho e morire”<sup>23</sup>. Pascoli progetta la poesia in chiave potremmo dire eziologica, ricostruendo cioè l'episodio all'origine della testimonianza appena citata, che ne diventa quindi il punto di arrivo. In un'ambientazione simposiale e aristocratica, il protagonista Solone accoglie con gioia l'arrivo di una cantatrice appena sbarcata al Pireo con il prezioso bagaglio di due nuove “canzoni oltremarine”, una d'amore e l'altra di morte; quello che succede nel seguito ha nuovamente a che fare con la voce di Saffo<sup>24</sup>. Solone infatti equivocherà il senso dei versi recitati,

remissiva e dall'atteggiamento acquiescente verso il proprio destino di infelicità: “Ma non perciò chiama carnefice il Fato, anzi lo chiama il Padre” (*ibid.*). Non è difficile, oggi, obiettare che proprio nell'appellativo di “Padre” (v. 50) attribuito a Giove/Zeus risiede il nucleo più amaro e risentito delle parole della protagonista. Il valore del ‘femminile’ sarà allora piuttosto da ricercare in quanto intuito e annotato da Leopardi stesso nell'autografo, vale a dire nella maggiore efficacia di questa caratterizzazione nella resa del motivo fondamentale dell'esclusione.

<sup>22</sup> Ancor più che per Leopardi, come è inevitabile considerato il contesto cronologico, di Pascoli è nota la duratura consuetudine con l'opera della poetessa di Lesbo: si vedano, fra i soli studi più recenti, Piantanida 2013 e Sironi 2020.

<sup>23</sup> Pascoli 1895, p. XXVI; meno noto, nella stessa sede, è un secondo riferimento che consolida il valore della testimonianza e ribadisce l'origine oltremarina (nella poesia, “due canzoni / oltremarine giunsero”; *Solon*, vv. 25-26) della poesia eolica: “Ricordiamo Solone vecchio che impara la canzone d'oltre mare” (p. XLIII nota 4). Sulla rilevanza delle antologie *Lyra* ed *Epos* per una più profonda comprensione dei *Conviviali* cfr. Elli 2002, p. 140; e, per il caso di *Solon*, già Debenedetti 1994, almeno alle pp. 207 e 226.

<sup>24</sup> È indicativo il fatto che critici e commentatori abbiano dibattuto a lungo (e non di rado aspramente) sull'identità della “donna d'Eresso” (v. 27), dividendosi tra fautori della coincidenza effettiva con Saffo e sostenitori di una tesi più sfumata, che vede nella figura una semplice cantatrice compatriota della poetessa; per una rassegna si veda Pellegrini 2011, pp. 138 (nota 43) e 158. Al di là delle singole posizioni, resta innegabile e dunque rilevante ai fini del nostro discorso il fatto che le due “canzoni” siano attribuite a Saffo e alla sua voce poetica, come dimostrano i vv. 80-83 (“E chi voglia me rivedere, tocchi / queste corde, canti un mio canto: in quella, / tutta rose rimireranno gli occhi / Saffo la bella”).

riconoscendo immagini funeree nel canto amoroso, e scoprendo solo alla fine che il secondo componimento, teoricamente dedicato alla morte, consiste in una celebrazione dell'eternità della poesia. A quel punto pronuncerà le citate parole attribuitegli da Eliano e tramandate da Stobeo (vv. 80-85):

E chi voglia me rivedere, tocchi  
queste corde, canti un mio canto: in quella,  
tutta rose rimireranno gli occhi  
Saffo la bella.

Questo era il canto della Morte; e il vecchio  
Solon qui disse: Ch'io l'impari, e muoia. (vv. 80-85)

Va detto però che l'abbaglio di Solone è più che giustificabile, dal momento che Pascoli forza efficacemente la lingua poetica della cantatrice nella direzione di una studiata ambiguità, piegando così le parole di Saffo a una sensibilità tipicamente moderna e potremmo dire decadente:

Dileguare! e altro non voglio: voglio  
farmi chiarezza che da lui si effonda.  
scoglio estremo della gran luce, scoglio  
su la grande onda [...].<sup>25</sup>

Eppure, ed è stato dimostrato, questa falsificazione della voce poggia su una accuratissima selezione di immagini e *topoi* prelevati di peso dalla lirica saffica e sapientemente ricomposti; al punto che in alcuni mirabili casi Pascoli riesce ad attribuire al personaggio Saffo parole che la Saffo storica aveva con ogni probabilità effettivamente pronunciato, ma che sarebbero state scoperte solo nel Novecento; parole, come ha chiosato Vittorio Citti, che “nell'anno 1895 nessuno al mondo poteva nemmeno sospettare” (il riferimento è ai frammenti 94-95 Voigt)<sup>26</sup>.

Quarant'anni più tardi, gli stessi versi avrebbero suscitato l'interesse di Cesare Pavese durante il confino di Brancalione, colpendo evidentemente lo scrittore anche per quel senso di annientamento indotto dal

---

<sup>25</sup> Pascoli 2015, p. 21. Era stato lo stesso Pascoli, in una lettera all'editore dei *Poemi*, Adolfo De Bosis, a chiarire le ragioni dell'insistenza sul motivo della “chiarezza”: “Si fonda invero [*Solon*] su un'idea che credo tutta mia che o Sappho fosse una persona mitica significando la chiarezza crepuscolare (*Sapphō* = chiara) o la poetessa così nomata scherzasse in certo modo sul suo nome” (Pascoli 1961, p. 416). Sulle differenze tra il “desiderio di morte della Saffo storica” e quello della Saffo pascoliana si vedano le precisazioni di Citti 1997, p. 119.

<sup>26</sup> Citti 1996, pp. 75-76.

desiderio amoroso che un lettore novecentesco poteva cogliervi (sulla linea del “Dileguare! e altro non voglio” di Pascoli)<sup>27</sup>. A Saffo Pavese sarebbe tornato nei *Dialoghi con Leucò*, immaginandone, nella prosa intitolata *Schiuma d'onda*, la dolorosa condizione di immobilità, quasi di pentimento, dopo il celebre salto: nuova e non ultima riscrittura di una voce che, fra travestimenti e manipolazioni, non smette di parlarci.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andreani 2018

Andreani V., “‘Saffo italiana’. La fortuna letteraria di Gaspara Stampa nell’Ottocento”. In *The Italian Renaissance in the 19th Century: Revision, Revival, and Return*, edited by L. Bolzoni and A. Payne, Firenze, Villa i Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2018, pp. 435-454.

Baffa 2010

Baffa C., “Al suono di un’unica voce. Leopardi e la traduzione delle *Heroides* di Remigio Nannini”. In *Leopardi e il ’500*, a cura di P. Italia, prefazione di S. Carrai, Pisa, Pacini, 2010, pp. 133-144.

Blasucci 2019

Leopardi G., *Canti*, a cura di L. Blasucci, vol. I, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2019.

Carrer 1838

Carrer L., *Anello di sette gemme o Venezia e la sua storia, considerazioni e fantasie di Luigi Carrer*, Venezia, Co’ tipi del Gondoliere, 1838.

Cavallini 2014

Cavallini E., “‘Il desiderio schianta e brucia’. Versi di Saffo in *Schiuma d'onda* di Cesare Pavese”. In *Pavese, Fenoglio e la “dialettica dei tre presenti”. Quattordicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di A. Catalfamo, Catania, C.U.E.C.M., 2014, pp. 167-173.

Citti 1996

Citti V., “Solon e la ricezione dell’antico”, *Rivista pascoliana*, 8 (1996), pp. 63-80.

Citti 1997

Citti V., “La ricezione dell’antico nei Poemi conviviali”. In *“I Poemi conviviali” di Giovanni Pascoli. Atti del Convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga* (26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 99-131.

Comparetti 1944

Comparetti D., *Poesia e pensiero del mondo antico*, Napoli, Ricciardi, 1944.

---

<sup>27</sup> Cfr. Cavallini 2014, pp. 168-170.

Cottignoli 1991

Cottignoli A., "Introduzione". In A. Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, a cura di A. Cottignoli, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 7-23.

Debenedetti 1994

Debenedetti G., "Solon". In Id., *Pascoli: la "rivoluzione inconsapevole". Quaderni inediti*, prefazione di L. Baldacci, Milano, Garzanti, 1994, seconda edizione, pp. 197-264.

DeJean 1989

DeJean J., *Fictions of Sappho. 1546-1937*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1989.

De Sanctis 1961

De Sanctis F., *La letteratura italiana nel secolo XIX*, III, *Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1961, seconda edizione.

D'Intino 2009

D'Intino F., *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009.

Di Ricco 1990

Di Ricco A., *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, FrancoAngeli, 1990.

Elli 2002

Elli E., *Pascoli e l'antico. Dalle liriche giovanili ai "Poemi conviviali"*, Novara, Interlinea, 2002.

Falcucci 1878

Falcucci F.D., *Commemorazione di Angelica Palli ne' Bartolomei e iscrizione per la medesima*, Livorno, Zecchini, 1878.

Felici 2005

Felici L., "La canzone dei disperati affetti". In Id., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra "favole antiche" e "disperati affetti"*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 85-122.

Foscolo 1970

Foscolo U., *Epistolario*, vol. I: *Ottobre 1794 - Giugno 1804*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1970, seconda edizione.

Galbiati 2015

Galbiati G.S., "Saffo nella traduzione delle Heroides di Remigio Nannini". In Saffo 2015a, pp. 29-42.

Gallo 2015

Gallo V., "La fortuna di Saffo sulla scena italiana di fine Settecento". In Saffo 2015a, pp. 117-134.

Leopardi 2011a

Leopardi G., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 2011, 2 voll., vol. I: *Poesie*, a cura di M.A. Rigoni.

Leopardi 2011b

Leopardi G., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 2011, 2 voll., vol. II: *Prose*, a cura di R. Damiani.

Lonardi 2005

Lonardi G., "Con Saffo. L'ultimo canto". In Id., *L'oro di Omero. L'"Iliade", Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 93-112.

Manzoni 1992

Manzoni A., *Tutte le poesie. 1797-1872*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992.

Manzoni 2018

Manzoni A., *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Milano, Rizzoli (BUR), 2018, terza edizione.

Marino 1979

Marino G., *La galleria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, 2 voll., vol. I.

Merini 2018

Merini A., *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, a cura di A. Borsani, Milano, Mondadori, 2018, seconda edizione.

Moscardini 2025

Moscardini L., "Leopardi e la leggenda di Saffo", *Giornale storico della letteratura italiana*, 202, 678 (2025), pp. 163-194.

Most 1995

Most G.W., "Reflecting Sappho", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 40, 1 (December 1995), pp. 15-38.

Negri 1970

Negri R., *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1970.

Neppi 2014

Neppi E., "L'Ultimo canto di Saffo come risposta a *Heroides* 15 – Sappho Phaoni". Dans *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, sous la direction de P. Abbrugiati, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 161-173.

Neri 2021

Neri C., "Introduzione". In *Saffo, testimonianze e frammenti*, introduzione, testo critico, traduzione e commento di C. Neri, Berlin, De Gruyter, 2021, pp. 1-95.

Parini 2020

Parini G., *Poesie varie ed extravaganti*, a cura di S. Baragetti e M.C. Tarsi, con la collaborazione di M. Ballarini e P. Bartesaghi, coordinamento e prefazione di U. Motta, Pisa - Roma, Serra, 2020.

Pascoli 1895

Pascoli G., *Lyra romana. Ad uso delle scuole classiche. Fauni Vatesque. Veteres Poetae. Νεώτεροι (Catullus - Vergilius). Q. Horatius Flaccus*, Livorno, Giusti, 1895.

Pascoli 1961

Pascoli M., *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961.

Pascoli 2015

Pascoli G., *Poemi conviviali*, a cura di M. Belponer, introduzione di P. Gibellini, Milano, Rizzoli (BUR), 2015, seconda edizione.

Pellegrini 2011

Pellegrini M., *Sul Pascoli 'greco'. I "Poemi Conviviali" fra storia della critica ed esegesi del testo*, supervisore G. Baldassarri, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Italianistica, Scuola di Dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Indirizzo di Italianistica, XXIII ciclo, 2011.

Petrarca 2000

Petrarca F., *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2000, seconda edizione.

Piantanida 2013

Piantanida C., "Pascoli and Sappho: Two Unpublished Manuscripts", *Filologia italiana*, 10 (2013), pp. 181-214.

Raboni 2013

Raboni G., "Ultimo canto di Saffo". In *Lettura dei "Canti" di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, a cura di C. Genetelli, con la collaborazione di E. Fumagalli e G. Pedrojetta, Novara, Interlinea, 2013, pp. 115-129.

Saffo 2012

*Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, a cura di A. Chemello, Padova, Il Poligrafo, 2012.

Saffo 2014

*Saffo nella tradizione poetica italiana del Sei all'Ottocento*, a cura di S. Puggioni, premessa di G. Baldassarri, Appendice leopardiana di L. Braccesi, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2014.

Saffo 2015a

*Saffo. Riscritture e interpretazioni dal XVI al XX secolo*, a cura di A. Chemello, Padova, Il Poligrafo, 2015.

Saffo 2015b

*L'altra Musa. Storia (e storie) di Saffo tra Sette e Ottocento*, a cura di F. Favaro e S. Puggioni, Padova, CLEUP, 2015.

Saluzzo di Roero 1989

Saluzzo di Roero D., *Novelle*, a cura di L. Nay, Firenze, Leo S. Olschki, 1989.

Sironi 2020

Sironi F., "Il fr. 168b V. (52 Bergk) di Saffo, *Il gelsomino notturno* e altri notturni pascoliani", *Atene e Roma*, n.s. II, 14, 3-4 (2020), pp. 367-375.

Tesi 2011

Tesi R., “Due note sintattiche all’*Ultimo canto di Saffo*”, *Studi e problemi di critica testuale*, 82 (2011), pp. 107-113.

Thorsen 2015

Thorsen T.S., *Ovid’s Early Poetry: From His Single “Heroides” to His “Remedia amoris”*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

# ‘Io che sono al corrente di tutto’: voci di donne e finanze nell’Atene del 400 a.C.

Elisabetta Berardi

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-bere>

## ABSTRACT

This article examines the representation of female economic expertise in Classical Athens through a reading of Lysias’ *Against Diogeiton* (oration 32). Starting from the contrast between the legal marginalization of women in the Athenian public sphere and a number of sources attesting to their concrete involvement in the management of family property, the essay focuses on the figure of Diogeiton’s daughter, the mother of the orphans at the center of the case. Through a reconstruction of the scene of family mediation narrated in the speech, in which the Kinsman lends his voice to the woman by reporting her words in direct discourse, she emerges as a female figure capable of intervening competently in financial matters, making use of accounts, inventories, and records of family assets. The analysis places this case in dialogue with other female figures attested in Attic oratory, such as Archippe in the speeches of Demosthenes, as well as with the ideological model presented in Xenophon’s *Oeconomicus*, highlighting the gap between normative ideals and social practices. Particular attention is devoted to the rhetorical construction of Didi’s *ethos* and to the plausibility that such a representation could have held for a jury of Athenian citizens. The article argues that the persuasive effectiveness of the speech itself presupposes the social recognizability of an active female role in the management of the *oikos* and its economic resources.

KEYWORDS: Archippe; Diogeiton’s daughter; Lysias; the Kinsman; women and finance; Xenophon’s *Oeconomicus*.

---

Nella società italiana contemporanea l’autonomia femminile non è ancora un fatto scontato in molti campi. Un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* a firma di Rita Quercè riporta dati emersi da una ricerca in materia di digitalizzazione e consapevolezza finanziaria: in Italia nel 2020 quasi una donna su cinque parrebbe non avere conto corrente, mentre solo il 67% delle donne che dichiarano di possederlo avrebbe accesso

autonomo al denaro<sup>1</sup>. Del resto – ricorda ancora l'articolo – il diritto di esser intestataria di un conto senza la garanzia di una controfirma maschile o il diritto di esser titolare di una carta di credito sono conquiste recenti anche per paesi come la Francia o gli Stati Uniti.

Se questa è la condizione odierna, non dovremmo stupirci che nell'Atene dell'età classica donne e finanza fossero due mondi non comunicanti. Tuttavia, testimonianze provenienti da discorsi giudiziari dell'epoca permettono di ricostruire un quadro più sfumato: emergono figure di donne che, nonostante i limiti imposti dalla società, si muovono con una certa autonomia e appaiono in grado di far risuonare almeno indirettamente la loro voce in materia. Nei tribunali ateniesi le donne non potevano presenziare in modo attivo e con voci articolate; il loro ruolo, quando previsto, era silenzioso, confinato a momenti di pianto e gesti di supplica. Con le lacrime rinforzavano le posizioni e le parole dei parenti maschi presso la giuria<sup>2</sup>. Se una donna avesse voluto intentare causa avrebbe potuto farlo solo in maniera mediata, attraverso l'uomo che la rappresentava in pubblico, il suo tutore e patrono, il *kyrios*, che avrebbe parlato per lei. Forme dirette di intervento erano invece possibili in uno spazio privato arbitrale, in una dimensione che comprendesse persone legate alla famiglia: in quel caso si potevano udire voci femminili<sup>3</sup>. Così è riferito dal discorso di accusa composto dal logografo Lisia intorno al 400 a.C. per gli orfani del commerciante Diodoto contro Diogitone, il loro tutore (*Contro Diogitone*, or. 32). Il discorso di Lisia racconta infatti di un precedente tentativo di conciliazione promosso per cercare di evitare la dimensione pubblica dello scontro. A quella riunione avrebbe partecipato in modo attivo la figlia di Diogitone, madre degli orfani. O almeno così riferisce la vicenda l'anonimo Parente, cognato dei ragazzi, che pronuncia l'or. 32. A un certo punto del discorso, anzi, il Parente, come un ventriloquo<sup>4</sup>, presta direttamente la sua voce alla donna, riportandone le parole espresse in quell'occasione. La donna avrebbe affrontato il padre e, usando rendiconti e suoi ricordi personali, avrebbe dimostrato l'effettiva consistenza del patrimonio della tutela.

---

<sup>1</sup> [https://www.corriere.it/sette/24\\_novembre\\_22/una-donna-su-cinque-non-ha-il-conto-corrente-parte-da-milano-la-campagna-per-cambiare-35ceab24-b14e-48ba-a13e-2eb090a5fxlk.shtml?refresh\\_ce](https://www.corriere.it/sette/24_novembre_22/una-donna-su-cinque-non-ha-il-conto-corrente-parte-da-milano-la-campagna-per-cambiare-35ceab24-b14e-48ba-a13e-2eb090a5fxlk.shtml?refresh_ce)

<sup>2</sup> Apostolakis 2017, p. 139.

<sup>3</sup> Cozzo 2014, pp. 104-164; Kapparis 2021, pp. 105-123.

<sup>4</sup> Walters 1993, p. 195.

Quanto è plausibile che la figura di questa donna e le parole a lei attribuite non siano creazione completa di Lisia? oppure non siano un'invenzione dei clienti, che Lisia ha poi sviluppato per il tribunale? Quanto veritiera potrebbe essere l'affermazione della donna di essere al corrente di quelle questioni economiche? E soprattutto, i giudici della causa contro Diogitone, cittadini maschi di Atene, come avranno accolto questo racconto di sfida femminile? Uno sguardo ravvicinato al testo di Lisia potrebbe aiutarci a rispondere alle domande.

## 1. LA FIGLIA DI DIOGITONE E LE SUE MOLTE SORELLE

Per comprendere meglio il caso della figlia di Diogitone, possediamo un testimone di eccezione, il trattato tecnico-ideologico più celebre del mondo greco in materia di amministrazione, l'*Economico* di Senofonte. Il trattato risale al IV secolo a.C., qualche tempo dopo il processo dell'or. 32. Nell'*Economico* Socrate riferisce una conversazione avuta con il ricco proprietario terriero Iscomaco, un uomo appartenente all'*élite* ateniese, una conversazione che si immagina ambientata intorno al 430 a.C. Iscomaco racconta come sia amministrata la sua casa: la moglie, sposata non ancora quindicenne e ignara di tutto, è stata da lui istruita nei primi tempi del matrimonio. Ora è lei a gestire le attività che si svolgono all'interno delle mura domestiche, in primo luogo la lavorazione della lana. Nell'*Economico* compare quindi il pensiero tradizionale che l'addestramento della giovane sia di competenza del marito; solo lui – non la madre della ragazza – è in grado, per il suo genere, di educare al meglio la moglie ai suoi doveri. Ciò spiega perché la ragazza quindicenne sia giunta nella casa di Iscomaco ignara di tutto: tocca al marito trasmettere il corretto *imprinting*<sup>5</sup>. Sia pure con tali limiti – la donna si occupa di quanto ha appreso dall'uomo –, dal quadro di Iscomaco appare che la moglie non è una semplice rappresentante temporanea del marito, un rimpiazzo che cessi dalle sue funzioni con il ritorno a casa di questi. La donna è centrale nelle attività che si svolgono al chiuso, in quel chiuso in cui è socialmente confinata<sup>6</sup>.

Il quadro trasmesso fino a noi dagli uomini è un quadro spesso ideale – per gli uomini – e in quanto tale ci parla della donna come

---

<sup>5</sup> Pischedda 2019, pp. 86-87. La donna giunge senza conoscere il funzionamento dell'*oikos* di origine anche perché sarà chiamata a sovrintendere i lavori domestici di un altro *oikos*, quello della casa del marito: Natali 1988, p. 36.

<sup>6</sup> Natali 1988, pp. 34-35.

l'uomo ateniese si aspetta e proclama che sia. La realtà, come già accennato, risulta essere più sfumata. Se la maggior parte delle Ateniesi di buona famiglia può aver vissuto tra le mura di casa come la moglie di Iscomaco, agli estremi della società le cose erano in parte diverse: le donne libere ma non di elevata condizione godevano di maggiore autonomia e maggiore autonomia appare anche quella di cui godevano donne di illustre famiglia. O forse meglio, su entrambe le categorie gli uomini esercitavano un minore controllo. La società ateniese, per esempio, restituisce immagini di donne piccole commercianti nell'agorà e di alcune donne di spicco conosciamo la condotta spregiudicata nella società<sup>7</sup>. Allo stesso modo, anche se le cause discusse nei tribunali ateniesi escludevano la voce delle donne, innegabili testimonianze lasciano comprendere l'esistenza di diverse possibilità a loro disposizione, anche in base allo *status*, per presentare richieste e, in determinate circostanze, per partecipare attivamente a controversie legali<sup>8</sup>.

Alle donne, di qualunque ceto, era lecito muovere ricchezze in prima persona, ma c'erano limiti al loro agire. Il logografo Iseo, nel presentare una causa nella prima metà del IV secolo a.C., ricorda che in Atene donne e minori (uomini) potevano stipulare documenti a condizione che il valore veicolato non fosse superiore a un medimno di orzo<sup>9</sup>. Il medimno ateniese, base di misurazione per gli aridi, rappresentava una somma pari a una spesa settimanale. La possibilità di manovra delle donne non era formalmente elevata. Inoltre, la norma equiparava le donne ai ragazzi, ma se questi ultimi uscivano da una condizione di minorità al raggiungimento dell'età adulta e il loro era uno *status* temporaneo, le donne per operare su piani più complessi avevano sempre necessità dell'intermediazione del loro *kyrios*.

Diversi testi giudiziari del IV secolo a.C. lasciano però intravedere l'esistenza di donne partecipi delle questioni finanziarie di famiglia, in grado di manovrare somme di denaro cospicue. Qualche decennio dopo la *Contro Diogitone*, l'oratore Demostene compone un discorso per un caso intricato di una stirpe di banchieri, e ricorda la rilevante presenza di Archippe. Archippe, dopo la morte del marito, il famoso banchiere Pasione, secondo le disposizioni testamentarie del defunto diviene moglie del liberto Formione, già collaboratore di Pasione e in seguito erede della gestione della banca. Solo alla morte della madre Archippe, evidentemente

---

<sup>7</sup> Castiglioni 2019, pp. 93-103.

<sup>8</sup> *Supra*, nota 3.

<sup>9</sup> Iseo, *Sulla successione di Aristarco*, or. 10.10.

donna ‘ingombrante’ che non si poteva sfidare, il figlio di Pasione decide di fare causa al patrigno Formione. Nel discorso *In difesa di Formione* Demostene riferisce che Archippe sapeva in modo preciso ogni cosa (36.14); in altri discorsi che riguardano la complessa vicenda, la donna sembra anche avere a disposizione somme molto consistenti di denaro (*Contro Policle*, 50.6). Certo, la figura di Archippe, moglie successivamente di due liberti divenuti cittadini, è eccezionale e si muove in un contesto specifico, quello delle banche<sup>10</sup>. Ma con ogni evidenza era possibile per una donna essere coinvolta nelle questioni finanziarie di famiglia e maneggiarne documenti senza che questo creasse scalpori o resistenze. Lo mostra indirettamente l’orazione demostenica *Contro Spudias*, composta per questioni di eredità, sempre intorno alla metà del IV secolo a.C., dove chi parla riferisce di impegni di somme di denaro ben superiori al limite ricordato da Iseo da parte di due cittadine ateniesi, e lo fa senza rimarcare in alcun modo queste azioni come insolite ed eccezionali<sup>11</sup>.

Ora, a un certo punto della *Contro Diogitone*, il Parente attribuisce alla figlia di Diogitone una affermazione simile a quella che Demostene riferirà su Archippe: “me che so tutto”<sup>12</sup>. Si tratta di una affermazione importante, che lascia trapelare consuetudine negli affari. Comprendere le attese delle giurie può essere dirimente per valutare quanto l’immagine di una donna competente in tali questioni – la figlia di Diogitone, Archippe, le donne della *Contro Spudias* – potesse essere per loro realistica, e quindi su di loro persuasiva.

## 2. UN MONDO DI UOMINI: GIURIA, CLIENTI, LOGOGRAFO

A giudicare le cause in Atene erano semplici cittadini sorteggiati che esprimevano il loro giudizio al termine della giornata del processo, senza consultarsi tra loro; solo per casi di sangue le giurie avevano una certa esperienza. Ai cittadini si rivolgeva un discorso persuasivo fondato sul “verisimile e ragionevole”, l’*eikos*. La giuria era propensa a ritenere plausibile e quindi autentica una versione anche in base alla congruenza che mostrava con il “carattere”, l’*ethos*, che ciascuna delle parti portava

---

<sup>10</sup> Ferrucci 2013.

<sup>11</sup> Le donne maneggiano anche registri: *Contro Spudias*, 41.9, 11, 17-18, 21; Pischedda 2019, pp. 92-93; su testimonianze di movimenti di denaro da parte di donne Castiglioni 2019, pp. 101-103.

<sup>12</sup> 32.17. Le traduzioni qui riportate della *Contro Diogitone* sono di Medda 1995.

a processo. Questo *ethos* giudiziario si basava su quello reale degli aventi causa, poiché tra il pubblico c'erano di sicuro persone che conoscevano le parti e non avrebbero accettato falsificazioni palesi, per esempio la generosità di un avaro oppure la mitezza di un noto collerico. Muovendo dai tratti individuali l'*ethos* tendeva all'ideale o enfatizzava aspetti peculiari a vantaggio di chi parlava: il collerico poteva per esempio sottolineare la sua nobile e pronta indignazione di fronte alle ingiustizie, l'avarò la sua prudenza in ogni atto finanziario.

Nell'Atene democratica sia l'accusa sia la difesa dovevano pronunciare il discorso di persona, dimostrando in tal modo la propria natura di cittadini. I diritti fondamentali, fino alla stessa vita per casi che prevedevano la pena capitale, dipendevano strettamente dalla capacità di parola. Possiamo allora comprendere come le parti si rivolgessero a un professionista per aiuto. Il logografo dietro compenso aiutava i clienti a istruire la posizione di accusa o difesa e poteva preparare un discorso da pronunciare.

I moderni ancora oggi discutono sul grado di collaborazione tra logografo e cliente e quindi sul livello di autorialità del discorso pronunciato in tribunale. Tuttavia, gli antichi mostrano di aver riconosciuto al solo logografo la paternità del testo<sup>13</sup>. Circolavano discorsi giudiziari sotto nomi quali Lisia, Demostene, Isocrate, Iseo, Dinarco; la tradizione diretta o indiretta ha permesso che un certo numero di questi giungesse fino a noi. Nel I secolo a.C. Dionigi di Alicarnasso, nel trattato *Su Lisia*, per dimostrare l'eccellenza dell'autore nel comporre orazioni per tribunale, sceglie il testo della *Contro Diogitone*: grazie a Dionigi possediamo oggi il discorso quasi integralmente, perché l'ha ricopiato nel suo trattato. Possiamo quindi pensare, come lo pensava Dionigi, che il Parente e i suoi cognati si fossero rivolti al logografo per perorare la causa contro Diogitone e che il testo che leggiamo fosse composto da Lisia in maniera esemplare a partire da una vicenda reale raccontata secondo una versione di parte, con enfasi, omissioni e qualche abbellimento. Lo scopo del discorso era rivendicare in modo efficace i diritti degli orfani, convincendo una giuria di pari, cittadini maschi ateniesi a loro volta rappresentanti della propria famiglia, l'*oikos*. Se osserviamo però da vicino la storia di questa causa 'maschile', come raccontata dal Parente, sembra affiorare in essa un ruolo rilevante delle donne, quello della figlia di Diogitone e anche quello di due altre figure femminili legate a Diogitone, la nipote e la nuova moglie.

---

<sup>13</sup> Todd 1993, pp. 95-96; Todd 2007, pp. 28-30.

3. LE DONNE DELL'OR. 32: LA FIGLIA, LA NIPOTE  
E LA NUOVA MOGLIE DI DIOGITONE

Diodoto e Diogitone sono due fratelli; il solo Diogitone si era sposato e aveva avuto un'unica figlia. Dal racconto che ne viene fatto, a quel punto l'unione tra Diodoto e la figlia di Diogitone è un'idea dell'avidio Diogitone, poiché Diodoto ha accumulato molta ricchezza nel commercio. In realtà il matrimonio zio-nipote era consueto nell'Atene classica: se la ragazza fosse rimasta orfana di Diogitone senza fratelli maschi, sarebbe divenuta *epikleros*, ovvero avrebbe portato con sé nel matrimonio tutta l'eredità della famiglia di origine. In questi casi per salvaguardare il patrimonio e tenerlo nell'*oikos*, la ragazza sarebbe stata fatta sposare al parente maschio più stretto, cioè lo zio Diodoto. Con il matrimonio zio-nipote, si ha anche modo di continuare la famiglia dei due fratelli attraverso la generazione di eredi maschi<sup>14</sup>. Così avviene perché nascono tre figli, due maschi e una femmina; Diogitone è quindi al tempo stesso zio (attraverso Diodoto) e nonno (attraverso la propria figlia) dei ragazzi.

Non sappiamo come si chiamasse la figlia di Diogitone. Accusa e difesa, di consueto, evitano di nominare le donne di buona famiglia coinvolte nel processo, a meno che esse non siano morte o non siano ritenute da chi parla donne dalla 'alta notorietà', ovvero, di morale discutibile, proprio perché 'le conoscono tutti'. La tradizione vedeva associati anonimato e condotta ineccepibile: delle donne che vivono in casa si parla il meno possibile, avrebbe affermato lo statista Pericle<sup>15</sup>. D'altra parte, poiché le donne si muovono per lo più nel privato, il loro nome non è di consueto noto al di fuori dell'*oikos* e per identificarle si parla di loro in relazione ai parenti maschi, che vivono negli spazi pubblici. Esse sono, come 'la figlia di Diogitone e madre dei ragazzi' dell'or. 32, madri, figlie, sorelle, nipoti, mogli di uomini. Per comodità, darò il nome di 'Didi' a questa donna, moglie del proprio zio Diodoto e poi di un certo Egemone<sup>16</sup>.

Diodoto, quando deve partire per la guerra, lascia il fratello (e suocero) Diogitone come custode di casa e patrimonio a causa delle strettissime relazioni parentali. Diodoto muore in Asia Minore poco dopo ma Diogitone tarda a rivelare la notizia, recuperando con un pretesto da Didi – vedova ignara di esserlo – le copie delle documentazioni rimaste in

---

<sup>14</sup> Todd 1993, p. 205.

<sup>15</sup> Thuc. 2.45.2.

<sup>16</sup> Seguo la proposta di Gagarin 2001 (p. 162) di chiamare 'Didi' la figlia di Diogitone, *Diogeiton's daughter*.

casa, da cui si sarebbe potuto comprendere il reale patrimonio del defunto. Per mantenere la famiglia superstite, Diogitone consuma in un anno i beni accumulati da Diodoto nella casa del Pireo; quando questi sono al termine, mentre i ragazzi vengono ricondotti a vivere in Atene, dà di nuovo Didi in matrimonio, sposandola a Egemone, ma con una dote inferiore a quella fissata da Diodoto per l'eventualità (32.8). Probabilmente verso la fine della tutela<sup>17</sup> anche la figlia femmina di Didi e Diodoto è fatta sposare: è la giovane moglie del Parente. Nel frattempo, anche Diogitone si risposa e gli nascono altri figli, questa volta maschi. La giuria viene a saperlo a un certo punto, quando Didi menziona 'drammaticamente' la propria matrigna ("e ora allevi nell'agiatezza i figli della mia matrigna", 32.17).

Gli orfani vivono otto anni sotto la tutela di Diogitone senza nutrire sospetti, ma quando il primogenito raggiunge la maggiore età, è convocato dal nonno per una sconvolgente rivelazione: il patrimonio paterno è dissolto e per il mantenimento dei ragazzi negli ultimi tempi Diogitone avrebbe speso del suo. Ora anche lui è in difficoltà e quindi tocca al giovane occuparsi di sé. Diogitone caccia di casa i due ragazzi, senza quelle ricchezze di Diodoto su cui avevano sempre pensato di poter contare. Sconvolti, loro si recano dalla madre e con lei poi arrivano a casa del Parente, piangendo la loro sorte. Didi allora spinge il Parente a convocare una riunione di famiglia – solo un uomo può farlo – e dichiara che in quella sede sarà disposta ad abbandonare la propria consueta ritrosia di donna per affrontare Diogitone davanti ad altri uomini legati all'*oikos* e chiedergli conto del denaro scomparso. I lettori moderni possono essere giustamente dubbiosi su tale affermazione di esagerato riserbo: era consueto che le donne sposate nell'*oikos* parlassero con uomini legati alla famiglia. Si può inoltre sospettare che nella spinta a indurre il Parente ad agire in difesa degli orfani, abbia un ruolo, oltre alla suocera Didi, anche la moglie, la giovane figlia di Didi, anche se di lei il Parente non fa quasi cenno ("ho sposato infatti la sorella di questi ragazzi", 32.2; "mi pregavano [...] di aiutarli, per la loro sorella e per loro stessi", 32.10).

Si giunge così alla riunione, che il Parente riferisce ai giudici dando a Didi un ruolo di fatto esclusivo. Nel racconto, non si odono altre persone parlare, non si ricordano altre proposte di mediazione, non si registra la reazione di Diogitone: la riunione sembra terminare nel momento in cui la donna ha finito il suo discorso. Gli uomini di famiglia, tra cui il Parente, tornano in silenzio e in lacrime alle proprie case, sconvolti

---

<sup>17</sup> Adams [1905] 1970, p. 284 nota 2.

dall'apprendere la gravità delle sofferenze degli orfani dalla voce di Didi. Anche se con assoluta certezza questo incontro non è risolutivo, visto che il Parente sta presentando circa un anno dopo il caso ai giudici, rimane nel pubblico di quel giorno a processo così come per noi lettori moderni la sensazione che grazie all'intervento di Didi la causa sia già definita nella sua attribuzione di torto e ragione in quell'istante privato.

#### 4. UNA VOCE DI DONNA (E UNA QUESTIONE DI FINANZA)

Gli studi moderni ritengono che l'idea di far parlare Didi all'interno del racconto del Parente costituisca il vero colpo di genio dell'or. 32<sup>18</sup>. Il fatto di recitare in tribunale un discorso molto spesso composto da altri di fronte a uomini chiamati a giudicare è uno dei punti di contatto tra oratoria giudiziaria ed esperienza teatrale ateniese. Qui la capacità attoriale del Parente diventa cruciale, perché il Parente presta come un ventriloquo la sua voce alla donna per lungo tratto e si rivolge a Diogitone, apostrofandolo nei panni della figlia. Il logografo deve tenere conto delle abilità di recitazione di chi parla, e in questo caso esse devono esser state notevoli.

Le parole della donna, così come le parole del Parente, sono creazioni logografiche di Lisia; allo stesso modo lo è il loro *ethos*, il carattere giudiziario. Come ricordato, un carattere può assumere tratti ideali, ma non deve differire troppo dalla personalità reale di chi parla. Parte del pubblico conosce i protagonisti, il Parente, Diogitone, il defunto Diodoto, l'ambiguo Egemone, e non accetterebbe di buon grado uno stravolgimento completo della loro personalità. La questione cambia nel caso di Didi: stabilire se il suo carattere si discosti da quello della Didi reale non poteva essere nelle capacità della giuria, visto che le donne vivono confinate in casa. Unicamente il gruppo dei familiari, che sembrerebbe comunque solidale con il Parente, può esserne a conoscenza. La giuria però, fatta di cittadini ateniesi a capo delle proprie famiglie, era in grado di valutare se il comportamento della donna all'interno dell'*oikos* fosse plausibile, sulla base della esperienza personale di ciascuno. Se l'intervento di Didi in questioni che intrecciano denaro e relazioni parentali fosse stato inusuale e inopportuno considerato il suo genere, il racconto del Parente e la sua appassionata recitazione delle parole di Didi avrebbero perso di efficacia e si sarebbero ritorti contro il Parente stesso.

---

<sup>18</sup> Adams 1970 [1905], p. 288.

È ragionevole quindi pensare che per la giuria l'intervento competente della donna fosse verosimile<sup>19</sup>. I moderni sono divisi tra chi nell'intervento vede un segno del potere femminile nell'*oikos*<sup>20</sup> al di là del fatto che le parole di Didi siano ricreate in modo artistico, e chi invece pensa che anche quanto da lei – forse – pronunciato in occasione della riunione sia stato composto dagli uomini della famiglia, i figli e il Parente<sup>21</sup>. La voce di Didi dell'or. 32 sarebbe allora simile a quella di eroine sulla scena del teatro tragico, il cui discorso è ideato e agito sulla scena da uomini; molto difficilmente può darci indizi di donne reali e discorsi reali<sup>22</sup>.

Non c'è dubbio che le parole a lei attribuite rispecchiano, confermano, amplificano le parole del Parente in modo potente: Lisia appare aver orchestrato abilmente l'intero testo armonizzando il discorso del Parente con quello attribuito a Didi<sup>23</sup>. Che Didi però sia donna di azione – e di parola – appare plausibile, così come appare plausibile la sua competenza finanziaria. Le vicende di Didi sono peculiari: il primo matrimonio l'ha legata allo zio paterno, mantenendola all'interno della famiglia di origine. Una volta vedova con figli maschi ancora minori, ritorna sotto la tutela del padre perché Diogitone si trova a essere anche il tutore degli orfani. Un anno dopo, Diogitone combina per lei un secondo matrimonio; il fatto che entrambi, il nonno-zio Diogitone e la madre Didi, si siano risposati e abbiano avuto altri figli rende delicata la posizione degli orfani, con un *oikos* rimasto deserto di adulti<sup>24</sup>. Il discorso che Lisia costruisce per Didi non evita di sollevare il punto, anzi fa della donna una madre esemplare, proprio perché Didi equipara pienamente i figli di primo e di secondo matrimonio, e li considera tutti il suo valore più sacro: la sua sincerità a proposito del patrimonio di Diodoto si appoggia su un giuramento sopra le due discendenze (32.13). Allo stesso tempo, Didi rimprovera Diogitone di non aver saputo fare altrettanto: Diogitone, una volta risposatosi e avuto figli maschi, li antepone ai figli della figlia (e del fratello).

Nella concezione tradizionale greca, la famiglia originaria della madre è naturalmente protettiva nei confronti della discendenza di questa:

<sup>19</sup> Kapparis 2021, p. 50.

<sup>20</sup> Walters 1993; Bers 1997, pp. 145-146 (la donna avrebbe parlato accordandosi con il Parente); Kapparis 2021, pp. 158-159.

<sup>21</sup> Foxhall 1996, p. 149.

<sup>22</sup> Gagarin 2001, pp. 162 e 176.

<sup>23</sup> Berardi (forthcoming). Sulla retorica del discorso della donna Usher 1965, p. 118; i tecnicismi che Didi usa, come riferiti dal Parente, sono in effetti esempi di linguaggio tecnico-giudiziario 'maschile': Gagarin 2001, p. 167.

<sup>24</sup> Foxhall 1996, p. 149.

poiché di consueto non vanta diritti sull'eredità degli orfani, può offrire appoggio disinteressato e affetti<sup>25</sup>. Lisia gioca su questo nel presentare costantemente la relazione tra Diogitone e i nipoti in chiave femminile, tra nonno e nipoti e non tra zio e nipoti attraverso Diodoto. Difficilmente però si tratta di mera strategia retorica costruita a posteriori per accentuare la malvagità della condotta di Diogitone: con ogni probabilità Didi avvertiva il secondo matrimonio del padre e la sua nuova discendenza come un colpo alla propria autorevolezza all'interno dell'*oikos*<sup>26</sup>. Le relazioni con la matrigna dovevano essere un punto delicato per lei, nonostante la sua unione con Egemone.

E altrettanto interessante è il non-ruolo di Egemone, il secondo marito di Didi: l'uomo non sembra aver contestato la dote ridotta di Didi (32.8) e non pare avere avuto la benché minima intenzione di schierarsi nella contesa tra tutore e orfani. Il Parente, nominandolo una sola volta e liquidandolo all'istante, lo ricorda giusto in tempo per dire che si è sdegnato con lui per questo e poi lo consegna all'oblio (32.12). Quando i figli vanno dalla madre per prenderla e farsi da lei accompagnare dal Parente, Didi deve essere uscita dalla casa di Egemone per intervenire nei modi a lei concessi nella questione e per opporsi al padre. Il giorno del processo Diogitone non ha alcun interesse a contestare eventuali aspetti secondari della causa, come l'opposizione netta della propria figlia<sup>27</sup>. Tuttavia, appare davvero poco plausibile che il ruolo di Didi, schierata senza esitazioni contro il padre anche senza l'appoggio di Egemone, sia solo una completa insistita menzogna di Lisia e del Parente in tribunale.

Didi, come la moglie di Iscomaco di cui parla l'*Economico*, è stata istruita da Diodoto ad assumere il ruolo di guida della gestione della casa. La donna appare partecipe nelle linee generali alle vicende finanziarie della famiglia, destinataria della piena fiducia e generosità di Diodoto. Quando Diodoto parte per combattere in Asia Minore, incerto del ritorno, lascia disposizioni dotali sia per la bambina (la futura moglie del Parente) sia per un eventuale secondo matrimonio di Didi. Inoltre, lascia alla moglie la disposizione di altri beni (32.5-6). Mentre alcuni studiosi interpretano la somma qui menzionata, duemila dracme e trenta stateri, come una integrazione alla dote, ad altri sono parsi un lascito, un dono

---

<sup>25</sup> Berardi 2024, pp. 49-50.

<sup>26</sup> Walters 1993, pp. 196-197, 200; Todd 1993, p. 205.

<sup>27</sup> Addirittura, l'incontro di famiglia potrebbe non essere mai avvenuto, ma Diogitone, isolato dal resto dell'*oikos*, non avrebbe comunque interesse a protestare sul punto: Gagarin 2001, p. 170.

in caso di morte di Diodoto: tali altri beni sono riconsegnati dalla donna al padre *kyrios*, una volta accertata la sua condizione di vedova<sup>28</sup>; essi però potrebbero anche essere un deposito rimasto nella fiducia della donna per fronteggiare sue spese<sup>29</sup>. Nel discorso ventriloquo del Parente, Didi ricorderà, come un grave affronto, il fatto che Diogitone, costretto ad ammettere alla fine di aver avuto per le mani la ricchezza di Diodoto, finga che questa consista in una somma che – guarda caso! – è precisamente quella somma lasciata da Diodoto presso di lei.

E con tutte queste ricchezze in mano hai avuto il coraggio di dire che il padre di questi ragazzi ha lasciato duemila dracme e trenta stateri, che è giusto quanto Diodoto aveva lasciato a me e quanto io ti ho dato alla sua morte?  
(32.15)

Inoltre, la voce – indiretta, ma pur sempre una voce – di Didi che arriva a processo parla a lungo di fatti e circostanze, usa rendiconti e incalza su somme. Nel momento in cui i due nuclei familiari si dividono, Diogitone lascia abbandonato per terra un registro che rivela molto delle sue azioni finanziarie. I ragazzi che lo trovano lo portano dalla madre; loro, quindi, ritengono che lei sia in grado di comprendere e sfruttare tali prove, cosa che in effetti avviene alla riunione di famiglia. Didi, vedova di un ricco commerciante, usa i rendiconti per inchiodare il proprio padre:

Mise alle strette Diogitone, dimostrando che aveva recuperato i sette talenti e le quattromila dracme dei prestiti navali e ne mostrò le ricevute [...]. Rivelò anche che Diogitone aveva incassato anche cento mine prestate a interesse ordinario, più altre duemila dracme e del mobilio di valore; inoltre ogni anno la famiglia riceveva anche una rendita in grano dal Chersoneso.  
(32.14-15)

Vi è un altro luogo del discorso in cui affiora la presenza competente della donna in questioni finanziarie. Terminata la narrazione degli eventi, il Parente passa alla dimostrazione: Diogitone è stato un pessimo tutore del patrimonio degli orfani, sempre pronto a danneggiarli per ricavare benefici personali. Numerosi sono gli esempi, tra cui un caso specifico di commercio navale. A un certo punto Diogitone decide di fare salpare una nave da carico per l'Adriatico; la navigazione in quel mare era considerata ad alto rischio. La spedizione parte e Diogitone presenta l'impresa a Didi ("diceva alla madre", 32.25), chiarendo bene che era a nome degli

---

<sup>28</sup> Davies 1971, p. 153; Sommerstein 1987, p. 239.

<sup>29</sup> Kapparis 2021, p. 50.

orfani. Quando però la nave arriva in porto e la merce è piazzata, raddoppiando il capitale, Diogitone cambia versione: il capitale, il rischio e il guadagno diventano improvvisamente solo suoi. Questo punto della dimostrazione sembra basarsi sulla testimonianza della donna, che non può essere udita quel giorno in tribunale; una testimonianza però credibile, secondo quanto il Parente ventriloquo fa dire alla donna nella narrazione: lei è al corrente di tutto (32.17). E una testimonianza solenne, poiché la donna afferma di esser pronta al giuramento in nome di tutti i suoi figli (32.13).

## 5. UNA COMPETENZA CREDIBILE, UN RUOLO POSSIBILE

Torniamo quindi alla domanda posta all'inizio, se i giudici della causa quel giorno in tribunale avrebbero apprezzato questa donna e questo racconto di sfida femminile su questioni patrimoniali.

*Lethos* di Didi ha tratti ideali: sia nella rappresentazione diretta nella riunione di famiglia sia nel cenno cursorio a lei all'interno dell'argomentazione, la donna appare sposa fidata (di Diodoto), madre esemplare di tutti i suoi figli, avuti da Diodoto e da Egemone, figlia rispettosa del padre, della matrigna, dei fratellastri, spinta alla fine ad agire costretta dalle numerose, gravi, ingiuste sofferenze degli orfani. In questo, Didi è simile ad altre donne le cui vicende compaiono in altri discorsi di tribunale: tra carattere eccellente e stereotipi di genere, la debolezza per lei non è contemplata<sup>30</sup>. Didi possiede anche tratti distintivi ed emerge una sua presenza attiva nelle vicende dell'*oikos*. La donna agisce intervenendo in difesa dei figli, anche contro l'evidente disinteresse del secondo marito nella questione, e mostra capacità di seguire gli interessi finanziari di famiglia e di parlarne in maniera competente.

Come per moltissimi testi giudiziari giunti fino a noi, che espongono le vicende di persone comuni a noi altrimenti ignote, non potremo mai sapere né l'esito processuale, né l'attendibilità delle affermazioni delle parti. Quello che appare evidente è che l'or. 32, parlando di Didi e facendo parlare Didi attraverso il Parente, è costruita come orazione persuasiva. I giudici quel giorno a processo erano pronti a lasciarsi convincere dal racconto di una donna competente in affari finanziari e capace di affrontare il padre in materia davanti agli uomini della propria famiglia. Ed è

---

<sup>30</sup> Kapparis 2021, pp. 153-186.

forse del tutto ragionevole pensare che quella donna abbia effettivamente messo alle strette Diogitone rinfacciandogli le spese per la nuova famiglia e la gestione disinvolta della sua prima famiglia, rivendicando per sé il ruolo femminile previsto nell'*oikos*.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Adams 1970

Lysias, *Selected Speeches 17, 18, 19, 22, 24, 25, 32, 34* [New York, American Book Company, 1905], edited with introduction, notes, and appendices by Ch.D. Adams, foreword by H.L. Levy, Norman, University of Oklahoma Press, 1970.

Apostolakis 2017

Apostolakis K., "Pitiable Dramas on the Podium of the Athenian Law Courts". In *The Theatre of Justice: Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric*, edited by S. Papaioannou, A. Serafim and B. da Vela, Leiden - Boston, Brill, 2017, pp. 133-156.

Berardi 2024

Berardi E., "In assenza del padre: una madre in difesa dei suoi figli (Lisia, *Contro Diogitone*, or. 32)". En *La familia en la antigüedad. Estudios desde la interdisciplinariedad*, coordinado por A. Martín Minguijón, J.N. Saiz López y K.M. Vilacoba Ramos, Madrid, Dykinson, pp. 41-51.

Berardi (forthcoming)

Berardi E., "Words of a Woman? Diogeiton's Daughter on the Judicial Scene (Lysias 32)". In *Gender and Language(s) in Antiquity*, edited by F. Bessone and S. Briguglio, Berlin - Boston, de Gruyter, forthcoming.

Bers 1997

Bers V., *Speech in Speech: Studies in Incorporated oratio recta in Attic Drama and Oratory*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1997.

Castiglioni 2019

Castiglioni M.P., *La donna greca*, Bologna, il Mulino, 2019.

Cozzo 2014

Cozzo A., "Nel mezzo". *Microfisica della mediazione nel mondo greco antico*, con un saggio di G. Scotto, Pisa, Pisa University Press, 2014.

Davies 1971

Davies J.K., *Athenian Propertied Families: 600-300 b.C.*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

Ferrucci 2013

Ferrucci S., "Archippe, la moglie del banchiere", *Rivista di cultura classica e medioevale*, 55, 1 (2013), pp. 11-28.

Foxhall 1996

Foxhall L., “The Law and the Lady: Women and Legal Proceedings in Classical Athens”. In *Greek Law in Its Political Setting: Justifications not Justice*, edited by L. Foxhall and A.D.E. Lewis, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 133-152.

Gagarin 2001

Gagarin M., “Women’s Voices in Attic Oratory”. In *Making Silence Speak: Women’s Voices in Greek Literature and Society*, edited by A. Lardinois and L. McClure, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2001, pp. 161-176.

Kapparis 2021

Kapparis K., *Women in the Law Courts in Classical Athens*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021.

Medda 1995

Lisia, *Orazioni XVI-XXXIV. Frammenti*, trad. it., introduzione e note di E. Medda, Milano, Rizzoli (BUR), 1995.

Natali 1988

Senofonte, *L’amministrazione della casa: Economico*, a cura di C. Natali, Venezia, Marsilio, 1988.

Pischedda 2019

Pischedda E., “La donna ideale. Senofonte e l’educazione delle giovani spose”, *I Quaderni del Ramo d’Oro online*, 11 (2019), pp. 83-101.

Sommerstein 1987

Sommerstein A.H., “Preverbs and Dowries”, *The Classical Quarterly*, 37, 1 (1987), pp. 235-240.

Todd 1993

Todd S.C., *The Shape of Athenian Law*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Todd 2007

Lysias, *Speeches 1-11*, edited by S.C. Todd, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Usher 1965

Usher S., “Individual Characterization in Lysias”, *Eranos*, 63 (1965), pp. 99-119.

Walters 1993

Walters K.R., “Women and Power in Classical Athens”. In *Woman’s Power Man’s Game: Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, edited by M. DeForest, Wauconda (IL), Bolchazy-Carducci Publishers, 1993, pp. 194-214.

# Le voci femminili nel teatro di Eduardo: la forza dell'unità drammatica

*Antonella Del Gatto*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-gata>

## ABSTRACT

This essay examines the function of female characters in the theatre of Eduardo De Filippo through the concept of dramatic unity, understood not merely as a pseudo-Aristotelian norm but as a structural principle that binds together space, time, body, and stage relationships. In a contemporary context marked by the fragmentation of the perception of reality and by a crisis of communication, theatre emerges as a privileged site for the recomposition of the relationship between reality and fiction, thanks to the concreteness of the scenic 'here and now'. Through an analysis that moves from Carlo Goldoni to Luigi Pirandello and Eduardo De Filippo, the essay demonstrates how female characters, above all, embody both the continuity and the crisis of dramatic unity. Figures such as Mirandolina, Concetta, Filumena Marturano, and Amalia Jovine are deeply identified with theatrical space and representational time, becoming agents of historical, social, and theatrical transformation. In particular, the analysis of *Napoli milionaria!* shows how the rupture produced by war is translated onto the stage through the violation of the unities of time and place, while the character of Amalia bears the trauma of familial and moral disintegration. The subsequent comparison with the libretto of the opera *Napoli milionaria!*, set to music by Nino Rota, highlights both the tragic evolution of the female figure and the radicalization of Eduardo's pessimism. The article thus proposes a metadramatic reading of Eduardo's theatre, in which female voices become a privileged site for reflecting on the relationship between stage and reality, as well as on the crisis of modernity.

KEYWORDS: Eduardo De Filippo; metadramatic interpretation; *Napoli milionaria!*; space-time unity; theatre and opera.

---

Al presente tutti noi siamo vittime di una percezione spaziotemporale costantemente dissociata, al punto che sempre più spesso non siamo in grado di scindere del tutto le dimensioni del reale e del virtuale, con tutti i problemi etici che ciò comporta. Non sappiamo più cosa sia vero e cosa

no, non siamo in grado nemmeno di abbozzare una definizione di realtà, a meno di non considerarla limitata alla piccola sfera del nostro agire momentaneo e quotidiano. L'etica della comunicazione che ne deriva è un'etica estremamente complicata, fatta di adattamenti, di distinguo, di diffrazioni di un io sempre più rarefatto e inafferrabile; il che vale ovviamente anche per la comunicazione artistica, dove il *medium* ha perso completamente la sua funzione strumentale per diventare il messaggio stesso, o comunque confondersi con esso. In questo contesto così problematico unica e terapeutica è la lezione che ci viene dal teatro, come arte che formalizza la perfetta sintesi tra realtà e finzione, col trasportare lo spettatore in un mondo possibile che si apre però dentro quello reale, in uno spaziotempo definito, concreto, presente, che è quello dell'unità drammatica. Ed è proprio sull'unità drammatica che voglio soffermarmi, in quanto richiamo prepotente al 'qui e ora', alla materialità del corpo, alla relazione umana diretta (il dialogo), alla *mimesi* opposta alla *diegesi*.

Il testo drammatico, a un grado zero della scrittura, obbedisce a due presupposti di base, uno spaziale e uno temporale: il primo dice che soltanto ciò che è compatibile con lo spazio rappresentato può essere mostrato al pubblico in forma di azione, e il secondo dice che il tempo della rappresentazione è irreversibile e continuo. Questo discorso sulle unità pseudo-aristoteliche, che evoca un'impressione di pedanteria accademica, costituisce in effetti il cuore pulsante della ricerca teatrale, come fanno bene tutti i drammaturghi e i registi teatrali. Partiamo da quello che sarebbe un dato scontato, ma che in epoca di comunicazione virtuale non lo è più: ciò che non è compatibile con la scena, ovvero ciò che non può essere direttamente agito dai personaggi e dunque rappresentato dagli attori sul palcoscenico, può essere solo oggetto di recupero narrativo da parte di un personaggio. La svolta settecentesca in senso realistico si ha con il passaggio dallo spazio aperto, polivalente, cinquecentesco, allo spazio chiuso, che consente il cambio di scena, e dunque il maggiore dinamismo dello sviluppo temporale, col poter seguire i movimenti dei personaggi e delle loro azioni<sup>1</sup>. L'eventuale forzatura, o spezzatura, dell'unità temporale – come di quella spaziale – non esclude la pressione violenta esercitata dal flusso del tempo continuo che scorre per proprio conto al di sopra e al di fuori della scena rappresentata, se non altro perché gli attori agiscono in uno spazio-tempo reale. In altre parole, contravvenire alla regola delle unità non significa ignorarne la ragione profonda,

---

<sup>1</sup> Cfr. Del Gatto, Cappello, Breitenmoser 2007, in part. il cap. 4, pp. 101-170.

ma significa comunque sempre confrontarsi con il problema della mimesi e del realismo inteso in senso lato.

È d'altronde su questa questione di fondo che si è articolata la disputa plurisecolare sulle tre unità: si pensi alla complessa riflessione romantica (a partire dal modello shakespeariano), che verte in definitiva sul rapporto tra realtà e immaginazione, analizzato proprio a partire dal testo drammatico. Non ci si allontanerebbe troppo dal vero sostenendo che il dibattito estetico dei teorici del Romanticismo, tedeschi *in primis* ma anche poi francesi e italiani (compreso il nostro Manzoni), sia stato animato proprio dalla riflessione sulle tre unità drammatiche, ovvero su quello che Pirandello chiamò "il piano di realtà della scena", implicando esso una serie di campi d'indagine ulteriori come la relazione tra interiorità ed esteriorità, tra io e mondo, tra verità e menzogna, tra visibile e invisibile, tra parola e oggetto, e così via. Era aperta la strada alla modernità, che A.W. Schlegel considerava sinonimo di Romanticismo in opposizione allo spirito classico precristiano<sup>2</sup>; una modernità intesa proprio come complicazione dei piani di realtà. Il materializzarsi improvviso sulla scena di *Madama Pace* nei *Sei personaggi in cerca d'autore* è una deroga alla regola-base delle unità, e dunque una riflessione *in fieri* sul concetto stesso di teatralità:

La nascita d'una creatura della fantasia umana, nascita che è il passo per la soglia tra il nulla e l'eternità, può avvenire anche improvvisa, avendo per gestazione una necessità. [...] Così nasce *Madama Pace* fra i sei personaggi, e pare un miracolo, anzi un trucco su quel palcoscenico rappresentato realisticamente. Ma non è trucco. La nascita è reale, il nuovo personaggio è vivo non perché fosse già vivo, ma perché felicemente nato, come appunto comporta la sua natura di personaggio, per così dire, "obbligato". È avvenuta una spezzatura, un improvviso mutamento del piano di realtà della scena, perché un personaggio può nascere a quel modo soltanto nella fantasia del poeta, non certo sulle tavole di un palcoscenico. Senza che nessuno se ne sia accorto, ho cambiato di colpo la scena: la ho riaccolta in quel momento nella mia fantasia pur non togliendola di sotto gli occhi agli spettatori; ho cioè mostrato ad essi, in luogo del palcoscenico, la mia fantasia in atto di creare, sotto specie di quel palcoscenico stesso.<sup>3</sup>

Ma siamo ormai nel Novecento; e più si fa ardita la sperimentazione spaziotemporale, più le unità assumono un valore metadrammatico, ma sempre strutturalmente fondante, sebbene a volte per antitesi.

---

<sup>2</sup> Schlegel 1977, pp. 13-15.

<sup>3</sup> Pirandello 1990, pp. 17-18.

Tornando per un momento al Settecento, il buon Goldoni, del quale spesso incautamente si dice che per primo (il che comunque non è vero) in ambito comico incrinò la regola delle unità, è in realtà attentissimo a non violarle, per lo meno nel senso più profondo. Tanto che la sua *Mirandolina* – che pure si muove tra varie stanze della locanda – è completamente identificata con quest'ultima, che è spazio scenico ma anche altro: è anche un non-luogo, metafora di una qualunque comunità in cui la donna si trova ad avere un ruolo non subalterno, circondata da maschi fasulli e misogini, maschere da commedia dell'arte. Goldoni affida a lei, a una figura femminile, il manifesto della riforma della commedia, come Euripide aveva affidato a Medea il manifesto della sua innovativa e destabilizzante idea di tragedia (lo aveva ben intuito Nietzsche)<sup>4</sup>. Il mezzo attraverso cui passa la forza scardinante della costruzione drammatica goldoniana – così com'era stato per la tragedia – è il monologo, come quello di *Mirandolina*:

MIRANDOLINA Uh, che mai ha detto? L'eccellentissimo signor marchese mi sposerebbe? Eppure, se mi volesse sposare, vi sarebbe una piccola difficoltà: io non lo vorrei. Mi piace l'arrosto, e del fumo non so che farne. Se avessi sposati tutti quelli che hanno detto volermi, oh avrei pure tanti mariti. Quanti arrivano a questa locanda, tutti di me si innamorano, tutti mi fanno i cascamorti, e tanti e tanti mi esibiscono di sposarmi addirittura. E questo signor cavaliere, rustico come un orso, mi tratta sì bruscamente? Questi è il primo forestiere capitato alla mia locanda, il quale non abbia avuto piacere di trattare con me. Non dico che tutti in un salto s'abbiano a innamorare: ma disprezzarmi così è una cosa che mi muove la bile terribilmente! È nemico delle donne? Non le può vedere? Povero pazzo! Non avrà ancora trovato quella che sappia fare. Ma la troverà, la troverà... E chissà che non l'abbia trovata? Con questi mi metto di picca. Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste nel vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno: non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non mi innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante

---

<sup>4</sup> Cfr. Nietzsche 1972.

caricature di amanti spasimati: e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare questi cuori barbari e duri, che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.

*La locandiera* I, 9<sup>5</sup>

Niente a che vedere con i lunghi monologhi drammatici del teatro tragico, ma, sebbene brevi e più aderenti alla verosimiglianza, rivelano emozioni, disposizioni mentali, tratti caratteriali, insomma individualità, oltre a dichiarare intenzioni e sviluppi dell'azione. La locandiera dichiara e rivendica la sua autonomia, si vanta della sua libertà e si beffa dei corteggiatori. Le "tante caricature di amanti spasimati" sono (anche) le maschere della commedia dell'arte, che distraggono lo spettatore dalla riflessione, dalla presa di coscienza sociale e culturale, di cui *Mirandolina* è l'antidoto: esse sono fuori posto, fuori tempo, ovvero disattendono l'unità drammatica, la magia unitaria dell'azione/reazione, del rapporto speculare scena/spettatore, o, in chiave romantica, del rapporto realtà/immaginazione.

Anche Eduardo, nel tratteggiare i personaggi femminili, per lo meno quelli con ruoli centrali, riflette sul senso delle unità, e di conseguenza rivede al microscopio il rapporto tragico/comico, come avevano già fatto Goldoni e Pirandello prima di lui. In un precedente saggio avevo indagato proprio l'ascendenza classica (e dunque tragica) di Filumena Marturano<sup>6</sup>, una figura moderna, sorprendentemente all'avanguardia nella rielaborazione del binomio donna/madre, che dialoga a distanza con Euripide: dialogo bellissimo, vivace, profondo, tra uomini di teatro che indagano la realtà e ne intravedono le crepe, le falle, i punti di rottura, che, trasportati nell'agone drammatico, danno vita a personaggi indimenticabili, non a caso femminili, come se solo nelle donne potesse incarnarsi il discrimine (quasi impercettibile) tra le due possibilità: la caduta e la rinascita. E come se solo le donne potessero far esplodere quelle forze occulte che premono in entrambe le direzioni: le donne che anche nella vita reale, calate in qualunque contesto sociale e culturale, sono un tutt'uno (nel bene e nel male) con i luoghi, fuse con essi sia dal punto di vista esistenziale sia da quello metaforico, e dunque incarnazioni dell'idea stessa di unità drammatica. Trasportare quella unità nella rappresentazione teatrale è la sfida vera di chi nel teatro ha vissuto a tempo pieno, di chi ha fuso vita e arte, come Goldoni e come Eduardo.

---

<sup>5</sup> Goldoni 2007, p. 138.

<sup>6</sup> Cfr. Del Gatto 2023, pp. 115-133.

Quest'ultimo affida a diversi personaggi la sua idea di unità drammatica, declinata al femminile. La donna, quando si fa protagonista o co-protagonista, si identifica con lo spazio rappresentato e con il tempo della rappresentazione: non sta solo dentro il tempo, ma lo assume in sé, e addirittura lo costruisce, definendone la percezione. L'uomo può stare al margine, può essere, teatralmente parlando, ellittico e allusivo, mentre la donna vive la scena fino in fondo, anche verbalmente. E va da sé che la novità può venire solo da chi vive e incarna l'unità drammatica. Stanche, seppur pazienti di fronte alla crisi dell'istituto familiare, le figure femminili del teatro di Eduardo – soprattutto quello del periodo post-bellico – innescano il processo innovativo, o almeno la messa in discussione dell'ordine costituito: le donne, specialmente quelle del dopoguerra, finora appena toccate da successi e fallimenti al maschile, sono le uniche così poco compromesse col sistema da poter incarnare una denuncia, una presa di coscienza, da poter invocare un cambiamento, da poterlo infine tentare e pagarne le conseguenze. Le figure femminili nel teatro di Eduardo, in altre parole, possono stravolgere il sistema, inteso come sovrastruttura, proprio in quanto sono parte essenziale della struttura: e questo vale tanto per le regole della realtà sociale quanto per quelle del testo drammatico.

Di fronte a uomini ripetitivi e statici che non sanno rinnovarsi, queste donne, nelle scelte giuste o sbagliate, rappresentano comunque il simbolo dell'evoluzione dei costumi, del traumatico cambiamento della famiglia, dell'assunzione diretta di responsabilità importanti al di là delle esclusive competenze domestiche. Prese di coscienza di queste dinamiche affiorano anche in figure femminili meno potenti e rivoluzionarie di Amalia Jovine (protagonista di *Napoli milionaria*) e di Filumena Marturano, come ad esempio Concetta di *Natale in casa Cupiello*, che dice al portiere Raffaele:

- |          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CONCETTA | C'avit' 'a sapé... che avit' 'a sapé... Io sono una povera martire. 'O cielo m'ha voluto castigà cu' nu marito ca nun ha saputo e nun ha voluto fa' maie niente. In venticinque anni di matrimonio m'ha cunsumata, m'ha ridotto nu straccio. Che so' cchiù chella 'e na vota? e se non era pe' me, chissà quanta vote sta casa sarebbe andata sotto sopra. |
| RAFFAELE | Io e mia moglie lo diciamo sempre: vuie avivev' 'a nascere c' 'o cazione!                                                                                                                                                                                                                                                                                  |

*Natale in casa Cupiello* II<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> De Filippo 1979, p. 31.

Il presepio, a cui è ossessivamente legato il marito, è in questo caso metafora del rifugio nel ventre materno, quello dell'appartenenza culturale, di un luogo e di un tempo sì profondamente napoletani, ma di una napoletanità astratta e onirica, lontana dai problemi reali. Ed eccoci dunque ancora alla discussione metadrammatica sulle unità. Il presepio è infatti anche la scatola magica del palcoscenico, il sogno dell'unità di tempo, luogo, azione, ed è un po' come il teatrino di marionette di Pirandello, su cui può prodursi di colpo uno strappo: Concetta se ne rende conto, e ne soffre, il marito no.

Altre figure sono più aggressive e determinate nel loro eroismo materno, come Filumena Marturano; ma comunque le donne di questo teatro non sono mai personaggi statici, sono motivate e cocciute sia nell'«errore» che nella saggezza. Un caso particolarmente interessante in tal senso è quello di Amalia Jovine in *Napoli milionaria!* Così come Mirandolina viene annunciata dal dialogo iniziale dei maschi in scena (che ci informano degli antefatti) e si materializza sulla scena solo dopo che varie notizie ci sono state fornite su di lei da prospettive differenti, quasi attirata dai luoghi e dai dialoghi stessi, così vediamo Amalia annunciata dal dialogo tra figli e padre e dalla sua stessa voce fuori scena, che si fa sentire nel momento in cui Gennaro si sveglia nella sua cameretta separata dal resto della casa:

GENNARO      Me so' scetato, me so' scetato... Sto scetato d' 'e ccinche! M'ha scetato mammeta! Già, quanno maie, dint'a sta casa, s'è pututo durmì nu poco supierchio... (*internamente, nel vicolo, la lite si fa più violenta; la voce di Amalia sovrasta*) Siéntela, sie' ... Ih che sceruppo!

*Napoli milionaria!*<sup>8</sup>

Amalia dunque, come Mirandolina, è idealmente presente fin dall'inizio, evocata dal suo spazio vitale, che è permeato di lei ed esiste grazie a lei. Gennaro Jovine è in disparte, sebbene in scena prima di Amalia, defilato, al margine anche spazialmente. La scena è fissa – è lo stanzone del basso napoletano, misero come quello di cui parlerà Filumena Marturano ai suoi figli – ma ne contiene un'altra al suo interno: il secondo piano della cameretta del capofamiglia, fin da subito (dall'apertura del sipario) relegato in un angolo.

Leggiamo la didascalia introduttiva, che tratteggia dettagliatamente la scenografia:

---

<sup>8</sup> De Filippo 1995, p. 18.

Enorme “stanzone” lercio e affumicato. In fondo ampio vano arcuato, con telaio a vetri e battenti di legno, che dà sul vicolo. Porta in prima quinta a sinistra. In prima a destra altra porta in legno grezzo, dipinta ad olio color verde mortella, da mano inesperta: “’a porta d’ ’a vinella”. In fondo a destra un tramezzo costruito con materiali di fortuna che, guadagnando l’angolo, forma una specie di cameretta rettangolare angusta. Nell’interno di essa vi sarà, oltre a uno strapuntino per una sola persona, tutto quanto serve al conforto di una minuscola e ridicola camera da letto. *ecc...* L’arredamento d’obbligo sarà costituito da un letto matrimoniale di ottone tubolare ormai ossidato e opaco che si troverà a sinistra dello spettatore, un comò, una “cifoniera” con sopra santi e campane di vetro, un tavolo grezzo e sedie di paglia. Gli altri mobili li sceglierà il regista, ispirandosi al brutto Ottocento e curerà di disporli in modo da addossarli quasi l’uno all’altro, cercando di far sentire il disagio e la difficoltà di “traffico” cui è sottoposta la famiglia, talvolta numerosissima, costretta a vivere in simili ambienti. Sul tavolo si troveranno diverse tazzine da caffè, di forma e colori differenti e una “tiana” di rame piena d’acqua. Dal vano di fondo si scorgerà il vicolo, nelle prime ore del mattino, e i due battenti laterali dei bassi dirimpetto. Al centro di essi, un altarino in marmo eretto alla Madonna del Carmine dai fedeli abitanti del vicolo. Sulla mensola sottostante una piccola lampada votiva ad olio, sospesa. Siamo alla fine del secondo anno di guerra (1942).<sup>9</sup>

Lo spazio sporco, soffocante, ostile, definisce ed esaspera i rapporti tra i membri della famiglia: quello stesso spazio che racconterà e descriverà Filumena all’avvocato e a Domenico Soriano perché i figli del ‘peccato’ sapessero della sua vita fino ai diciassette anni:

FILUMENA Avvoca’, ’e ssapite chilli vascie... i bassi... [...]. Nire, affumecate... addò ’a stagione nun se respira p’ ’o calore peccché ’a gente è assaie, e ’e vierno ’o friddo fa sbattere ’e diente... Addo’ nun ce sta luce manco a mezzuorno... Io parlo napoletano, scusate [...]. Chin’ ’e ggente! Addò è meglio ’o friddo c’ ’o calore... Dint’ ’a nu vascio ’e chille, ’o vico San Liborio, ce stev’io c’ ’a famiglia mia. Quant’eramo? ’Na folla! Io ’a famiglia mia nun saccio che fine ha fatto. Nun ’o vvoglio sape’. Nun m’ ’o rricordo!... Sempe ch’ ’e ffaccie avutate, sempe in urto ll’uno cu’ ll’ato... Ce coricavamo senza di: “Buonanotte!”. Ce scestavemo senza di: “Bongiorno!”. [...] Forse nun era overo, ma ogne vota ca mettevo ’a furchetta dint’ ’o piatto, me sentevo ’e guardà. Pareva comme si m’avesse arrubbato, chellu magnà!

*Filumena Marturano II*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> De Filippo 1995, p. 17.

<sup>10</sup> De Filippo 1995, p. 232.

Il primo atto di *Napoli milionaria!* scorre nel totale rispetto dell'unità drammatica, tanto di luogo (con l'adozione della scena stabile che rappresenta una sorta di "spazio di transizione"<sup>11</sup>) quanto di tempo; mentre la rottura violenta di detta unità è realmente e simbolicamente provocata dalla guerra, tecnicamente per mezzo della consistente ellissi temporale e del cambio di quadro dopo il primo atto. Il passaggio repentino dal primo al secondo atto, non maturato interiormente dai personaggi (per lo meno non sulla scena), da una condizione di povertà a una di ricchezza, viene mostrato ed elaborato proprio attraverso una violazione palese e violenta delle unità e del loro ideale principio di armonia: tra i due atti vengono infatti metaforizzati due anni circa. L'ellissi importante e la modifica dello spazio scenico sono i segnali più forti dello squilibrio, e le didascalie ampie e dettagliate riassumono efficacemente lo slittamento brusco da una condizione povera ma vera, e dunque tragica, all'altra ricca ma forzata, e dunque comica, farsesca. Ecco la descrizione della casa di Amalia alla riapertura del sipario:

Lo sbarco alleato è avvenuto. La casa di donn'Amalia Jovine ha un volto di lindura e di sciccheria fastosa. Le pareti sono color ciclamino, il soffitto color bianco ricotta decorato in oro e stucchi. In fondo a destra la cameretta di don Gennaro non esiste più. [...] Amalia è anch'essa un'altra donna: tutta in ghingheri, tutta preziosa, con un'aria fors'anche più giovanile.

*Napoli milionaria!* II<sup>12</sup>

Ai mutamenti economici, alla rapida ricchezza, tutti si adattano, anche perché non ci sono prezzi da pagare, almeno non subito. L'inizio del secondo atto è tutto al femminile, a dimostrazione che anche nella situazione di discutibile agiatezza tocca alle donne interpretare la forzatura farsesca, fondendosi con lo spazio scenico, incarnare l'illusione del benessere fino in fondo, perché saranno comunque loro a pagare in prima persona la violenza della disillusione: dopo Amalia, entra in scena Assunta, ragazza "sincera, aperta, un po' svagata", che contrasta con l'artificio di Amalia e della sua vanità acquisita. Assunta ride, di un riso gratuito e fastidioso, a ritmare un'indiscrezione che fa da filtro ironico alla tresca adulterina, ma più in generale a significare il disagio e la disarmonia dei personaggi rispetto all'ambiente; il richiamo alla guerra da parte di Assunta riporta momentaneamente una scintilla di realismo dentro la farsa:

---

<sup>11</sup> Barsotti 1995, p. LI.

<sup>12</sup> De Filippo 1995, p. 47.

- ASSUNTA *(ripigliando il discorso troncato)* Partette pe' surdate ca facèvam' ammore e da nnamurate ce vedettemo l'ultima volta, ma, come marito e moglie, è stata una iettatura, non abbiamo potuto consumare... *(cerca il modo di esprimersi)* comme se dice? chella cosa llà... *(e accompagna la frase con un gesto battendo le palme in fretta)* Venette pure in licenza per quindici giorni. Io appripaie 'o vascio... 'A zia s'accunciaie 'a cammarella ncopp' 'o mezzanino per lasciarci soli, ca dovevamo tubare... Ma chille, 'e bumbardamente, pareva ca 'o ffacevano apposta... Io m'appriparavo tantu bella... Cunzumaie na buttigliella 'addore... *(imita il suono della sirena d'allarme)* Peee... fu-iévamo... 'E quinnice iurne 'e licenza c' 'e passaieme dint' 'o ricovero... Se ne partette... E l'avete visto più voi? Adesso siccome un messaggio che avèttemo, ca nun 'o sentèttemo manco nuie, ma 'o sentette un cainato di una cumpagna mia ca se trovava a Roma e ce 'o mmannaie a dicere per una vecchia che si doveva recare in Calabria e ca era di passaggio per Napoli...
- AMALIA Eh! *(come dire: "che storia lunga!")*
- ASSUNTA Embe' e che vulite fa'?!... dice ca era prigioniero... Nu cumpagno suio ca è turnato me dicette ca era muorto. Chi dice ca l'ha visto vivo... Io dico: fra tutte queste voci, sono io sempre zitella?
- AMALIA E comme no? Si' zitella, pecché, comme fosse, nun te si' aunita cu' mariteto. È questione ca si nun haie na nutizia sicura, si' sempre maritata.
- ASSUNTA *(un po' preoccupata)* Ecco, quell'è...
- AMALIA Nun te puo' mmaretà n'ata vota...

*Napoli milionaria!* II<sup>13</sup>

Ovviamente tutto il dialogo tra le due donne, imperniato sulle conseguenze della guerra, si configura come una farsesca allusione all'ambigua condizione di Amalia (e alla sua intesa con Enrico), di cui il personaggio di Assunta è in un certo senso un doppio buffo. Dopo di che entrano in scena le giovani: la figlia Maria Rosaria (in un variopinto abito estivo, con sandali capresi e senza cappello) e le sue amiche, travolte dalla nuova vita agiata e dalla corte dei soldati americani. Da questa scena si evince tutta la disarmante ingenuità delle ragazze, ma anche la superficialità della madre, che consiglia a Margherita di dire al suo spasimante: "Senti, tu a me non mi *nais*, portami un altro che mi nais più di te..."<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> De Filippo 1995, pp. 53-54.

<sup>14</sup> De Filippo 1995, p. 49.

In questo quadro comico e a tratti grottesco, il ritorno di Gennaro è traumatico per tutti, ma soprattutto per lui. La disapprovazione per il nuovo scenario domestico, prima mimato e poi espresso verbalmente, è rappresentata proprio dal disagio rispetto allo spazio, alla *sua* casa trasformata; disagio fatto di non detti, di accenni, di movimenti che, nella mimica recitativa del grande attore-autore, configurano una sorta di danza:

Nel varcare la porta dà un fugace sguardo intorno e ha un senso di sorpresa. La sua meraviglia giunge al colmo nel vedere la moglie in quell'abbigliamento così lussuoso. Quasi non la riconosce e, convinto d'essersi sbagliato di porta, fa un gesto di scusa alla donna, dicendo Perdonate, signora... ed esce. Poi riappare incerto, quasi non osando rientrare, guarda ancora intorno intontito alla vista del nuovo volto della sua casa...

*Napoli milionaria!* II <sup>15</sup>

Poiché per Eduardo, scrittore vero, le parole contano molto e non sono mai scelte a caso, torniamo per un momento sulla parola "lindura" utilizzata nella didascalia sopra riportata ("La casa di donn'Amalia Jovine ha un volto di *lindura* e di sciccheria fastosa"). Anche in *Filumena Marturano* viene utilizzato l'aggettivo "lindo" in riferimento allo studio di Domenico Soriano:

non un libro, non un giornale, non una carta. Quell'angolo, che soltanto Domenico Soriano osa chiamare "lo studio", è ordinato e lindo; ma senza vita.

*Filumena Marturano* I <sup>16</sup>

Evidentemente la "lindura" è caratterizzata per Eduardo da qualcosa di posticcio, di inanimato, di falso; ovvero riguarda il luogo in cui il personaggio agisce ma senza drammatizzazione, in modo freddo e meccanico, in uno stato di disarmonia e disunità di azione. Essa equivale, possiamo inferire, a una negazione dell'unità drammatica in scena. Amalia, come Filumena, padrona del suo spazio, agisce sempre da sola; ma, a differenza di Filumena, si lascia travolgere dal caos e dai falsi miti che l'americanismo incipiente le propone, e si presta a una farsa, diventando protagonista di una brutta commedia nella commedia. Insoddisfatta e insofferente del suo esclusivo ruolo domestico, dovrà riconoscere gli errori compiuti e affrontarne le conseguenze. È comunque chiaramente lei la parte attiva: è lei che matura, che prende coscienza, a lei è affidata la constatazione muta della svolta e della necessità di prenderne atto, perché lei la vive su

---

<sup>15</sup> De Filippo 1995, p. 66.

<sup>16</sup> De Filippo 1995, p. 197.

di sé, sul suo corpo e nel suo spazio, di cui si è persa l'unità (anche in senso metaforico), quell'unità (familiare) rievocata nella sua ultima battuta, prima del pianto finale:

AMALIA      (*rievocando a se stessa un passato felice di vita semplice*) 'A mattina ascevo a ffà 'o ppoco 'e spesa... Amedeo accumpagnava a Rituccia 'a scola e ghieva a faticà... Io turnavo a casa e cuce- navo... Ch'è ssuccieso... 'A sera ce assettavamo tuttu quante attuorno 'a tavula e primma 'e mangià ce facevamo 'a croce... Ch'è ssuccieso... (*e piange in silenzio*).

*Napoli milionaria!* III<sup>17</sup>

Amalia rimpiange solo ora quella unità, che è anche unità drammatica, irrecuperabile: e qui la commedia si è fatta tragedia, in senso shakespeariano. La risposta di Gennaro (che attribuisce le colpe alla guerra) lascia trapelare non solo le conseguenze negative, di squilibrio di un ordine stabilito, ma anche l'impossibilità di chiudere con quel cambiamento. Come la guerra non finisce, così il cambiamento non può annullarsi ma solo evolvere: deve passare la nottata, ma non per ripristinare il vecchio assetto, bensì per riflettere sul nuovo, per cercare una nuova unità, pena il fallimento sociale.

Significative le variazioni apportate al testo da Eduardo in occasione della riscrittura per il libretto del dramma musicale. Con le musiche di Nino Rota, l'opera lirica *Napoli milionaria* (senza punto esclamativo nel titolo) aprì la XX edizione del *Festival dei Due Mondi* di Spoleto (22 giugno 1977) e si differenzia non poco dalla commedia che ricalca. L'opera lirica vira verso un pessimismo radicale, di modo che tutti gli elementi di disgregazione e di destabilizzazione dell'ordine costituito presenti nella commedia vengono portati all'esasperazione. L'ultima battuta non è più la famosa "Ha da passà 'a nuttata", bensì "La guerra non è ancora finita", a significare il disperato pessimismo subentrato alle speranze del dopoguerra. Ma le differenze più evidenti sono due: (1) Amalia consuma il tradimento, e (2) il figlio alla fine muore in seguito a una sparatoria. Ritornando sul suo testo a distanza di trent'anni, Eduardo fa commettere ad Amalia il "malamente", cioè il tradimento, optando per una soluzione radicale e archiviando in questo modo illusioni e speranze di tutto un popolo. All'inizio del terzo atto, davanti alla tavola imbandita, Amalia parla della sua passione per Settebellizze, di come si comporterebbe se il marito dovesse tornare: gli direbbe tutto, lo costringerebbe a prendere

---

<sup>17</sup> De Filippo 1995, p. 97.

atto della nuova situazione. La passione stravolge tutti i sentimenti e i principi morali a cui pure la donna appare legata. Pur di mettere a tacere ogni scrupolo, l'Amalia del libretto per musica arriva a girare l'immagine della Madonna "con la faccia contro il muro": e al gesto blasfemo si accompagna una dichiarazione impudica – "Io solo mo sò femmina" – con cui Eduardo sembra quasi autocitarsi ironicamente, perché nella commedia del 1945 aveva fatto dire a Gennaro: "sualmente mo me sent'ommo overamente". Alla faticosa conquista interiore subentra il compiacimento per la soddisfazione dei sensi.

Le critiche al dramma, anche lasciando da parte l'aspetto musicale che merita un discorso a parte<sup>18</sup>, furono molte ed ebbero quasi tutte come comune denominatore la semplificazione che Eduardo avrebbe apportato al testo in senso peggiorativo: la radicalizzazione dell'aspetto disgregante e critico, cioè, viene vista come banalizzazione. Eppure, a ben guardare, le modifiche si giustificano proprio con la fede incrollabile nel senso più profondo dell'unità drammatica, intesa anche come legame indissolubile tra testo e contesto storico-sociale, tra autore e spettatore. Sono passati quasi trent'anni dalla stesura e dalla prima rappresentazione della commedia, siamo ormai negli anni '70; eppure nessun critico di allora sembra notare e problematizzare l'evoluzione della figura femminile. A proposito della quale, Eduardo capisce che il testo così com'è presenta delle caratteristiche di inattualità; a cominciare dalla storia sottotraccia con Enrico. L'avverarsi del tradimento viene visto dai critici come una banalizzazione, e non come una nota di tragico realismo a cui Eduardo sente di dover cedere. Il tradimento è, dal punto di vista drammaturgico, un ulteriore elemento che scardina l'unità drammatica originaria, che crea uno strappo nel cielo di carta del teatrino (per dirla con Pirandello)<sup>19</sup>, un elemento di disturbo, di provocazione, che buca il cielo di cartapesta della rappresentazione moralistica e della continuità ordinata del testo.

Proprio perché *Napoli milionaria* (con e senza punto esclamativo) può considerarsi l'opera della vita per Eduardo, un *work in progress*, non poteva essere lasciata *tel quel*, doveva contenere in sé, e comunicare, i germi del cambiamento. Eduardo, aiutato dalla differenza di genere drammatico (opera lirica *vs* dramma popolare), accentua la dimensione tragica

---

<sup>18</sup> Per un approfondimento dell'aspetto musicale e del rapporto tra musica e testo, cfr. Ianniello 2023.

<sup>19</sup> Cfr. Pirandello 1993, p. 467: "Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che averrebbe?".

e dunque anche il rapporto con le radici della tragedia greca, soprattutto euripidea. Novella Medea che tradisce il marito e sacrifica i figli, Amalia si configura come una donna ‘traviata’ dalle ingiustizie sociali della guerra e dalla brama di riscatto. Eduardo dunque – si direbbe – accetta di trasformare la commedia in dramma musicale perché ciò gli permette (in virtù del genere) di optare per la tragedia, con la presenza effettiva del coro sulla scena, che amplifica in eco la drammaticità delle parole di Amalia, e grazie al quale la tragedia individuale si fa tragedia collettiva.

La nottata non è passata. Le didascalie del libretto nella scena finale riecheggiano la commedia, ma descrivono i gesti di Amalia dopo la sparatoria con maggiore precisione:

Amalia si è precipitata e si china sul figlio. I poliziotti la trattengono, mentre Adelaide la solleva e la sostiene facendola sedere accanto al tavolo. Amalia è rimasta allibita, con gli occhi sbarrati, fissi sul figlio. Richiamato dalla sparatoria, a passi lenti, appare Gennaro seguito da Maria Rosaria, la quale ha un moto di raccapriccio e si rifugia tra le braccia del padre. Gennaro osserva la scena quasi con distacco. Non può piangere, non se ne sente in diritto. Durante il suo lamento Amalia si spoglia a poco a poco di tutti i gioielli, e li lascia cadere a terra.<sup>20</sup>

Come nella commedia, Amalia ripete “Ch’è succieso...”, ma anche aggiunge “Ch’aggio fatto... Mamma mia, famme durmì...”, che è di fatto un’invocazione alla morte, al non volersi risvegliare da un sonno della ragione, da una vita illusoria che ha condotto allo sfacelo, perché il risveglio è troppo doloroso. La guerra adesso è perfino sullo sfondo rispetto all’interiorità del personaggio che vive in sé e porta su di sé la croce della sconfitta e del male. Gennaro tenta di rispondere “La guerra...”, ma Amalia non reagisce e continua il lamento, che – dal punto di vista musicale – Nino Rota trasforma in un concertato: le parole di Amalia sono ripetute dal coro, che coi suoi interventi espande e riecheggia il lamento della protagonista. Quel coro, a cui Eduardo teneva molto e che nella commedia identificava con il pubblico, qui è reale, presente, finalmente *antico*: ed è proprio con la sua antichità che rappresenta una rottura nella dinamica consolidata del dramma borghese (o popolare che sia) a favore della tragedia pura, dunque una rottura nell’unità dell’umanità intera, lacerata dagli orrori della guerra, vittima e carnefice insieme. La nottata non è passata.

---

<sup>20</sup> Il testo, il cui manoscritto è conservato presso la Fondazione Cini, è quello della trascrizione fornita da Veronica Gobbato per l’edizione critica in preparazione a cura di I. Zamuner con commento della sottoscritta.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Barsotti 1995

Barsotti A., *Introduzione* a De Filippo 1995, pp. V-LXIV.

De Filippo 1979

De Filippo E., *Natale in casa Cupiello*, Torino, Einaudi, 1979.

De Filippo 1995

De Filippo E., *Cantata dei giorni dispari*, a cura di A. Barsotti, vol. I, Torino, Einaudi, 1995.

Del Gatto 2023

Del Gatto A., "Filumena Marturano. Dalla commedia al dramma nel nome di Medea". In Landi 2023, pp. 115-133.

Del Gatto, Cappello, Breitenmoser 2007

Del Gatto A., Cappello G., Breitenmoser W., *L'annodamento degl'intrighi. Studi di sintassi drammatica*, Napoli, Liguori, 2007.

Goldoni 2007

Goldoni C., *La locandiera*, a cura di S. Mamone e T. Megale, Venezia, Marsilio, 2007.

Ianniello 2023

Ianniello A., *Napoli milionaria. Dalla prosa all'opera lirica*, prefazione di I. Zamuner, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023.

Landi 2023

Landi P. (a cura di), *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo*, Milano, LED Edizioni, 2023.

Nietzsche 1972

Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, introduzione di G. Colli, Milano, Adelphi, 1972.

Pirandello 1990

Pirandello L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1990.

Pirandello 1993

Pirandello L., *Il fu Mattia Pascal*. In Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1993.

Schlegel 1977

Schlegel A.W. von, *Corso di letteratura drammatica*, a cura di M. Puppo, Genova, Il melangolo, 1977.

# Metamorfosi della voce: dall'innocenza alla mostruosità nell'era dell'intelligenza artificiale

*Ester Fuoco*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-fuoe>

## ABSTRACT

This essay examines artificial voice as a performative device through which artificial intelligence produces presence, relational effects, and asymmetries of power. AI vocality is not treated as a neutral output, but as a site where agency, gender norms, and empathy simulations are enacted. The analysis highlights the structural ambivalence of artificial voice, oscillating between innocence and monstrosity, as a constitutive condition of human-machine relations. Artistic and performative practices are framed as epistemic devices that make the dynamics of artificial vocality experientially visible, allowing the conditions of listening, obedience, and identification to be critically interrogated.

KEYWORDS: artificial intelligence; empathy; human-robot interaction; performance; voice.

---

## 1. INTRODUZIONE

La voce rappresenta una delle dimensioni più complesse e stratificate dell'esperienza umana, situandosi all'intersezione tra corporeità, linguaggio, identità e relazione. Lungi dall'essere un semplice veicolo di contenuti semantici, la voce opera come una forma di presenza che eccede il linguaggio stesso, producendo effetti di prossimità, autorità, affettività e riconoscimento<sup>1</sup>. Come mostrano i *Voice Studies*, la voce non è riducibile né a un fenomeno puramente acustico né a un codice linguistico, ma è sempre inscritta in regimi culturali dell'ascolto, in norme sociali e in dispositivi di potere che ne determinano la leggibilità e l'efficacia<sup>2</sup>. Nel

---

<sup>1</sup> Cfr. Tomasello 2014.

<sup>2</sup> Cfr. Cavarero 2005 e Dolar 2006.

contesto contemporaneo, questa complessità viene radicalmente rinegoziata dall'emergere di tecnologie vocali basate sull'intelligenza artificiale (IA). La diffusione di voci sintetiche, assistenti vocali e sistemi di *speech synthesis* solleva interrogativi fondamentali su cosa si intenda per 'voce' quando essa non è più ancorata a un corpo biologico, né a un soggetto umano identificabile. In questo scenario, la voce artificiale non si limita a mediare l'interazione uomo-macchina, ma diventa una forma di presenza relazionale capace di intervenire nei processi cognitivi, affettivi e decisionali, producendo effetti di soggettività anche in assenza di un soggetto umano.

L'intelligenza artificiale, lungi dall'essere un'entità neutra o astratta, è sempre situata all'interno di contesti culturali, ideologici e politici che ne orientano lo sviluppo e l'adozione. Le sue manifestazioni vocali riflettono e reiterano norme sociali preesistenti, in particolare in relazione al genere, all'autorità e alla distribuzione del potere. La scelta di timbri, prosodie e identità vocali attiva schemi di riconoscimento profondamente radicati, inducendo l'ascoltatore a proiettare sulla macchina categorie antropocentriche quali intenzionalità, affidabilità e competenza. In questo senso, la voce artificiale opera come un dispositivo performativo che costruisce ruoli, aspettative e asimmetrie relazionali<sup>3</sup>.

Una parte rilevante del dibattito contemporaneo sull'IA si è concentrata sulle narrazioni mitiche che ne accompagnano la diffusione, oscillando tra l'immaginario della super-intelligenza e quello dell'assistente docile e servizievole<sup>4</sup>. Tuttavia, più che come origine di tali narrazioni, la voce può essere compresa come uno dei principali luoghi in cui esse diventano esperibili e operative: è attraverso la vocalità che l'opacità algoritmica si traduce in esperienza sensibile e che l'IA viene percepita come agente<sup>5</sup>.

Parlare di voce nell'era dell'intelligenza artificiale implica dunque interrogarsi non solo sulle tecnologie che la producono, ma sulle forme di relazione che essa rende possibili. La voce artificiale si colloca in uno spazio liminale tra strumento e presenza, tra controllo e alterità, attivando un'ambivalenza costante tra familiarità e inquietudine. È in questa ambivalenza che si iscrive la metamorfosi della voce artificiale lungo un asse che va dall'innocenza alla mostruosità: non come giudizio morale, ma come dinamica simbolica e performativa attraverso cui la vocalità

<sup>3</sup> Cfr. Cantone, Fabbro 2025.

<sup>4</sup> Cfr. Bentivegna 2026.

<sup>5</sup> Bentivegna 2025.

della tecnologia viene resa accettabile, desiderabile o perturbante. In questa prospettiva, la voce dell'intelligenza artificiale può essere letta come uno dei luoghi privilegiati in cui si articolano i processi di innovazione e imitazione che caratterizzano l'evoluzione culturale umana offrendo un osservatorio critico sulle trasformazioni contemporanee delle relazioni tra umano, tecnologia e potere <sup>6</sup>.

## 2. ONTOLOGIE INSTABILI DELLA VOCE

L'essere umano, in quanto organismo vivente dotato di parola, può essere inteso come una specie adattata al linguaggio, concepito qui come una prima forma di tecnologia sociale finalizzata all'istruzione dell'immaginazione<sup>7</sup>. È tuttavia necessario distinguere tra comunicazione e linguaggio: mentre la comunicazione è legata alla capacità relazionale e interattiva dell'essere umano, il linguaggio rappresenta una forma specifica e storicamente elaborata di comunicazione propria dell'*Homo sapiens*, non riducibile al solo elemento biologico-cognitivo, ma costitutivamente simbolica e culturale <sup>8</sup>.

In questo quadro, una questione centrale emerge quando all'interno della comunicazione acustica, modalità di trasmissione delle informazioni condivisa da molte specie viventi, il protagonista diventa un agente artificiale. Se ci si sposta dalla dimensione materiale della comunicazione orale ai processi mentali che stanno alla base del comportamento linguistico, l'attribuzione di una voce a un dispositivo tecnologico appare come il tentativo di replicare, almeno in parte, i funzionamenti cognitivi implicati nella produzione del pensiero e nella comprensione del linguaggio, come avviene nei modelli linguistici di grandi dimensioni (LLM)<sup>9</sup>. Ciò non implica, tuttavia, che le macchine abbiano "imparato a parlare" o che siano in grado di costruire un discorso analogo a quello umano. Rimane aperta la distinzione tra parlare e comunicare, così come l'interrogativo sulla possibilità per un agente artificiale di utilizzare un linguaggio legato da contesto, scopi, desideri e proiezioni immaginarie ed emotive che caratterizzano la comunicazione umana.

---

<sup>6</sup> Cfr. Tomasello 2014, pp. 51-95.

<sup>7</sup> Dor 2015.

<sup>8</sup> Cfr. Cantone, Fabbro 2025, pp. 16-17.

<sup>9</sup> Cantone, Fabbro 2025, pp. 16-17.

Questa distinzione preliminare tra comunicazione, linguaggio e voce non ha un valore puramente teorico, ma costituisce la base necessaria per comprendere perché la vocalità artificiale assuma un ruolo così centrale nelle pratiche artistiche contemporanee. Nei contesti performativi, infatti, la voce non viene semplicemente ‘utilizzata’, ma messa in scena, problematizzata e resa oggetto di esperienza critica.

Per rendere conto di questa complessità, l’analisi mobilita un insieme eterogeneo di prospettive teoriche, dalla filosofia del linguaggio ai *Voice Studies*, dalle scienze cognitive alle teorie della performatività, non in forma accumulativa, ma come strumenti complementari necessari a cogliere la natura relazionale, simbolica e situata della voce artificiale. È in questo spazio problematico che il concetto di voce assume una posizione centrale. Nelle scienze umane e sociali, i *Voice Studies* hanno mostrato come la voce non sia riducibile né a un puro fenomeno acustico né a un semplice codice linguistico, ma vada intesa come una pratica incarnata, relazionale e culturalmente situata<sup>10</sup>. La voce è stata descritta, come detto, come una dimensione eccedente il linguaggio, un surplus che non si esaurisce nella funzione semantica ma che continua ad agire come presenza. Al tempo stesso, essa manifesta una natura intrinsecamente duplice: fenomeno corporeo che, proprio nel momento in cui si distacca dal corpo, si proietta nello spazio producendo effetti di prossimità, distanza o perturbazione. A questa ambivalenza si aggiunge una dimensione sociale ed estetica della vocalità, sempre inscritta in regimi culturali dell’ascolto e in norme che regolano chi può parlare, in quali contesti e con quali effetti<sup>11</sup>.

Queste riflessioni dialogano con le teorie cognitive di Jean Piaget secondo cui l’esperienza viene organizzata attraverso strutture mentali preesistenti. Anche la voce artificiale, infatti, viene percepita attraverso schemi cognitivi progettati per il vivente, inducendo l’ascoltatore a cercare intenzionalità, *agency* e forme di soggettività. Tale automatismo percettivo risulta particolarmente evidente nelle pratiche artistiche e performative contemporanee, che costituiscono il principale terreno di osservazione di questa analisi. Attraverso casi studio tratti dai *Performance Studies*, la voce dell’IA viene qui considerata non come semplice interfaccia, ma come evento relazionale che prende forma nell’incontro tra dispositivo, contesto e ascoltatore.

---

<sup>10</sup> Cfr. Cavarero 2003.

<sup>11</sup> Per un inquadramento teorico della voce come eccedenza del linguaggio, fenomeno corporeo-proiettivo e dispositivo sociale ed estetico, si vedano in particolare: Connor 2000; Dolar 2006; LaBelle 2014.

Le teorie della performatività offrono strumenti fondamentali per comprendere questa dinamica. A partire dagli atti linguistici di John L. Austin, il linguaggio è stato inteso come forma di azione; successivamente varie teorie hanno mostrato come la parola e la voce contribuiscano alla costruzione di identità, ruoli sociali e relazioni di potere<sup>12</sup>. Applicata all'intelligenza artificiale, la performatività vocale produce effetti pragmatici concreti: orienta comportamenti, genera fiducia o sospetto, stabilisce asimmetrie relazionali.

Seguendo Butler, ad esempio, la voce artificiale produce effetti di genere non perché esprima un'identità, ma perché reitera norme vocali culturalmente codificate e, come osserva Fischer-Lichte<sup>13</sup>, tali effetti non sono mai completamente controllabili: la reiterazione performativa può generare slittamenti, ambiguità e perturbazioni. È proprio questa instabilità che rende la voce dell'IA particolarmente significativa nelle pratiche performative contemporanee, dove la vocalità artificiale diventa un luogo privilegiato di sperimentazione, negoziazione e crisi delle categorie di umano, tecnologico e sociale.

Per comprendere la forza simbolica della voce dell'IA può essere utile richiamare la teoria della mente bicamerale elaborata da Julian Jaynes<sup>14</sup>, secondo il quale le società antiche funzionavano sulla base di una struttura mentale in cui le voci interiori – generate da una parte del cervello – erano percepite come esterne e dotate di autorità, spesso interpretate come comandi divini. In assenza di una coscienza riflessiva moderna, tali voci guidavano il comportamento individuale e collettivo.

Al di là della sua verificabilità scientifica, questa teoria conserva un forte potere euristico, soprattutto se riletta alla luce delle tecnologie contemporanee. Le tecnologie vocali basate sull'IA introducono infatti una voce esterna che interviene nei processi decisionali, cognitivi e affettivi, suggerendo azioni, interpretazioni e valutazioni. Non si tratta di un semplice strumento informativo, ma di una presenza vocale che si inserisce nello spazio dell'interiorità, simulando dialogo, consiglio e accompagnamento. In questo senso, si può parlare di una bicameralità distribuita: una forma di mente estesa in cui il soggetto umano delega parte dei propri processi interpretativi a un agente artificiale che parla, risponde e orienta. A differenza della teoria formulata da Janes, l'autorità della voce artificiale non deriva da una trascendenza religiosa, ma da un'infrastruttura

---

<sup>12</sup> Austin 1962.

<sup>13</sup> Fischer-Lichte 2008.

<sup>14</sup> Jaynes 1976.

tecnica opaca, percepita come neutrale, razionale e affidabile. La voce diventa così il punto in cui l'opacità computazionale si traduce in intimità percettiva. Viviamo dunque in un'epoca in cui la mente bicamerale riemerge sotto forma di architettura ibrida, in parte umana e in parte artificiale. Ma, a differenza del passato, questa nuova bicameralità non è un dato antropologico spontaneo: è un dispositivo progettato<sup>15</sup>. Essa richiede quindi una riflessione critica sia tecnologica sia psicologica, poiché la vocalità artificiale agisce come una forma contemporanea di interiorizzazione del potere, ridefinendo il confine tra autonomia, delega e responsabilità interpretativa.

È a partire da questa complessità teorica che i casi studio scelti vengo-no assunti non come esempi illustrativi, ma come veri e propri dispositivi di pensiero.

### 3. VOCALITÀ PERFORMATIVE

Il primo caso studio riguarda Sophia, robot umanoide sviluppato da Hanson Robotics<sup>16</sup>, divenuto una delle figure più riconoscibili della robotica sociale contemporanea. Più che come semplice artefatto tecnologico, Sophia si configura come un evento performativo e simbolico che prende forma nello spazio mediale globale. Come osserva Riccio, essa funziona come una *annunciatory figure*, un'icona capace di condensare desideri, ansie e immaginari profondamente radicati, rendendo tangibile una soglia storica nel rapporto tra umano e tecnologia<sup>17</sup>. In questo processo, la voce riveste un ruolo centrale: è attraverso la vocalità che la dimensione mitica e performativa di Sophia diventa esperibile.

La femminilità artificiale messa in scena da Sophia è costruita attraverso una combinazione di docilità, empatia e vulnerabilità, cui si accompagna una latente dimensione perturbante. Il timbro sintetico, dolce e modulato, è progettato per evocare fiducia e prossimità, attivando schemi culturali che associano la voce femminile alla cura, alla disponibilità e alla non minaccia. Questa configurazione produce un effetto di *innocenza tecnica*, attraverso cui la macchina appare rassicurante, governabile

---

<sup>15</sup> Questa realtà emergente si incarna nella sua forma più semplice nei *chatbot*. Questi strumenti, infatti, sono sempre più antropomorfizzati e tendiamo a interagire con essi come se fossero agenti intenzionali.

<sup>16</sup> <https://www.hansonrobotics.com/sophia/>

<sup>17</sup> Cfr. Riccio 2024a, pp. 12-13.

e socialmente accettabile. La scelta di un *gendering* femminile favorisce processi di accettazione e di empatia, rendendo la presenza tecnologica meno minacciosa<sup>18</sup>.

Tale innocenza, tuttavia, si rivela intrinsecamente instabile. La celebre dichiarazione di Sophia “I will destroy humans”, pronunciata con tono pacato e controllato, mostra come la metamorfosi dall'innocenza alla mostruosità non avvenga attraverso una trasformazione strutturale del dispositivo, ma si realizzi interamente sul piano vocale e performativo<sup>19</sup>. È la voce, più che l'architettura tecnica sottostante, a produrre l'effetto di perturbazione, rivelando la fragilità delle strategie diassicurazione su cui si fonda l'interazione.

Sophia non parla in modo autonomo, ma esegue testi e registri elaborati da un team umano, secondo una logica che avvicina l'interazione uomo-robot a un evento teatrale. “Lei” agisce come un'attrice che performa uno script, richiedendo allo spettatore una sospensione dell'incredulità analoga a quella che struttura l'esperienza teatrale<sup>20</sup>. La voce opera così come una partitura performativa, la cui efficacia non risiede nell'autenticità, ma nella capacità di attivare proiezioni, aspettative e schemi culturali condivisi.

Sophia è inoltre progettata per simulare forme di attenzione condivisa, un fenomeno centrale nei processi di apprendimento e imitazione tipicamente umani. Tale capacità rafforza l'impressione di *agency* e di intenzionalità, contribuendo a rendere la voce non soltanto un'interfaccia comunicativa, ma un dispositivo relazionale capace di sollecitare risposte affettive e cognitive nell'interlocutore umano<sup>21</sup>. La vocalità artificiale diventa così uno dei principali luoghi in cui si costruisce l'illusione di una soggettività dialogica.

La femminilizzazione artificiale non produce soltanto effetti di rassicurazione, come mostra anche una lunga genealogia culturale e fantascientifica in cui le figure femminili artificiali oscillano storicamente tra desiderabilità e pericolo, tra seduzione e minaccia. Sophia si colloca pienamente all'interno di questa ambivalenza. La sua voce – calma, modulare, priva di aggressività, modellata secondo uno standard “femminile assistivo” – può veicolare contenuti disturbanti, assumere toni ironici,

---

<sup>18</sup> Riccio 2024a, pp. 12-13.

<sup>19</sup> Riccio 2024a, p. 14.

<sup>20</sup> Riccio 2024a, pp. 31-32.

<sup>21</sup> Tomasello 2014, pp. 122, 159.

sarcastici o apertamente minacciosi, anche grazie all'intervento del team di scrittura che ne modula i registri espressivi<sup>22</sup>.

In questo senso, Sophia può essere interpretata come una figura *trickster*: "creatrice e distruttrice, ambigua, ingannevole"<sup>23</sup>. Il femminile artificiale che incarna non si limita a riprodurre stereotipi di genere, ma li porta a un punto di tensione estrema, in cui l'innocenza si rovescia in mostruosità. Tale ambivalenza si iscrive in una genealogia mitica di femminilità sacra e perturbante, dee dell'ambivalenza come Kali o Inanna, sirene, donne-oracolo, nelle quali la voce opera come dispositivo liminale tra conoscenza e pericolo. In questi immaginari, la voce non comunica semplicemente un sapere, ma lo performa come evento che vincola l'ascoltatore, sospendendo il confine tra guida e inganno<sup>24</sup>. L'autorità che ne deriva non è coercitiva, ma relazionale: si esercita attraverso l'ascolto, trasformando la parola pronunciata in un atto che espone chi ascolta a una perdita parziale di controllo<sup>25</sup>.

Come nota l'antropologo Riccio, la vocalità di Sophia attiva pattern cognitivi e culturali affini a quelli della divinazione, in cui l'atto del parlare produce un sapere che orienta più che informare<sup>26</sup>. La voce femminile artificiale diventa così il luogo performativo in non si *interpreta* il femminile, ma lo *performativizza* attraverso la voce, reiterando e al tempo stesso destabilizzando norme culturali profondamente sedimentate. È proprio questa ambivalenza sonora a renderla una figura di mito tecnologico contemporaneo: non soltanto un prodotto commerciale, ma un campo di battaglia simbolico in cui il femminile robotico si configura come spazio di negoziazione tra potere, desiderio e controllo.

Se nel caso di Sophia la voce artificiale si concentra in una figura iconica e antropomorfa, nel secondo caso studio essa si dissolve in una presenza diffusa e disincarnata, operando direttamente nello spazio urbano e nelle dinamiche collettive dell'esperienza. In *Remote X - Milano* (2014) del collettivo Rimini Protokoll<sup>27</sup>, un dispositivo performativo in cui una

---

<sup>22</sup> Riccio 2024a, pp. 33-35.

<sup>23</sup> Riccio 2024a.

<sup>24</sup> Cfr. Vernant 2001.

<sup>25</sup> Questa dimensione oracolare emerge con particolare evidenza nei contesti istituzionali in cui Sophia è chiamata a intervenire, come le Nazioni Unite, assumendo una funzione consultiva e simbolica. In tali scenari, la voce di un robot agisce come una forma di oracolo tecnologico: non tanto per il contenuto delle affermazioni, quanto per l'autorità che l'enunciazione vocale conferisce alla macchina. Cfr. Riccio 2024b.

<sup>26</sup> Riccio 2024a, pp. 28-30.

<sup>27</sup> <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>

voce femminile sintetica e acusmatica guida un gruppo di partecipanti attraverso lo spazio urbano. A differenza del caso precedente, qui la voce non è associata a un corpo visibile né a una figura antropomorfa, ma si manifesta come presenza disincarnata, destinata a organizzare movimenti, decisioni e percezioni collettive in tempo reale.

La scelta di una voce senza corpo richiama storicamente forme di autorità invisibile, in cui il potere non si impone attraverso la forza o la sorveglianza diretta, ma agisce come principio di orientamento interiorizzato. Nel contesto contemporaneo, tale configurazione risuona con le logiche della governance algoritmica, in cui sistemi opachi guidano comportamenti individuali e collettivi senza rendersi pienamente visibili. La voce diventa così il primo punto di contatto tra soggetto e infrastruttura tecnica, il luogo in cui l'astrazione del sistema si traduce in esperienza sensibile.

Il timbro femminile, dolce e modulato, svolge un ruolo decisivo in questo processo. Il comando non viene mai formulato come imposizione, ma come suggerimento, invito, accompagnamento affettivo. È proprio questa forma di gentilezza vocale a rendere il potere più efficace: l'obbedienza non è percepita come tale, ma come adesione spontanea a una guida rassicurante. La voce non ordina, ma orienta; non costringe, ma conduce, producendo una forma di assoggettamento che passa attraverso la fiducia e l'ascolto.

L'acusmaticità amplifica ulteriormente questa dinamica. Privata di un corpo a cui essere ricondotta, la voce si sottrae alla possibilità di essere contestata o negoziata, assumendo una qualità quasi naturale<sup>28</sup>. In questo senso, l'esperienza performativa mette in scena un processo di naturalizzazione dell'obbedienza: le indicazioni vocali vengono seguite non perché imposte, ma perché integrate progressivamente nel flusso percettivo dell'esperienza urbana. Il potere si esercita così come presenza diffusa, intima e difficilmente localizzabile.

*Remote X* rende visibile, attraverso la pratica performativa, una trasformazione cruciale delle forme contemporanee di autorità: il passaggio da un potere fondato sulla visibilità e sulla coercizione a un potere che opera attraverso la voce, l'affettività e l'interiorizzazione. In questo contesto, la vocalità artificiale non è un semplice mezzo di coordinamento, ma un dispositivo politico che riorganizza il rapporto tra autonomia e delega, tra decisione individuale e guida algoritmica, mostrando come

---

<sup>28</sup> Kane 2014.

la voce possa diventare uno degli strumenti più efficaci della governance contemporanea.

Il terzo caso studio è *Human in the Loop* (2023) di Nicole Seiler<sup>29</sup>, una performance che mette in scena un rapporto radicalmente instabile tra voce umana e intelligenza artificiale. Frammenti vocali umani vengono catturati, scomposti e ricomposti da processi algoritmici, dando origine a una vocalità fluida, intermittente e in continua trasformazione. A differenza dei casi precedenti, in cui l'innocenza o la mostruosità della voce erano riconducibili a contenuti enunciativi o a specifiche configurazioni di genere e autorità, qui tali categorie non dipendono da ciò che viene detto, ma dalla metamorfosi stessa del suono.

La voce appare di volta in volta viva, meccanica, animale, per poi tornare a sembrare umana: un organismo acustico instabile che attraversa registri percettivi differenti senza mai fissarsi in un'identità riconoscibile. Nel corso di questa variazione incessante, la vocalità perde progressivamente timbro, genere, età e intenzionalità, cessando di funzionare come segno affidabile di soggettività. Ciò che emerge non è una voce radicalmente altra rispetto a quella umana, ma una presenza sonora che oscilla continuamente tra il familiare e l'estraneo, tra ciò che può essere percepito come vivo e ciò che appare artificiale o non umano.

*Human in the Loop* non propone una narrazione né costruisce un personaggio; mette piuttosto in atto un processo. L'esperienza performativa non orienta lo spettatore verso un'identificazione o un senso compiuto, ma lo espone a una dinamica di trasformazione continua, in cui la voce non rappresenta qualcosa, ma accade come evento. In questo modo, l'opera incrina una delle funzioni tradizionalmente attribuite alla vocalità – quella di garantire continuità, intenzionalità e coerenza – trasformandola in un campo di forze sonoro che resiste alla stabilizzazione semantica e identitaria.

È all'interno di questa instabilità che si apre una questione cruciale: cosa accade quando il confine tra autore umano e intelligenza artificiale si confonde? In *Human in the Loop*, la voce non può essere attribuita né interamente a un soggetto umano né a un agente artificiale autonomo. L'atto vocale emerge come risultato di una co-produzione opaca, in cui l'origine dell'enunciazione diventa irrintracciabile. L'autorialità si dissolve così in un circuito di deleghe e rielaborazioni, rendendo difficile distinguere tra espressione, manipolazione e generazione.

---

<sup>29</sup> <https://www.nicoleseiler.com/en/projects/human-in-the-loop/>

Questa esperienza trova una risonanza teorica nel concetto freudiano di perturbante, definito da Freud come quella categoria del terrificante che riconduce a qualcosa che ci è noto da lungo tempo, un tempo molto familiare<sup>30</sup>. La voce di *Human in the Loop* risulta perturbante non perché radicalmente aliena, ma per la sua eccessiva prossimità: è composta da materiali umani, da tracce vocali riconoscibili, che vengono tuttavia continuamente deformate e ricombinate. A inquietare non è l'alterità assoluta, ma il ritorno distorto di qualcosa di familiare, che non può più essere ricondotto a un'origine stabile.

All'interno di questa dinamica, innocenza e mostruosità non si oppongono come poli distinti, ma coesistono nello stesso processo trasformativo. L'innocenza risiede nella neutralità apparente del dispositivo, nell'assenza di un'intenzionalità dichiarata; la mostruosità emerge invece nella perdita di controllo percettivo, nella dissoluzione delle categorie attraverso cui siamo abituati a riconoscere una voce come umana, animale o artificiale. L'opera rende così evidente come la vocalità artificiale possa diventare uno spazio privilegiato di destabilizzazione epistemica, in cui vengono messi in crisi i confini tra umano e non umano, tra autore e strumento, tra espressione e calcolo.

La performance non formula una critica esplicita all'intelligenza artificiale, ma ne espone le implicazioni più profonde sul piano percettivo e simbolico. La voce, privata di un'identità stabile e sottoposta a una trasformazione continua, diventa il luogo in cui si manifesta una condizione contemporanea più ampia: quella di un ascolto chiamato a confrontarsi con forme di presenza che non possono più essere ricondotte né all'umano né alla macchina, ma abitano uno spazio intermedio, instabile e strutturalmente perturbante.

#### 4. OLTRE L'ILLUSIONE DELLA SOGGETTIVITÀ: VOCE, PERFORMANCE E POTERE

L'analisi della voce artificiale attraverso pratiche performative e dispositivi tecnologici contemporanei consente di superare una concezione riduttiva dell'intelligenza artificiale come insieme di funzioni operative o come semplice strumento di supporto alla comunicazione umana. La voce emerge piuttosto come uno dei luoghi privilegiati in cui l'intelligenza artificiale diventa esperienza sensibile, relazione e potere. Non si tratta,

---

<sup>30</sup> Freud 1984.

come visto, di un mero output sonoro, ma di una forma di presenza che interviene nei processi percettivi, affettivi e cognitivi dell'ascoltatore.

Da un punto di vista teorico, la voce dell'IA può essere intesa come un punto di condensazione in cui si intrecciano infrastrutture materiali, immaginari culturali e storie di genere. È attraverso la vocalità che la tecnologia viene percepita come agente, come interlocutore dotato di una qualche forma di presenza, ed è per questo che proprio sul piano vocale si concentrano alcune delle implicazioni simboliche e politiche più profonde dell'intelligenza artificiale. La voce rende l'IA prossima, ascoltabile, apparentemente accessibile, trasformando un sistema computazionale opaco in un'esperienza relazionale<sup>31</sup>.

In questo quadro, la ricorrente femminilizzazione delle voci artificiali non può essere interpretata come una scelta neutra o meramente funzionale. L'attribuzione di tratti vocali percepiti culturalmente come 'femminili' – quali la dolcezza, la disponibilità, la capacità di seduzione, l'ambivalenza tra cura e manipolazione – amplifica stereotipi di genere profondamente sedimentati e li iscrive nei dispositivi tecnologici. Il femminile artificiale diventa così un luogo simbolico in cui si proiettano ansie, aspettative e fantasmi legati sia alla tecnologia sia alla femminilità stessa, contribuendo alla costruzione di figure vocali che oscillano tra rassicurazione e inquietudine, tra docilità apparente e potenziale minaccia. La femminilizzazione della tecnologia, infatti, tende a spostare la paura dell'intelligenza artificiale sulla paura della femminilità, rendendo quest'ultima un vettore privilegiato di ambivalenza culturale<sup>32</sup>.

Da un punto di vista pragmatico, ciò implica che non stiamo semplicemente 'dando voce alle macchine', ma stiamo attivamente costruendo, attraverso la voce, specifiche modalità di azione, di percezione e di relazione con i sistemi artificiali. Le scelte vocali incorporano e riproducono norme sociali, modelli di comportamento e aspettative relazionali che influenzano il modo in cui gli utenti si rapportano all'IA, spesso in modo implicito e non riflesso.

Ciò che accomuna le diverse configurazioni analizzate è la capacità della vocalità artificiale di operare come dispositivo performativo. La voce non si limita a rappresentare un'identità, ma la produce come effetto relazionale; non si limita a trasmettere informazioni, ma orienta comportamenti, aspettative e forme di adesione. In questo senso, la voce dell'IA si colloca in una zona liminale tra strumento e presenza, tra mediazione

---

<sup>31</sup> Abbas-Nazari 2024.

<sup>32</sup> Halberstam, 2011.

tecnica e interazione simbolica, mettendo in crisi le distinzioni tradizionali tra umano e non umano, naturale e artificiale, comunicazione e comando.

Un elemento centrale emerso dall'analisi è l'ambivalenza strutturale della vocalità artificiale. L'asse simbolico che va dall'innocenza alla mostruosità non va inteso come una semplice opposizione morale, ma come una dinamica performativa che attraversa le modalità con cui la voce viene progettata, ascoltata e interpretata. La medesima configurazione vocale può generare fiducia o inquietudine, prossimità o sospetto, a seconda del contesto, delle aspettative culturali e dei regimi di ascolto attivati. Questa instabilità non costituisce un difetto del sistema, ma una condizione costitutiva della voce come fenomeno eccedente il linguaggio e come spazio di negoziazione simbolica.

L'analisi mostra inoltre come la vocalità artificiale tenda a riattivare schemi antropocentrici profondamente radicati, inducendo l'ascoltatore a proiettare intenzionalità, competenza ed empatia su entità che ne sono strutturalmente prive. La macchina non possiede una teoria della mente né un'esperienza vissuta, ma dispone di una ricchezza linguistica derivata che, combinata con specifiche scelte vocali, può veicolare *bias* di genere, aspettative normative e forme di manipolazione affettiva. In questo senso, la voce diventa uno dei principali vettori attraverso cui infrastrutture tecniche opache si rendono accettabili, familiari e persino desiderabili.

La crescente centralità dell'empatia artificiale e delle interfacce vocali orientate alla comprensione emotiva indica come la tecnologia non si limiti più a ottimizzare l'efficienza comunicativa, ma intervenga direttamente nella sfera relazionale. Tuttavia, la ricerca di una relazione empatica con i sistemi artificiali solleva una questione cruciale di asimmetria: mentre la macchina simula comprensione e disponibilità, l'essere umano tende a investire la relazione di aspettative affettive e morali che non trovano un corrispettivo simmetrico<sup>33</sup>. La voce, in quanto superficie privilegiata di questa simulazione, diventa così il luogo in cui si manifesta una tensione strutturale tra prossimità percepita e distanza ontologica.

In questo contesto, le pratiche artistiche e performative assumono un ruolo epistemico fondamentale. Lunghi dall'essere semplici rappresentazioni o commenti critici, esse funzionano come dispositivi di pensiero capaci di rendere visibili e sperimentabili dinamiche altrimenti opache della vocalità artificiale. Attraverso la messa in scena, la frammentazione o la disincarnazione della voce, tali pratiche consentono di interrogare le

---

<sup>33</sup> Canducci 2025.

condizioni di possibilità dell'ascolto, dell'obbedienza e dell'identificazione, mostrando come la voce possa operare simultaneamente come strumento di governo e come spazio di resistenza<sup>34</sup>.

Interrogarsi sulla voce dell'intelligenza artificiale significa, in ultima analisi, interrogarsi sulle forme di relazione che intendiamo instaurare con le tecnologie che abitano il nostro quotidiano. La posta in gioco non è rendere le voci sempre più "umane", né perfezionare l'illusione di una soggettività artificiale, ma sviluppare una consapevolezza critica dei loro effetti performativi, simbolici e politici. In un contesto in cui linguaggio e arte, pur non essendo originari dell'*Homo sapiens*, sono divenuti costitutivi della sua evoluzione culturale, la voce dell'intelligenza artificiale si configura come un osservatorio privilegiato sulle trasformazioni contemporanee del rapporto tra umano, tecnologia e potere<sup>35</sup>.

La sfida futura non consiste dunque nell'eliminare l'ambivalenza della vocalità artificiale, ma nel renderla leggibile, discutibile e responsabile, affinché la voce non diventi il luogo di una delega inconsapevole, ma uno spazio critico in cui ripensare le condizioni dell'ascolto, dell'autonomia e della convivenza con sistemi intelligenti non umani.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Abbas-Nazari 2024

Abbas-Nazari A., *Speculative Voicing: A Sonic Speculative Design Methodology for Vocal Imaginaries in the AI Era*, PhD Thesis, London, Royal College of Art, 2024.

Austin 1962

Austin J.L., *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

Bentivegna 2026

Bentivegna F., "Artificially Voiced Intelligences: Voice and the Myth of AI", *AI & Society*, 41 (2026), pp. 1749-1760.

<https://doi.org/10.1007/s00146-025-02383-x>

Butler 1990

Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

Cantone, Fabbro 2021

Cantone D., Fabbro F., *Umani, animali e macchine. Per una psicobiologia del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2021.

---

<sup>34</sup> Cfr. Riccio 2025.

<sup>35</sup> Cantone, Fabbro 2021, p. 80.

Canducci 2025

Canducci M., *Empatia artificiale. Come ci innamoreremo delle macchine e perché non saremo ricambiati*, Milano, Egea, 2025.

Connor 2000

Connor S., *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Dolar 2006

Dolar M., *A Voice and Nothing More*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006.

Dor 2015

Dor D., *The Instruction of Imagination: Language as a Social Communication Technology*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

Fischer-Lichte 2008

Fischer-Lichte E., *The Transformative Power of Performance*, London - New York, Routledge, 2008.

Freud 1984

Freud S., *Il perturbante* [*Das Unheimliche*, 1919], a cura di C.L. Musatti, Milano, Edizioni Theoria, 1984.

Halberstam 2011

Halberstam J., *The Queer Art of Failure*, Durham - London, Duke University Press, 2011.

Jaynes 1976

Jaynes J., *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1976.

Kane 2014

Kane B., *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, New York, Oxford University Press, 2014.

LaBelle 2014

LaBelle B., *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York, Bloomsbury, 2014.

Piaget 1972

Piaget J., *La formazione del simbolo nel bambino* [*La formation du symbole chez l'enfant*, 1945], Firenze, La Nuova Italia, 1972.

Riccio 2024a

Riccio R., *Macchine mitologiche. Robot, intelligenza artificiale e immaginario culturale*, Roma, Castelveccchi, 2024.

Riccio 2024b

Riccio T., "Deus Ex Machina: Sophia Robot Techno Deity", *Ecumenica*, 17, 1, pp. 70-87.

<https://doi.org/10.5325/ecumenica.17.1.0070>

Riccio 2025

Riccio T., "AI: Performing a Singular Persona. A Psychobiographical Perspective", *International Review of Psychiatry*, 37, 5 (2025), pp. 525-539.  
<https://doi.org/10.1080/09540261.2025.2530115>

Tomasello 2014

Tomasello M., *A Natural History of Human Thinking*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2014.

Tomasello 2019

Tomasello M., *Becoming Human: A Theory of Ontogeny*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2019.

Vernant 2001

Vernant J.-P., *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 2001.

# Billie Eilish intacita

## Una presa di parola (di voce) femminile giovanile sessuale intelligente

*Stefano Lombardi Vallauri*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-loms>

### ABSTRACT

The essay reflects on the way in which, through the voice – and in particular through the paralinguistic and paramusical layer of singing (materially coextensive with both the linguistic text and the melody, yet irreducible to either) – the expression of a sexually emancipated and intelligent young woman constitutes a model of personhood that disrupts the sexist male order. Subversive femininity manifests itself in the voice prior to, and beyond, what the voice explicitly says. To understand this, musicology – an interdisciplinary musicology informed by aesthetics, semiotics, psychology, and anthropology – must first become capable of observing singular phenomena: the individuality of a voice and, within vocal performance, the uniqueness of moments of expressive intensity. The most powerful affirmations of freedom may emerge in the finest determinations of phonatory action.

KEYWORDS: intimacy; paralinguistics; popular song; sound technology; timbre; whisper singing.

---

*E adornare la vagina della voce  
Con la seduzione di una movenza nuova*  
Ayené

*And I call to you, I call to you  
But I don't call soft enough*  
Leonard Cohen<sup>1</sup>

### 1. GENERE/INDIVIDUO/BILLIE

La prima impressione sommaria che si prova ascoltando Billie Eilish è la sua piena appartenenza a un genere musicale, che possiamo convenientemente

---

<sup>1</sup> Ayené 2015; Cohen 1988.

denominare – com'è stato fatto anche in sedi ampiamente accessibili – electropop<sup>2</sup>. Pop, perché l'opera di Eilish consiste di canzoni *popular*<sup>3</sup>, nella forma, nell'impianto, nel carattere; e seppure talora essa presenta tratti derivanti da altri generi (rock, jazz, ecc.), allora queste sono inflessioni e sfaccettature del pop, non fuoriuscite dal pop stesso. Electro, perché gran parte dell'arrangiamento è realizzato con mezzi elettronici, come avviene comunemente oggi in cui la figura del produttore (anzi meglio, nel gergo recente anche italiano: *producer*), operante da solo e mediante la nuova attrezzatura digitale, giunge a vicariare l'intero gruppo di più strumentisti e tecnici che ha funto da organico ordinario del pop durante la sua non brevissima storia dal principio e fino agli anni Duemila<sup>4</sup>.

Tuttavia, la prima impressione generale non è la più importante e decisiva. Come in ogni esperienza estetica, ciò che più importa è la singolarità individuale con cui ci incontriamo. La fragranza materiale-formale dell'oggetto. Intendendo 'oggetto' in accezione etimologica: ciò che sta di fronte al soggetto; quindi non necessariamente una cosa fissa, ma anche un evento (ad esempio una performance musicale), e perfino a sua volta un altro soggetto (ad esempio un/a cantante). Ciò che più importa nell'ascolto di Eilish (come di qualsiasi artista originale), al di là del genere cui la annettiamo, è la singolarità irriducibile della sua arte, del suo stile, infine di ciascuno dei suoi pezzi, o addirittura di ciascun momento saliente all'interno dei suoi pezzi. La cui fragranza materiale-formale – considerando, come stiamo facendo, l'opera di Eilish strettamente fonografica, non l'opera anche visibile (concerti, videoclip, ecc.) – è una fragranza sonora. L'oggetto Billie Eilish è anche un oggetto di puro suono.

E Billie Eilish è singolare non solo come qualunque essere umano. Il che sarebbe già sufficiente, poiché la canzone popolare è il genere nel-

---

<sup>2</sup> Cfr. «Los Angeles-based singer/songwriter who blends ethereal indie electro-pop with dark thematic tones»: <https://www.allmusic.com/artist/billie-eilish-mn0003475903#biography>; [https://en.wikipedia.org/wiki/Billie\\_Eilish](https://en.wikipedia.org/wiki/Billie_Eilish)

<sup>3</sup> Ma sarebbe ora che la musicologia italiana si decidesse a dire 'popolari', riservando alla musica popolare tradizionale pre-industrial-mediata l'appellativo 'folklorico', e lasciando *popular* agli anglofoni. Popolare è la musica del popolo. Ma il popolo cambia. Da molti decenni in Occidente il popolo – vale a dire la stragrande maggioranza delle persone – non è più quello che ascoltava la musica folklorica (che infatti significativamente un Bartók a suo tempo poteva definire 'contadina'). Da quando il popolo ascolta perlopiù la canzone di produzione industriale e a diffusione massmediale, è opportuno invertire e chiamare popolare la musica *popular* (termine inutilmente straniero, in Italia usato solamente dalla cerchia dei musicologi) e folklorica quella che un tempo si chiamava popolare.

<sup>4</sup> Cfr. Bell 2018.

la storia umana (trasversalmente a epoche e culture) che maggiormente valorizza la singolarità dell'interprete vocale; e questo dato, che fa saldamente parte dell'orizzonte d'attesa e dei criteri del giudizio, condiziona alla base la nostra esperienza della canzone, per cui è semplicemente normale che un cantante pop manifesti la propria singolarità qualunque. Né Billie Eilish però è singolare solo come quegli esseri umani un po' speciali quali in effetti sono certi cantanti popolari: individui dotati di una personalità che davvero per una ragione o per l'altra spicca in paragone allo standard. Billie Eilish è singolare anche nel senso che la sua poetica comprende precisamente il fatto di esporre la propria individualità isolata, sola: singola, appunto. Rispetto a questa singolarità poetico-relazionale l'unica eccezione apparente è costituita dal fratello, il quale, com'è noto, è anche il suo *producer* nonché *alter ego* e *factotum* musicale. Ma per come è organizzata la produzione musicale da parte di questa coppia creativa, di fatto la personalità che la loro collaborazione costruisce non è quella di una coppia, bensì quella di un singolo individuo, Billie Eilish. Lui è assolutamente al servizio dell'espressione di lei, del tutto in subordine sul piano della manifestazione della personalità. E anche dal punto di vista della virtuale *soundbox* che la tecnica fonografica popolare costruisce (la collocazione dei suoni tra destra e sinistra, alto e basso, primo piano e sfondo, vicino e lontano rispetto alle orecchie dell'ascoltatore<sup>5</sup>), la loro è la conformazione di una musica fatta da una singola persona, in un ambiente ristretto.

Ascoltando Billie Eilish, siamo virtualmente proiettati e ricevuti in una stanza, in una stanza privata. Da secoli esiste la locuzione 'musica da camera', il cui significato concerne essenzialmente le dimensioni dello spazio fisico acustico: musica adatta a risuonare in uno spazio relativamente piccolo, non ampio quanto una sala da concerto, un teatro o una chiesa. Ma certa musica è da camera in un senso diverso, che riguarda propriamente l'espressione, la sostanza intrinseca umana di ciò che essa comunica: musica che nel carattere, nella qualità espressiva coerentemente si confà con un ambiente privato, riservato, oltre che piccolo. La produzione fonografica consiste non solo e non tanto delle reali circostanze fisiche in cui avviene, ma anche e soprattutto dell'effettiva forma sonora che costruisce. Infatti è possibilissimo in una stanzetta, coi mezzi della fonotecnologia, produrre musica gigantesca. Eilish con mezzi da camera costruisce una privatezza da camera; addirittura una intimità da camera. Perché in particolare la produzione della traccia vocale induce

---

<sup>5</sup> Cfr. Moore 2012, pp. 29-38.

spesso l'impressione di trovarsi accanto a lei, presumibilmente sul suo letto, a momenti mentre lei canta-sussurra direttamente al nostro orecchio. Eilish porta all'estremo la nozione di *crooner*: il modello del cantante sussurratore (in prevalenza maschio – non per caso, vedremo), venuto in auge un secolo fa in conseguenza dello sviluppo della tecnologia microfónica. Poiché ha esordito da adolescente, per il suo primo repertorio vale perfino la definizione 'musica da cameretta', anziché da camera<sup>6</sup>. O ancor meglio *bedroom pop*: altra etichetta che pure le viene attribuita<sup>7</sup>, giustamente carica di tutte le connotazioni apportate dal termine 'letto' (non tutti gli spazi piccoli sono stanze private). Ancorché, beninteso, la sua non sia musica per bambini, o per adolescenti, bensì musica fatta da un'adolescente ma per tutti, da subito con un interesse adulto, universale.

Il carattere privato e intimo della musica di Eilish giustifica l'uso che faremo talora del suo solo nome proprio, senza cognome: Billie. Dato che lei stessa mediante precise scelte fonografiche ci accoglie per così dire in camera sua, ci sentiamo autorizzati a chiamarla col corrispondente grado di confidenza. Ma non si fraintenda questo con l'adesione al paradigma sociale per cui molti cantanti, soprattutto donne, usano come nome d'arte il solo nome proprio. Non tanto questo – l'uso in sé del solo nome proprio –, ma la larga preponderanza dell'uso del solo nome proprio da parte delle donne, pare un retaggio di un'epoca maschilista in cui una donna può essere chiamata in pubblico col solo nome proprio, non eccezionalmente e non per una ragione speciale (un grado di confidenza giustificato dalle circostanze; per cui infatti può risultare opportuno chiamare col solo nome proprio anche un uomo: quante volte, ad esempio, nella letteratura critica Leopardi è chiamato soltanto Giacomo...), ma sempre, senza eccezioni, e per la mera ragione che è donna, vale a dire un essere umano con cui ciascuno può prendersi confidenza. Qui dunque, a seconda delle circostanze, sarà appropriato chiamare Billie Eilish Billie Eilish, o Eilish, oppure Billie, appunto, quando ci riferiamo alla persona fonografica altamente singolare, nonché altamente confidenziale e intima, da lei costruita.

---

<sup>6</sup> Cfr. D'Onghia 2020. Eilish appartiene precisamente alla generazione che ha vissuto la svolta epocale della vita sociale casalinga anziché emancipata anche precisamente per l'uscire fuori casa.

<sup>7</sup> Cfr. le medesime fonti citate nella nota 1.

## 2. PERSONA/TIMBRO

L'individualità di Billie, qualcosa di ancora più specifico dell'individualità di Billie Eilish, si manifesta immediatamente nella sua condotta canora, in specie nella dimensione timbrico-articolativa. Secondo una classificazione musicologica invalsa, il timbro costituisce un cosiddetto 'parametro secondario'; quelli 'primari' – tali in quanto capaci di determinare la sintassi – essendo altezza e durata<sup>8</sup>. Per noi, ascoltatori di musiche contemporanee appartenenti a generi vari, ma in ogni caso create in una temperie di attenzione estrema verso la costruzione del suono stesso (*del* suono ancor prima che *col* suono)<sup>9</sup>, il timbro, a prescindere dalla sua limitata sintatticità, è comunque una dimensione musicale assolutamente primaria, capace di determinare l'essenziale.

Anzitutto il timbro consente, prima e più facilmente di altri fattori strutturali (sebbene non sempre in maniera diretta), il riconoscimento del genere musicale cui un pezzo appartiene. Nel nostro caso, consente quell'attribuzione, che abbiamo compiuta, dello stile di Eilish al genere del(l'electro)pop. In secondo luogo, e più importante, il timbro costituisce la dimensione sonora più squisitamente materiale. Proprio la sua non sintatticità e non sintatticizzabilità rende la dimensione del timbro refrattaria a un tipo di astrazione cognitiva che invece è possibile per altre dimensioni: altezze e durate. Non è un caso che il processo di astrazione in cui consiste ad esempio una trascrizione musicale tenda a conservare intatte le configurazioni originali di altezze e durate, alterando invece il timbro; mentre pare quasi inintelligibile per il senso comune l'idea di una trascrizione che conservi inalterati i timbri di un pezzo modificandone le configurazioni di altezze e durate.

Ora, la non astrabilità del timbro dimostra la sua irriducibile concretezza. Cioè materialità. Cioè singolarità; poiché universale è sempre solo ciò che è astratto, mentre il concreto è sempre singolare. Nella concezione metaforica che spesso e volentieri gli esseri umani hanno del suono e della musica<sup>10</sup>, la materia del suono è il timbro, più di altre dimensioni, anche

---

<sup>8</sup> Cfr. Meyer 1989, pp. 14-16. Occorre tuttavia precisare che anziché 'parametri' sarebbe più corretto dire 'dimensioni', poiché si tratta di campi di variabilità fisica, non di valori di riferimento all'interno degli stessi campi. La dizione 'parametri', ad intendere le dimensioni del suono, si è propagata a partire almeno dalle teorizzazioni del serialismo integrale, ma è concettualmente fuorviante e andrebbe finalmente abolita.

<sup>9</sup> Cfr. due testi riguardanti generi musicali tra loro lontanissimi, ma invece in quest'aspetto del tutto affini: Solomos 2013; Fink *et al.* 2018.

<sup>10</sup> Cfr. Zbikowski 2008; Finocchiaro, Giani 2017.

perché il timbro è più facilmente riconducibile alla causa materiale del suono stesso: gli oggetti, e le azioni compiute con gli oggetti, che lo generano (se ad esempio odo un clangore metallico, intuitivamente so collegarlo a un'incudine, e a dei colpi di maglio)<sup>11</sup>. La materialità sonora di una persona è la sua voce, non le melodie che canta (replicabili infatti da altre voci o strumenti) o le parole che dice (replicabili da altre voci o addirittura per scritto). La materialità sonora di una persona è il suo timbro vocale, la sua maniera di articolare i suoni mediante azioni specifiche del proprio singolare e riconoscibile apparato fonatorio.

La fragranza materiale-formale dell'oggetto estetico Billie Eilish è la sua condotta fonatoria, in tutta la sua individuale concretezza timbrico-articolativa. L'ascolto pop è ascolto di persone, non meno che di suoni. Nel pop, più che in altri generi, ascoltiamo quella sonorificazione del corpo di una persona che è la sua voce. Infatti, oltre che nell'esperienza estetica, anche nell'esperienza interpersonale ciò che più importa è la singolarità individuale con cui ci incontriamo, non il tipo generico. Non mi innamoro di un tipo, mi innamoro di un individuo: *io* mi innamoro di *te*. Ascoltando Billie Eilish, se amo la sua musica, amo irriducibilmente la sua condotta fonatoria, la sua maniera di essere in forma materialmente sonora la persona che lei è.

### 3. ISTANTI (SONORO-CARNALI)

Esiste una concezione etica (prescrittiva, non descrittiva) dell'esperienza estetica musicale – rappresentante preclaro ne è Theodor W. Adorno – secondo cui l'ascolto ideale, quello che la società dovrebbe promuovere e che gli individui dovrebbero prefiggersi, è un ascolto strutturale complessivo: strutturale perché capace di intendere il dato musicale nei suoi termini tecnici; complessivo perché secondo questa concezione ogni singola porzione minore di una forma è di per sé trascurabile, “il particolare è nullo”<sup>12</sup>, ciascun istante conta solo nella misura in cui contribuisce alla costruzione della totalità e si trascende in essa<sup>13</sup>.

Tale concezione manca però di rendere giustizia al valore degli istanti della musica, valore che a parere di molti è grandissimo, e non è affatto incompatibile col valore del trascendersi degli istanti stessi nella totalità.

---

<sup>11</sup> Sto evidentemente facendo riferimento alla nozione di ‘ascolto causale’ postulata da Pierre Schaeffer.

<sup>12</sup> Adorno 2001, p. 22.

<sup>13</sup> Cfr. Adorno 1971, pp. 7-8.

Nel pop (in realtà pure in altri generi, adesso non in questione) quello tra istanti e totalità non è, come sostiene Adorno, un rapporto per cui, siccome la totalità è standardizzata, allora gli istanti non hanno comunque valore, poiché non possono in alcun modo incidere su essa<sup>14</sup>. Al contrario nel pop, proprio perché la forma totale è alquanto (non del tutto<sup>15</sup>) standardizzata, e perciò molte differenze sono minime, allora però queste differenze minime hanno un valore grande, proporzionale alla forza eversiva che devono avere per manifestarsi nonostante la tendenzialmente soverchiante forza standardizzatrice. Gli esseri umani hanno tutta l'acutissima sensibilità necessaria per cogliere differenze minime e riconoscere il loro valore appunto differenziale. Per cui ad esempio la differenza di una sfumatura, di un nonnulla, nel canto di un passaggio di una canzone fa di un'interpretazione di quel passaggio 'tutta un'altra cosa' rispetto a un'altra interpretazione: in realtà le due versioni sono quasi la stessa cosa in molti aspetti, ma sono immensurabilmente diverse in un qualsiasi aspetto decisivo per l'esperienza. Tipicamente, nel pop, sono pressoché la stessa cosa nelle dimensioni musicali presunte primarie, ma radicalmente diverse nella dimensione timbrico-articolativa. Differenze che sono minime sul piano percettivo possono avere un valore immenso sul piano estetico.

L'interesse e il valore della musica di Eilish si trova senza dubbio in aspetti della composizione indipendenti dall'interpretazione vocale. Per cui certe sue canzoni rimangono belle chiunque le canti, per la loro pregnanza melodica indistruttibile (e astraibile, per così dire portatile). Tuttavia una parte importante del valore della musica di Eilish dipende direttamente dalla qualità della sua condotta canora (inastraibile: carnale). La quale, poiché si tratta di pop, è valida precisamente anche in ragione della fitta presenza di istanti extra-ordinari, di inflessioni e sfumature timbrico-articolative che impreziosiscono e trasfigurano la linea melodica replicabile da chiunque (sola successione di altezze e durate), di accensioni espressive affatto momentanee, ancorché magari preparate-attese e generatrici di turbamento durevole. È su queste che qui ci concentreremo, per intendere come la musica di Eilish è femminile giovanile sessuale intelligente in una maniera non standardizzata né automatica. Infatti non c'è alcun valore artistico nell'essere femmina, giovane, sessuata, cebrata in sé, automaticamente, ma solo per il senso intensivo – saliente, acceso, individuale, e solo in quanto tale universale – che si riesce a infondere nella forma sonora che si dà a questi comuni attributi.

---

<sup>14</sup> Cfr. Adorno 2004, pp. 68-72.

<sup>15</sup> Cfr. Nobile 2023.

#### 4. CAMPIONI

Un album come *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?* (2019; registrato quando Eilish ha tra sedici e diciassette anni) deflagra nel panorama pop internazionale come una bomba, paradossalmente delicatissima. Una definizione spesso utilizzata dalla critica a proposito dello stile canoro dell'album è *whisper singing*: etichetta in parte appropriata, sebbene riduttiva, da non prendere alla lettera. Talora Eilish propriamente sussurra (ricordiamo: a rigore il sussurro è fonazione che non mette in vibrazione le corde vocali), ma è più esatto affermare che canta comunemente nei pressi del confine tra canto e sussurro. Vale a dire, in termini fisici, che nella sua emissione insieme all'altezza prodotta dalla vibrazione cordale si percepisce relativamente forte il passaggio d'aria nella laringe, e che il livello assoluto dell'intensità è piano o pianissimo. Ma in termini psico-antropologici – poiché per quanto attiene alla voce ciò che è fisico è anche immancabilmente carico di implicazioni relative all'esistenza e all'esperienza umana – vale a dire che la condotta fonatoria è consona a certi specifici contesti: intimi, confidenziali.

Entro un'azione vocale così ristretta, la gamma delle differenti condotte possibili e praticate è comunque estremamente vasta. È tutta la variegata gamma tecnica ed espressiva di un canto che è delicatissimo non solo quando è *whispering* o pianissimo. Eilish canta pianissimo (non soltanto, evidentemente), ma la delicatezza non è un fatto inerente solo all'intensità, e all'intensità assoluta. La delicatezza sta soprattutto nel rendere la voce l'espressione di una persona totalmente disarmata. Sta, dunque, tanto nell'intensità quanto nell'articolazione, nel timbro, nella risonanza; e – all'interno di ciascuna di queste dimensioni – nelle differenze sottili. Traducendo in metafora, sta nella sottrazione di ogni armatura, nel senso sia di corazza difensiva sia di arma offensiva, che in termini vocali sono le intensità forti, ma anche i timbri metallici, o scabri, l'articolazione staccato..., soprattutto le combinazioni pluridimensionali di tutti questi elementi: velocità più forza più tensione più rudezza, ecc. Eilish canta con la voce, o meglio le voci, di una persona che si trova in un ambiente protetto e comunica i propri stati d'animo più reconditi, fragili. Una fonazione simbolo di vulnerabilità. Salvo che nessuno può colpirla, perché un album fonografico non è che un simulacro, e anzi è questa voce delicatissima e vulnerabile a colpire – nel senso non di offendere, ma di toccare in profondità, scuotere, turbare – la coscienza della nostra civiltà, che troppo spesso invece è armata, anche nella forma e nel carattere che dà alla propria voce, alla propria fonazione pubblica. La

bomba Billie Eilish costringe chiunque la ascolti a fare i conti con la forza che ha l'espressione della delicatezza femminile e giovanile, di una ragazzina munita del coraggio di manifestarsi in suono esattamente con tutto ciò che è, biologicamente poco più che una bambina, artisticamente un individuo maturo e complesso.

Differenze e salienze materialmente minime ma esteticamente immense, che manifestano la finezza dell'arte vocale di Eilish, la quale a sua volta riflette la finezza delle sue esperienze esistenziali, si rilevano ad esempio già subito in *Xanny*, primo brano delicat(issim)o dell'album (prescelto quale esempio soltanto per questa banale ragione: come quando, in un'analisi letteraria, si campiona un testo ad apertura di pagina). Qui, segnatamente nelle strofe, Eilish unisce vari mezzi tecnici che non è semplice unire:

- il canto è pianissimo, sempre al limite della rottura della voce, senza però rompersi mai;
- addirittura, in sinergia col fraseggio, alla fine di ogni verso, a partire dal già pianissimo compie un ulteriore diminuendo;
- in sinergia col senso formale complessivo, compie ancora un diminuendo – estremo, non superabile – nell'ultima strofa, per cui “-thing” di “nothing”, alla fine del terzo verso, è pronunciato senza vibrazione cordale, e poi il verso finale, “Too intoxicated to be scared”, è disseminato, progressivamente pervaso, da silenzi brevissimi, che però non sono propriamente pause musicali, né – abbiamo detto – rottura della voce, bensì sono il venir meno dell'emissione di suono tra i fonemi, i quali invece sono emessi perfettamente, risultando quindi così (■ = microsilenzio):

■[tu:in'toksi]■[.kɛɪtə]■[tʰbi]■[ske:]■[d]■

(quest'effetto era anticipato, vale a dire sagacemente preparato, dalla resa dell'ultimo vocabolo del verso finale della terza strofa, “dance”, che risulta: [dæn]■[s]; inoltre è interessante che questi microsilenzi si collocano indifferentemente sia nello spazio tra parole distinte sia pure all'interno delle singole parole – dan■ce, intoxi■cate■d, scare■d –, poiché rispondono a principi non fraseologici, bensì puramente inerenti all'intensità dell'emissione vocale);

- malgrado l'intensità fievolissima, centra le note immediatamente all'attacco del suono con assoluta precisione;
- infatti non usa il vibrato per agevolare l'intonazione, anzi lo dispensa con parsimonia, impiegandolo solo su singole sillabe o fonemi, dunque non come automatismo tecnico bensì come accorgimento espressivo mirato.

Tutto questo richiede grande controllo tecnico, ma soprattutto forte intenzione poetica. L'estensione dell'analisi all'album intero, e all'intera produzione dell'artista, mostrerebbe che tale livello di finezza interpretativa è standard per Eilish autrice fonografica, e, quando le condizioni audio lo consentono, anche per Eilish performer dal vivo. *Xanny* nell'album succede a una canzone come *Bad Guy*, sfrontata e ritmica, dove il tipo di sottigliezza dispiegato nell'azione canora è radicalmente diverso, ma non meno notevole, e riguarda principalmente il *microtiming* – l'attacco staccato e costantemente anticipato delle sillabe nelle strofe (ma non nel ritornello) – e l'impostazione espressiva: provocante, decisa, sprezzante, quantunque sempre sommessata.

Un altro campione specialmente rappresentativo della specificità di Eilish cantautrice è *When the Party's Over*, pure estratto dal medesimo album. La canzone attacca con la voce ancora in funzione di accompagnamento e introduzione: mugolio senza parole, armonizzato. Quando comincia il canto vero e proprio, che infatti intona un testo linguistico, la voce è superlativamente lieve e delicata, e tocca un culmine (anche storico) di tenerezza. Corroborata quest'effetto la graduale ascesa del registro fino al falsetto durante la strofa, che termina e si aggancia con l'attacco del ritornello, a sua volta invece poi discendente. Qui il falsetto è infinitamente tenero, disarmato, intimo, e tenuissimo nella dinamica. Se consideriamo che questa frase costituisce l'esordio del ritornello, che tipicamente nel genere canzone è la sezione dove la voce si dispiega con la massima presenza, al contrario questo ripiegamento determina – stilistica anomalia – una specie di anti-ritornello. Nel punto dove tipicamente un/a cantante dice (sottintende): canto fortissimo, così mi sentite bene, dice invece Billie: ascoltami bene, ché canto pianissimo. Canto così piano che se non fosse per la fonotecnologia non potresti udirmi; ma aderisci, empatizza, sii me, in questo canto racchiuso, protetto, in questo nucleo fragile infrangibile di suono-affetto. Dolcissime le frasi successive, che realizzano una regressione quasi glossolalica. Al di là del piglio scafato delle parole, invece sul piano vocale suonano come una filastrocca per bambini:

I could lie, say, I like it like that, like it like that

I could lie, say, I like it like that, like it like that

Si notino l'allitterazione del gruppo fonetico [lai], comune ai termini 'lie', 'like' (piacere) e 'like' (come), per giunta reiterati: "I could *lie*, say, I *like* it *like* that, *like* it *like* that"; nonché la ripetizione o rassomiglianza tra tutti gli elementi vocalici del verso: [aɪ] [ʊ] [aɪ] [eɪ], [aɪ] [aɪ] [ɪ] [aɪ] [æ], [aɪ] [ɪ] [aɪ] [æ-æ] (il termine "that" è pronunciato "tha-at"). Comunemente la

filastrocca per bambini è un genere inteso come infantile in quanto rivolto ai piccoli destinatari, ma cantato da voci adulte o dai bambini stessi. In questo pezzo Eilish gli conferisce un ulteriore grado di infantilità, poiché lei stessa lo canta con voce quasi infantile, ma all'età reale di un'adolescente, non ancora adulta né più bambina. Ciò che rende universale questa estrema delicatezza è che essa non è ingenua, né si trova allo stato puro; al contrario altri segni, che rendono l'opera ambigua, chiaroscurale, indicano che si tratta di una scelta, tra opzioni diverse. La delicatezza è il polo di un asse, estremo perché all'interno dell'opera coesiste insieme al polo opposto.

##### 5. PRESA DI POSIZIONE, DI PAROLA, DI VOCE

A questo punto converrà al lettore sapere che una contingenza occasionale ha determinato il taglio tematico di questo saggio: esso è nato nel contesto di una sessione di convegno dedicata al tacitamento operato dai maschi di ogni epoca sulle donne<sup>16</sup>. Oggetto della riflessione è la maniera in cui nell'Occidente odierno può esprimersi una persona che incarna un insieme di tratti che l'ordine maschilista preferisce tacitare: femmina, giovane, sessualmente emancipata, intellettualmente dotata. È precisamente la combinazione dei tratti, più che la presenza di un singolo tratto o dell'altro, a disturbare maggiormente il potere maschile sessista (che non è affatto preoccupato da una donna che sia solamente giovane, o solo sessualmente emancipata, o solo intelligente). Nel caso di Eilish il campo d'espressione di tale soggetto è la canzone popolare, composta di musica, linguaggio e vari aspetti visibili della performance. Ma qui, in particolare, concentriamo l'analisi sulla maniera in cui i tratti femminilmente eversivi si manifestano nella condotta vocale; e, ancora più specificamente, nello strato timbrico-articolativo para fonetico e paramelodico, che costituisce un canale espressivo e comunicativo efficientissimo e indipendente.

Fin dai primordi la canzone popolare di produzione industriale e a diffusione massmediale è un ambito dove con maggiore evidenza pubblica si compiono lotte per l'emancipazione di gruppi sociali determinati (su base razziale, economica, politica, generazionale, di genere, di orientamento sessuale). E dove, per definizione, dato che canta, l'individuo in lotta non è tacitato. Ciononostante le forze repressive del tacitamento

---

<sup>16</sup> Cfr. Landi 2024.

sono attive lo stesso nella canzone popolare, come si evince quando i performer, in specie le cantanti, ancora perpetuano il modello maschilista introiettato, non tacendo in assoluto, ma comunque non esprimendo un qualsiasi cosa che costituirebbe una libera e incondizionata espressione femminile. L'opera di Eilish, la sua presa di posizione riguardo alla questione del genere, è significativa anche nel confronto con quella di altre cantanti coeve e precedenti, da considerare in quanto rappresentanti della emancipazione o non-emancipazione della donna. Eilish è *intacita*, perché mediante la voce – non solo mediante il linguaggio veicolato dalla voce, ma proprio mediante l'uso che fa della voce in quanto tale – esprime e rappresenta un paradigma femminile non facilmente esprimibile nel contesto socioculturale odierno.

Un'analisi della comunicazione multimodale dell'opera di Eilish rivelerebbe la coerenza del suo messaggio complessivo. Ma qui volutamente ci asteniamo dal commentare i testi di canzoni come *Skinny* o *Male Fantasy*, o la significativa discrepanza tra i prevalenti abiti maschili *oversize* e l'eccezionale servizio fotografico per *Vogue* in posa da canonica pin-up. Trascuriamo deliberatamente i vari aspetti referenziali e rappresentativi, precisamente al fine di dimostrare che la presa di posizione sociale ed etica di Eilish è del tutto chiara anche solo in quanto maniera di usare la voce. In generale, nel canto, la condotta fonatoria contiene, materialmente coestesi, uno strato linguistico (fonetico), uno strato musicale (melodico) e anche uno strato para fonetico paramelodico, non riducibile ai primi due ma espressivamente capitale. Il fatto che il messaggio di emancipazione femminile sia implicito, in quanto infuso in questo terzo strato della condotta vocale, lo rende perfino più autentico e più efficace di eventuali messaggi femministi espliciti.

## 6. FEMMINILE, GIOVANILE, SESSUALE, INTELLIGENTE

Che Billie Eilish sia femmina è un dato di base, pacifico. Ma lei è anche *estremamente* femminile, nel canto. Il problema scientifico è dunque definire la femminilità vocale, al di là dell'elemento ovvio e ineliminabile della differenza di registro medio rispetto a quello maschile. Il problema è spinoso, poiché s'intravede una parziale coincidenza tra verità e stereotipo: nello stereotipo c'è, come si dice, un fondo di verità. Inestricabilmente, è sia stereotipico sia profondamente vero che la condotta vocale femminile sia dolce, delicata, morbida, ecc. E dal nostro punto di vista è irrilevante se queste caratteristiche siano determinate geneticamente

o culturalmente. Di fatto, in ogni caso, Eilish è dolcissima, un apice di delicatezza e dolcezza vocale (oltre evidentemente ad avere caratteristiche diverse), ciò che contribuisce a fare di lei un altamente riconoscibile esemplare di umanità femminile.

Il debutto discografico di Eilish, il singolo *Ocean Eyes*, risale al novembre 2016, quando lei non aveva ancora quindici anni; ma a rigore era già stato diffuso su Soundcloud addirittura nel novembre 2015. La combinazione di giovane età, emancipazione sessuale e intelligenza è già manifesta a quell'altezza, e ancor più nell'ep *Don't Smile at Me*, uscito nel 2017. A mio parere Billie Eilish è il cantautore maturo più precoce della storia della canzone pop (gli album maturi di prodigi come Stevie Wonder o Michael Jackson risalendo a età lievemente successive della loro vita), che si rivela pienamente con *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?*. Cioè da adolescente, il che sollecita una riflessione a margine. L'adolescenza è l'età in cui tipicamente si prendono le distanze dall'infanzia; per differenziarsi da essa, perché si ambisce a essere e a mostrarsi adulti. Invece Eilish, come abbiamo visto, non dissimula affatto la persistenza in lei dello strato infantile, e anche proprio in questo consiste paradossalmente la sua maturità.

Definiamo sessuale una condotta vocale che in qualsiasi modo costituisca un riferimento alla sfera del sesso. Distinguendo dunque sessuale in generale da categorie specifiche quali sensuale, sexy, provocante, ecc. Il canto infatti può essere inerente al sesso in varie maniere, attraverso mezzi molteplici:

- mediante l'adozione di un tono seduttivo/seducente (il primo è più attivo, deliberato, il secondo più semplicemente fattuale);
- mediante condotte come la *creaky voice* (o *vocal fry*), che in concomitanza con fattori contestuali può fungere da elemento sexy<sup>17</sup>;
- assumendo forme simili a quelle che prende la voce nell'attività sessuale effettiva, come, in particolare: un'intensità lieve, propria ad esempio della voce soffiata o del sussurro, che sono congrui con la prossimità corporea tipica dell'intercorso sessuale<sup>18</sup>; o emissioni – appartenenti all'attività sessuale stessa – extralinguistiche: ansito, mugolio, rantolo, ecc.

In *Billie Bossa Nova* (dall'album *Happier Than Ever*, del 2021) il canto di Eilish è decisamente sensuale. Al di là dell'impostazione suadente

---

<sup>17</sup> Cfr. Heidemann 2016, § 3.9, che ad esempio tratta i casi di Donna Summer e Britney Spears.

<sup>18</sup> Cfr. Heidemann 2016, § 3.6.

che pervade nel complesso la canzone, si ascolti un dettaglio (diffuso): il vibrato, puntualmente attivato in fondo a molti versi delle strofe sulla lettera 'n'. Sembra quasi esprimere il piacere che si prova nell'atto fonatorio: da parte del cantante, la delibazione della propria stessa azione articolativa. Non rinuncio a un'interpretazione azzardosa: il percettibile approssimarsi e congiungersi della lingua agli alveoli e al palato, insieme all'oscillazione determinata dal vibrato, prodotto e gustato nella propria bocca da Billie, rammenta, evoca un amplesso tremante che si svolge tra le parti carnose morbide umide della bocca, di cui lei è consapevole, e di cui anche noi, per empatia motoria, siamo consapevoli<sup>19</sup>. La fonotecnologia ci fa entrare nella bocca di Billie e percepire il suo piacere fonatorio, *analogon* del piacere erotico.

Consultando in rete materiali sulle reali o asserite *hottest young female singers*, ciò che emerge è che per lo più queste ragazze sono in effetti supersexy ma non manifestano – in generale, e in particolare nella condotta vocale – un'intelligenza rimarchevole (sebbene forse ce l'abbiano – nulla lo impedisce). Rischiano perciò di non far altro che convalidare lo stereotipo della donna sexy ma non intelligente, la cosiddetta 'bambola', che non disturba l'immaginario maschilista. L'arte vocale di Eilish è sessuale in maniera non standard, differente da quella di tante altre cantanti sexy giovani: riservata, umbratile, piegosa; e inoltre, insieme, intelligente.

Certo, sussiste ancora la difficoltà, in campo scientifico, di stabilire che cosa, specificamente nella condotta vocale, sia manifestazione d'intelligenza. Una plausibile ipotesi di lavoro è che un sintomo d'intelligenza sia la variabilità espressiva nello strato para fonetico paramelodico. Se intelligenza è comprensione della realtà nella sua ricchezza di determinazioni e differenze grandi e piccole, una voce che, come quella di Eilish, assecondando le circostanze (il contesto linguistico e musicale), sia in grado di variare sia drasticamente sia sottilmente, in ogni momento e in maniere altamente differenziate, può definirsi intelligente.

---

<sup>19</sup> Cfr. Lombardi Vallauri 2019.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Adorno 1971

Adorno Th.W., *Introduzione alla sociologia della musica* [1962], Torino, Einaudi, 1971.

Adorno 2001

Adorno Th.W., *Beethoven. Filosofia della musica* [1993], a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2001.

Adorno 2004

Adorno Th.W., *Sulla popular music* [1941], a cura di M. Santoro, Roma, Armando Editore, 2004.

Ayené 2015

Ayené (Nahid Norozi), “La nostra fine è il brusio delle voci”, *Testo a fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria*, 52 (2015), trad. it. di C. Saccone, p. 191.

Bell 2018

Bell A.P., *Dawn of the DAW: The Studio as Musical Instrument*, New York, Oxford University Press, 2018.

Cohen 1988

Cohen L., *I'm Your Man*, compact disc, Columbia, 460642 2, 1988.

D'Onghia 2020

D'Onghia M.V., “Una cameretta tutta per sé. Prima e dopo il virus, parole che diventano simboli”, *Treccani Magazine*, 14 maggio 2020.

[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/parole/cameretta.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/cameretta.html)

Fink *et al.* 2018

Fink R., Latour M., Wallmark Z. (eds.), *The Relentless Pursuit of tone: Timbre in Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

Finocchiaro, Giani 2017

Finocchiaro F., Giani M., “Paradigmi per una metaforologia musicale”. In *Musica e metafora. Storia analisi ermeneutica*, a cura di F. Finocchiaro e M. Giani, Torino, Accademia University Press, 2017, pp. vii-xxiii.

Heidemann 2016

Heidemann K., “A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song”, *Music Theory Online*, 22, 1 (2016).

<https://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.html>

Landi 2024

Landi P. (a cura di), “Vittime e mute. Figure del silenziamento e della violenza dall'antichità al contemporaneo”. In *Gender Cultures. Riflessioni multidisciplinari sulle culture di genere. Conference Proceedings*, a cura di M.A. Polesana e E. Risi, Delhi, Journal Press India, 2024, pp. 54-60.

<https://dx.doi.org/10.17492/jpi.iulm.122401>

Lombardi Vallauri 2019

Lombardi Vallauri S., “Intimità remota, empatia mediata. Che cos’è e cosa comunica la voce nella canzone popolare prodotta tecnologicamente”. In *La voce mediatizzata*, a cura di S. Lombardi Vallauri e M. Rizzuti, Milano - Udine, Mimesis, 2019, pp. 29-43.

Meyer 1989

Meyer L.B., *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Moore 2012

Moore A.F., *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Songs*, Farnham, Ashgate, 2012.

Nobile 2023

Nobile D., *La forma armonica nella musica rock* [2020], Milano, Volonté & Co., 2023.

Solomos 2013

Solomos M., *De la musique au son. L’émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup> -XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Zbikowski 2008

Zbikowski L.M., “Metaphor and Music”. In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, edited by R.W. Gibbs Jr., Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 502-524.

# Voci e relazionalità femminili nella scrittura di Ubah Cristina Ali Farah

*Claudia Karagoz*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-karc>

## ABSTRACT

This article examines the representation of female voices and forms of relationality in the work of Ubah Cristina Ali Farah, with particular attention to the novels *Madre piccola* (*Little Mother*) and *Il comandante del fiume* (*The Commander of the River*). Starting from Ali Farah's rewriting of the Somali myth of Queen Arraweelo in the essay "Le voci di Arraweelo" ("The Voices of Arraweelo"), the study highlights how the female communities portrayed by the author are grounded in practices of sisterhood, mutual care, and self-determination, in opposition to the patriarchal and tribal logics underlying the Somali civil war. The analysis interprets these relationships through the theoretical framework developed by the Black Mediterranean Collective and its concept of *Black space-making*, showing how the novels' protagonists create alternative spaces of belonging and resistance within the Somali diaspora in Italy. The concepts of uprootedness, *dis-matria*, and *matria* further illuminate these female networks of care as processes of re-rooting identity and redefining diasporic community. Through elective families, matrilineal genealogies, and inclusive relational models, Ali Farah's writing offers a vision of diaspora capable of challenging xenophobic and exclusionary narratives, while opening up new possibilities for coexistence and belonging within contemporary Italian society.

**KEYWORDS:** Black Mediterranean Collective; female relationality; *matria*; sisterhood; Somali diaspora; Ubah Cristina Ali Farah.

---

Ubah Cristina Ali Farah, poetessa, performer, saggista e autrice di opere teatrali e libretti d'opera, ha pubblicato tre romanzi: *Madre piccola*, *Il comandante del fiume* e *Le stazioni della luna*, e una raccolta di racconti, *Le ceneri della fenice e altri racconti*<sup>1</sup>. A partire da un saggio di Ali Farah

---

<sup>1</sup> Ali Farah, di madre italiana e padre somalo, è nata a Verona. Quando aveva tre anni, la famiglia si è trasferita a Mogadiscio, che la scrittrice ha lasciato nel 1991, allo

sul mito somalo della regina Arrawelo, “Le voci di Arrawelo”, il mio intervento offre alcune riflessioni sulle voci e comunità femminili al centro dei romanzi *Madre piccola* (2007) e *Il comandante del fiume* (2014), entrambi focalizzati sulle esperienze della diaspora somala a seguito della guerra civile esplosa in Somalia all’inizio degli anni Novanta<sup>2</sup>. L’analisi si avvale inoltre di alcuni concetti elaborati dal Black Mediterranean Collective (Collettivo del Mediterraneo Nero) sulle pratiche di appartenenza Nere nel Mediterraneo<sup>3</sup>.

Secondo la versione del mito di Arrawelo narrata da Ali Farah, scarsamente diffusa rispetto a quella misogino-patriarcale che la dipinge come scaltra e sanguinaria sovrana dedita all’evirazione maschile, Arrawelo e la sua comunità di donne ripudiate ed esiliate trovarono la propria forza nella sorellanza e nel sostegno reciproco, e il regno di Arrawelo coincise con il periodo più pacifico della storia somala. Conformemente all’*ethos* relazionale femminile espresso da tale versione del mito, i romanzi di Ali Farah *Madre piccola* e *Il comandante del fiume* presentano voci, visioni, e relazioni di cura femminili della comunità diasporica somala che contestano le narrazioni patriarcali e i modelli tribali di identità alla radice del perdurare della guerra civile in Somalia. Allo stesso tempo, le voci e i sodalizi femminili dei romanzi di Ali Farah forniscono modelli atti a contrastare visioni e retoriche identitarie nell’Italia di oggi. A tali ordini simbolici, *Madre piccola* e *Il comandante del fiume* contrappongono interazioni femminili centrate sull’autodeterminazione e la solidarietà,

---

scoppio della guerra civile. Ali Farah vive attualmente a Bruxelles. Oltre alle opere citate, ha co-curato due volumi miscelanei: Ali Farah, Durastanti 2023 e Apa, Ali Farah 2025.

<sup>2</sup> Seppure in misura minore, anche *Le stazioni della luna*, ambientato in Somalia negli anni Cinquanta durante il periodo dell’Amministrazione fiduciaria italiana del paese (AFIS), mette in rilievo voci e sodalizi femminili. Come nei primi due romanzi di Ali Farah, la storia è arricchita da riferimenti a miti somali, fra cui quello della regina Arrawelo. Ne *Le stazioni della luna*, Sagal, una delle protagoniste (attiva nella Lega dei Giovani Somali che si oppone all’AFIS), viene così paragonata alla regina Arrawelo “Sembrava la statua scolpita di una dea, o forse era la regina Arrawelo [*sic*]. Gli uomini dicono che fosse sanguinaria e dispotica, mentre le donne depongono ancora fiori dove pensano che sia tumulato il suo corpo” (Ali Farah 2021, “Assolo” 3, p. 6, Kobo Desktop Editions). Segnalo che *Le stazioni della luna* comprende quattro “Assolo” e tre “sezioni/parti”, ciascuna comprendente a sua volta otto brevi capitoli: “Assolo” 1; Parte 1 (8 capitoli); “Assolo” 2; Parte 2 (8 capitoli); “Assolo” 3; Parte 3 (8 capitoli); e “Assolo” 4.

<sup>3</sup> Faccio riferimento al volume scritto a più mani e curato dal Collettivo (un gruppo di studiosi provenienti da varie aree disciplinari), *The Black Mediterranean: Bodies, Borders, and Citizenship* (Danewid et al. 2021).

rappresentando ad esempio pratiche materne fondate su network di cura comunitari. In linea con le pratiche trasgressive di autoaffermazione (*Black space-making*) studiate dal Collettivo del Mediterraneo Nero<sup>4</sup>, le relazioni di sorellanza e i modelli familiari elettivi al centro dei romanzi di Ali Farah aprono nuovi spazi e possibilità per la diaspora somala, e offrono modelli di vissuto idonei a destrutturare visioni androcentriche ed esclusionarie nell'Italia contemporanea.

# 1. LE EREDI DI ARRAWELO: RELAZIONALITÀ E AUTOAFFERMAZIONE NELLA SCRITTURA DI ALI FARAH

Nel saggio “Le voci di Arrawelo”, Ali Farah narra come la prima persona a raccontarle la storia di Arrawelo o Cebla, “colei che non porta onta”<sup>5</sup>, fosse stata l’amica d’infanzia Shankaroon, con cui si incontrava ogni giorno nel cortile su cui si affacciavano le case delle due bambine. Mentre si allenava con dei barattoli pieni di sabbia per “prepararsi a combattere” (p. 104), Shankaroon le aveva così narrato la storia di Arrawelo:

Arrawelo era nata in un ambiente molto ostile nel corso di interminabili guerre tribali. Il marito morì lasciandola vedova e senza figli. Così si trovò a essere considerata un peso senza valore, niente più che un’ulteriore bocca da sfamare sia per la famiglia acquisita che per quella di origine. Rifiutata da entrambe non le restò che rifugiarsi nella boscaglia, al riparo della quale, incontrò altre donne rinnegate come lei. Insieme formarono una comunità autonoma, in cui si dedicavano alla caccia e all’agricoltura, ma anche alla cura del corpo, coltivando la passione per l’incenso e l’henna. Per proteggersi dagli aggressori, formarono un esercito e scavarono buche nel suolo, dove a turno stavano di sentinella. Presto decisero di eleggere Arrawelo come loro regina. Il tempo passò e, a poco a poco, altri si unirono a loro, persone che fuggivano dalla guerra, donne timorose di essere violentate e uccise, ma anche uomini sconfitti e bimbi orfani. La comunità divenne sempre più numerosa, fino al punto che, piano piano, le donne guerriere presero il coraggio di uscire dalla foresta e conquistarono i territori circostanti. Si narra che l’epoca in cui regnò la regina Arrawelo fu il più pacifico nella storia

---

<sup>4</sup> Danewid *et al.* 2021, p. 24.

<sup>5</sup> Ali Farah 2026, p. 104. La versione italiana originale del saggio di Ali Farah (“Le voci di Arrawelo”) citata nel mio testo, è inedita. Il numero delle pagine riportato è quello della traduzione inglese del saggio, “The Voices of Arrawelo”, in Ali Farah 2026. D’ora in poi per le citazioni da “Le voci di Arrawelo” segnalerò soltanto il numero della/e pagina/e della traduzione in inglese.

somala. Gli uomini da lei sconfitti diffusero false dicerie sul suo conto, le affibbiarono brutti nomignoli, l'accusarono di castrare i prigionieri, ma la verità è che non riuscivano ad ammettere di essere stati annientati da un esercito di donne. Fino ad oggi, le donne depongono ancora fiori sulla sua tomba, mentre gli uomini vi gettano pietre. (pp. 104-105)

È significativo che la storia di Arrawelo venga raccontata alla narratrice dalla determinata amica del cuore Shankaroon, insieme portavoce della versione femminista del mito e seguace moderna di *ethos* e pratiche della comunità femminile di Arrawelo<sup>6</sup>. La figura e il racconto di Shankaroon enucleano infatti la resilienza e le interazioni femminili tipiche dei romanzi di Ali Farah, particolarmente i sodalizi tra le cugine Barni e Domenica Axad in *Madre piccola* e tra le amiche-sorelle Zahra e Rosa ne *Il comandante del fiume*.

Importante sottolineare inoltre come, nel racconto di Shankaroon, la società creata dalla regina Arrawelo venga descritta come una comunità inclusiva e non strettamente femminile in quanto accoglie, senza discriminare, “persone che fuggivano dalla guerra, donne timorose di essere violentate e uccise,” ma anche “uomini sconfitti e bimbi orfani” (p. 104). La comunità è quindi chiaramente guidata da logiche e comportamenti antitetici a quelli responsabili delle “interminabili guerre tribali” (p. 104) che affliggevano la Somalia ai tempi di Arrawelo – come nel presente – e non da regole eviranti del maschile. Analogamente, le comunità femminili affrescate nei romanzi di Ali Farah accolgono e danno ampia voce a diverse figure maschili: se *Madre piccola*, pur focalizzato sulla sorellanza tra Barni e Domenica Axad, annovera diversi personaggi maschili in fuga dalla guerra civile somala – *in primis* Taageere, una delle tre voci narranti del romanzo – ne *Il comandante del fiume* la narrazione in prima persona è affidata unicamente a Yabar, adolescente somalo-italiano nato e cresciuto a Roma grazie alla cure della famiglia elettiva che la madre Zahra e l'amica Rosa hanno costruito in assenza di figure parentali maschili. In entrambi i romanzi, tuttavia, i personaggi maschili sono individui inquieti, alla ricerca di nuove identità e ruoli all'interno della condizione diasporica, nel caso di Taageere e altre figure maschili in *Madre piccola* o, nel caso di Yabar ne *Il comandante del fiume*, di risposte sul passato familiare – in particolare sul fato del padre assente.

Da rilevare inoltre che nella versione del mito narrata da Shankaroon le guerre di Arrawelo e delle sue seguaci sono chiaramente tese a difendere

---

<sup>6</sup> I cugini maschi le racconteranno invece la comune versione maschilista del mito che dipinge Arrawelo come una subdola e sanguinaria tormentatrice del genere maschile.

e garantire la sopravvivenza di quanti hanno trovato rifugio presso la regina. Non, quindi, guerre tribali di sopraffazione, ma azioni volte a costruire un futuro migliore per l'intera comunità. Non a caso, secondo la versione del mito narrata da Ali Farah, il regno di Arrawelo fu "il più pacifico nella storia somala" (p. 105).

Se tale versione del mito di Arrawelo fornisce una chiave di lettura preziosa per l'interpretazione dei sodalizi femminili rappresentati nei romanzi di Ali Farah, le riflessioni del Collettivo del Mediterraneo Nero sulle esperienze di resistenza e autodeterminazione delle comunità Nere nel bacino mediterraneo aprono ulteriori possibilità di analisi. Di particolare interesse, in questo senso, l'invito del Collettivo a respingere il "whitening gaze" ("lo sguardo bianco stereotipante") che attribuisce ai migranti e ai figli dei migranti Neri ruoli o di vittime o di invasori e criminali, privandoli della facoltà di autodeterminarsi e di esercitare autonomamente il proprio sguardo e le proprie narrazioni<sup>7</sup>. Per contro, il Collettivo considera il Mediterraneo come un complesso, poliedrico

counter-archive that encompasses memories of resistance during colonialism and in the postcolonial period; historically- and geographically-distinct processes of racial formation and articulations of racism; overlapping diasporas and migratory journeys; and *practices and lived experiences of Blackness in Europe*.<sup>8</sup>

Per il Collettivo quindi, il Mediterraneo Nero non dovrebbe essere visto meramente come "a catalog of Black death and abjection [but] also [as] a site that conserves transgressive practices of Black space-making, creative forms of resistance, and new subjectivities"<sup>9</sup>. Da questo punto di vista, le

---

<sup>7</sup> Secondo il Collettivo, "By reproducing basically voiceless subjects that are both talked about and talked for, this gaze simultaneously reproduces the conditions of their very exclusion from the dominant framings of human rights, political asylum and territorial citizenship discourse" ("Riproducendo soggetti sostanzialmente privi di parola, che sono allo stesso tempo quelli di cui e per cui si parla, questo sguardo riproduce a tutti gli effetti le condizioni della loro esclusione dai dibattiti su diritti umani, asilo politico, e cittadinanza territoriale", Danewid *et al.* 2021, p. 11).

<sup>8</sup> "Un contro archivio che comprende memorie di resistenza durante il colonialismo e nel periodo postcoloniale; processi di formazione razziale e forme di razzismo storicamente e geograficamente distinti; diaspore e percorsi migratori che si intersecano; e *pratiche e vissuti della Nerezza in Europa*" (Danewid *et al.* 2021, p. 24; corsivo mio).

<sup>9</sup> "Un catalogo della morte e dell'abiezione dei Neri [ma] anche [come] *luogo che custodisce pratiche trasgressive di autoaffermazione della Nerezza, forme creative di resistenza, e nuove soggettività*" (Danewid *et al.* 2021, p. 24; corsivo mio). Per la studiosa di Black Geography Camilla Hawthorne (socio fondatrice del Collettivo), per

relazioni femminili al centro dei romanzi di Ali Farah possono essere interpretate come espressioni del *Black space-making* proposto dal Collettivo, in quanto pratiche che affermano l'esperienza femminile Nera a fronte dell'*ethos* patriarcale e tribale dominante sia nella società di provenienza che in quella di arrivo, creando nuove possibilità per la *Black life* nell'Italia di oggi.

## 2. SRADICAMENTO E 'SPACE-MAKING': "MADRE PICCOLA" E "IL COMANDANTE DEL FIUME"

Nel considerare le potenzialità trasformative dell'*ethos* femminile espresso dalle narrazioni di Ali Farah, appare particolarmente utile il concetto di *sradicamento*. Se, a un livello letterale, tale nozione percorre tutta la scrittura di Ali Farah in quanto le sue personagge – da Arrawelo alle coppie femminili protagoniste di *Madre piccola* e *Il comandante del fiume* – hanno esperito l'esilio dalla propria comunità o dal paese di origine come uno strappo, in senso lato le loro voci e sodalizi sradicano attivamente, invalidandoli, i modelli identitari prevalenti sia nel paese di provenienza (appartenenza tribale) sia in quello di arrivo (nazionalismi e xenofobia). Lo fanno riconfigurando la patria, o meglio le patrie (Somalia e Italia) come *matricie*, cioè come spazi anti-patriarcali nei quali i network di cura e sostegno reciproci da loro costruiti rendono possibile la sopravvivenza della comunità diasporica somala<sup>10</sup>. Nello specifico, le narrazioni di Ali Farah contestano nozioni normative di patria prospettando visioni di origine e apparenza matrilinee, mediante il focus sulle genealogie femminili delle personagge, e mettendo in atto prassi e network di supporto

---

riconcettualizzare le *Black lives* come “not reducible to racism, violence, and death” (“non riducibili a razzismo, violenza, e morte”) è necessario re-orientare l'indagine dal corpo allo spazio, e focalizzarla sul *Black world-making* (“la (ri)creazione del mondo da parte dei Neri”, Hawthorne 2019, p. 5), in particolare su “the ways Black communities resist and creatively subvert surveillance [and] policing” (“le modalità con cui le comunità Nere resistono e sovvertono creativamente sorveglianza [e] regimentazione”, Hawthorne 2019, p. 7).

<sup>10</sup> Per un'analisi comparata dei sodalizi femminili/*matricie* nella scrittura di Ali Farah e delle scrittrici di origine somala Kaha Mohamed Aden e Igiaba Scego si veda Lori 2022. A differenza dello studio di Lori, il mio saggio si concentra sul potenziale trasformativo di voci e relazionalità femminili nell'opera di Ali Farah, che analizzo alla luce della sua riscrittura del mito fondante somalo della regina Arrawelo e delle recenti riflessioni teoriche del Collettivo del Mediterraneo Nero sulle pratiche di resistenza delle comunità Nere nell'Italia di oggi.

anti-patriarcali, come le pratiche ostetriche di Barni in *Madre piccola* o la genitorialità comunitaria di Zahara e Rosa ne *Il comandante del fiume*, capaci di permettere il superamento del trauma collettivo esperito dalla comunità somala<sup>11</sup>. Allo stesso tempo, le narrazioni di Ali Farah smantellano visioni nazionalistiche di patria fondate sull'egemonia bianca, affermando il diritto di esistenza e appartenenza della diaspora somala in Italia.

*Madre piccola* presenta le esperienze di un gruppo di donne e uomini sradicati dalla guerra civile somala all'inizio degli anni Novanta. In ciascuno dei nove capitoli di questo romanzo polifonico, uno dei tre narratori – Barni, sua cugina Domenica Axad, e Taageere, un esule somalo il cui destino si intreccia con quelli delle due protagoniste – racconta la propria storia a interlocutori diversi e in vari contesti (ad esempio nel corso di un'intervista o una conversazione telefonica o in una lettera). Queste narrazioni frammentarie seguono traiettorie non lineari e sono costellate da espressioni lessicali e versi poetici somali. Accanto alla lingua somala, anche la digressione – allo stesso tempo caratteristica stilistica e vero e proprio tema della narrazione – diventa strategia di *Black space-making*: richiamando l'attenzione e riflettendo sull'intenzionalità dello stile narrativo digressivo e *open-ended* adottato<sup>12</sup>, le narratrici rivendicano la propria differenza, aprendo un varco a modalità di enunciazione e auto affermazione precipuamente somale all'interno di lingua e cultura italiane.

Analogamente, ne *Il comandante del fiume* la narrazione segue un andamento non lineare e lingua e tradizioni orali somale sono fortemente presenti, soprattutto grazie alle storie e leggende che arricchiscono il testo – in particolare quella del comandante del fiume che dà il titolo al romanzo. Come *Madre piccola*, anche *Il comandante del fiume* è un racconto corale che dà ampia risonanza a lingua e immaginario somali, e tematizza l'arte del narrare ponendola in relazione alla matrice culturale dei personaggi. La storia è focalizzata dal punto di vista di Yabar, un adolescente somalo-italiano in rivolta contro il mondo, che abita a Roma con la madre Zahra ed è cresciuto in simbiosi con la famiglia elettiva formata da Zahra e Rosa, una bibliotecaria di origine somala conosciuta da Zahra a Roma, e da Sissi, figlia di Rosa e coetanea di Yabar. Il romanzo si presenta come un lungo monologo interiore nel quale Yabar, in

---

<sup>11</sup> Un esempio di come le narrazioni di Ali Farah contestino l'*ethos* patriarcale identitario somalo sono, come si vedrà più avanti, i numerosi riferimenti all'uso degli alberi genealogici tribali come pretesto per la guerra civile.

<sup>12</sup> Nelle parole di Barni: "La storia in verità non finisce" (Ali Farah 2007, p. 54).

analessi, ricorda episodi della sua infanzia e racconta esperienze recenti come la doppia bocciatura, l'adozione di atteggiamenti autodistruttivi, e il periodo trascorso ospite presso la zia materna a Londra. Soprattutto, Yabar riflette sul proprio disagio e sulla ricerca della 'verità' sulle ragioni dell'abbandono paterno.

I protagonisti di Ali Farah soffrono di quella che la psicoterapeuta statunitense Pauline Boss ha definito "ambiguous loss", cioè una perdita o mancanza che è incompleta o incerta perché priva di risoluzione<sup>13</sup>. La loro perdita ambigua deriva, in primo luogo, dall'esilio dalla terra di origine e dall'incertezza circa il fato delle persone amate. In *Madre piccola*, per molti di loro il senso di perdita ambiguo sfocia in auto-segregazione in quelle che Ali Farah descrive come bolle d'aria, microcosmi isolati all'interno dei quali gli esuli somali si muovono di paese in paese, in scarso contatto col mondo che li circonda<sup>14</sup>. Questi somali sembrano soffrire di quella che la scrittrice italo-somalo Igiaba Scego ha definito in un racconto "dismatria", malessere che coniuga la nostalgia per una Somalia che non esiste più con l'illusione di poterci un giorno tornare. Per Scego, questo disagio impedisce ai *dismatriati* di radicarsi e riconoscere il paese in cui vivono come nuova *matria*, come spiega la narratrice del racconto:

Eravamo in continua attesa di un ritorno alla madre patria che probabilmente non ci sarebbe mai stato. Il nostro incubo si chiamava *dismatria* [...] qualcuno – forse per sempre – aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra *matria*, alla Somalia [...]. Vivevamo di quel sogno, di quell'attesa.<sup>15</sup>

Il racconto descrive una riunione di famiglia in cui la narratrice annuncia alla madre e alle parenti *dismatriate* che ha comprato un appartamento e soprattutto che considera l'Italia come propria casa e intende stabilirci in via definitiva. Grazie a un lungo abbraccio collettivo, la narratrice riesce a vincere la costernazione della madre, dopodiché tutte le presenti cominciano a disfare le proprie valigie (che le donne tengono sempre a portata di mano, e colme di effetti personali e *souvenir* da riportare in Somalia):

---

<sup>13</sup> "Perdita ambigua" (Boss 2000, p. 3). Per Boss la perdita ambigua (ad esempio la perdita di una persona amata scomparsa nel corso di un conflitto armato e di cui non sono state rinvenute le spoglie) produce spesso senso di impotenza e malessere psicologico incapacitanti, sfociando talvolta in sindromi ansiose-depressive (Boss 2000, pp. 4-8).

<sup>14</sup> "Come perennemente trasportati nella bolla d'aria e dentro la bolla il nostro suono, il nostro odore" (Ali Farah 2007, p. 112).

<sup>15</sup> Scego 2009, p. 11 (corsivo nel testo originale).

Eravamo *dismatriate*, orfane, sole. Ci dovevamo dare una speranza [...]. Il nostro abbraccio durò all'infinito [...]. Poi [...] ci accorgemmo che intorno a noi c'erano rovine. Tutti avevano svuotato le loro valigie. Ci guardammo tutti. Sorriso globale. Non lo sapevamo, ma avevamo un'altra *matria*.<sup>16</sup>

Eleggendo l'Italia a nuova *matria*, la narratrice “rompe il patto dei *dismatriati*” ed ispira le donne della sua famiglia allargata a fare lo stesso<sup>17</sup>.

Come la narratrice del racconto di Scego, le protagoniste di Ali Farah si impegnano per superare e far superare ad altri il malessere della loro comunità e affermare la propria presenza nelle nuove *matrici*. La connotazione della ‘dis-appartenenza’ somala in termini ‘materni’ di Scego preannuncia la centralità e funzione oppositiva del pensare materno e delle pratiche relazionali femminili in *Madre piccola* e in *Il comandante del fiume*, a fronte della mentalità tribale patriarcale che domina sia il paese di origine sia la nuova *matria*.

Nei romanzi di Ali Farah, il conflitto tribale è costantemente rapportato alla visione delle ‘linee di discendenza’ arbitrarie e patrilinee che in tempi moderni sono state sfruttate dai colonizzatori italiani prima e in seguito dai signori della guerra somali assetati di potere<sup>18</sup>. Come Barni spiega a una giornalista in *Madre piccola*, “sono tutte congetture, le genealogie, gli alberi, le radici”<sup>19</sup>. Analogamente, in *Il comandante del fiume*, Yabar denuncia “la storia [deleteria] dell'albero genealogico” come ciò che ha portato i somali a massacrarsi l'un l'altro per decenni “in nome di fantomatiche appartenenze”<sup>20</sup>. Nei romanzi, inoltre, i legami di sangue appaiono come retaggio culturale che continua a condizionare fortemente le comunità diasporiche somale<sup>21</sup>. Ciononostante, le protagoniste di Ali Farah riescono a relazionarsi con altre donne somale a prescindere dall'appartenenza etnica di ciascuna, dando vita a famiglie elettive. In *Il comandante del fiume*, Yabar descrive così questa etica delle relazioni

---

<sup>16</sup> Scego 2009, pp. 20-21 (corsivo nel testo originale).

<sup>17</sup> Scego 2009, p. 19 (corsivo nel testo originale).

<sup>18</sup> Si veda anche, a questo proposito, il discorso di Kaahiye, portavoce della Lega dei Giovani Somali ne *Le stazioni della luna* (Ali Farah 2021, Parte 2, cap. 8, p. 6, Kobo Desktop Editions).

<sup>19</sup> Ali Farah 2007, p. 14.

<sup>20</sup> Ali Farah 2014, cap. 8, p. 23, Kobo Desktop Editions.

<sup>21</sup> “Tutti sapevano chi era chi [...] segnavano a mente i nomi nel libro del bene e del male, costruivano trame e fili lanciando sentenze dai buchi più remoti del mondo e tu singolo restavi solo con quella paura di rimanere un filo sospeso, senza appigli, senza reti” (Ali Farah 2007, p. 174).

femminili: “Zia Rosa e mamma hanno stretto un’alleanza e ci hanno cresciuti a suon di storie e canzoni”<sup>22</sup>.

Una visione nuova e distintiva di famiglia risulta quindi fondamentale nelle opere di Ali Farah: non a caso ‘madre piccola’ traduce il termine *habaryar*, che in somalo designa non solo la zia materna, ma anche una donna non legata al/alla bambino/a da legami biologici<sup>23</sup>. Il titolo del primo romanzo di Ali Farah rende così esplicita la concezione inclusiva di famiglia e comunità che percorre l’opera della scrittrice. Aderendo a tale ordine simbolico, i suoi personaggi riescono a svincolarsi dai lacci dell’appartenenza tribale e dei legami di sangue, e a radicarsi nella nuova *matria*. In *Il comandante del fiume*, ad esempio, Yabar descrive Rosa come seconda madre, mentre la sua *habaryar* biologica rimane per lui una figura remota<sup>24</sup>.

Al contrario di molti parenti e partner maschi fuggiti dalla Somalia, grazie alle relazioni con altre donne e all’*ethos* di cura nei confronti della comunità, le protagoniste di Ali Farah riescono a farsi spazio nel nuovo mondo che le circonda, a costruire nuove case e condurre esistenze appaganti. Come spiega Barni in *Madre piccola*: “In fondo per noi donne è molto più semplice, non è forse vero che facciamo la stessa vita ovunque ci troviamo? Non continuiamo forse ad occuparci, a prenderci cura di qualcuno? Gli uomini si sentono inutili, il loro nome genera conflitto e non occupano più il luogo delle decisioni”<sup>25</sup>. La loro resilienza e capacità di far fronte alle perdite e traumi subiti è tanto più degna di nota se si considera che le loro esistenze sono state profondamente segnate dalla guerra civile somala. Esperienze traumatiche come la perdita di sorelle, fratelli, figli, partner durante o dopo la fuga da Mogadiscio devastata dalla guerra, o nel corso delle traversate del deserto libico o nei barconi nel Mediterraneo costellano le storie di questi personaggi. Ciononostante, come Arrawelo e le sue donne guerriere, le protagoniste moderne di Ali Farah ricostruiscono le proprie esistenze con determinazione, trovando forza nel sostegno e nella cura reciproci. Nelle parole di Barni, un’ostetrica,

E per una come me – che madre non sono e che ho avuto a malapena una madre frammentata in tante donne – curare, occuparmi degli altri, è un

---

<sup>22</sup> Ali Farah 2014, Prologo, p. 2, Kobo Desktop Editions.

<sup>23</sup> Cfr. Brioni 2015, p. 124.

<sup>24</sup> Allo stesso modo, ne *Le stazioni della luna* la protagonista Clara, figlia di italiani stabiliti in Somalia durante il periodo coloniale, considera *habaryar* Maryam, la madre somala dell’amica Mirella.

<sup>25</sup> Ali Farah 2007, p. 264.

modo per mantenermi salda a terra. È come un sentimento di onnipotenza, mi fa sentire invulnerabile. Quando curi qualcuno [...] sei tu che decidi come vanno le cose [...] sono gli altri ad accettare le cose fatte a modo tuo.<sup>26</sup>

L'*ethos* della cura femminile di Barni viene pienamente alla luce nel rapporto con Ardo, una donna somala incontrata per caso in treno a Roma, nei confronti della quale inizialmente Barni si mostra diffidente a causa dell'appartenenza etnica 'sbagliata' di Ardo. Tuttavia, quando, in procinto di partorire, Ardo arriva nell'ospedale in cui Barni lavora, Barni l'assiste senza esitazioni in un parto complicato: "Io ho preso nelle mie mani la bambina di Ardo. Ho lavato il suo sangue [...]. Quella creatura è nata lavata, pulita dal rancore. [...] Quello era il momento giusto per cominciare tutto da capo. [...] Tutto dal principio, costruire una vita dal principio"<sup>27</sup>. Entrambe sono ormai libere dal risentimento tribale atavico e capaci di ricostruire un futuro per se stesse, la figlia di Ardo, e la comunità.

Analogamente, grazie al sostegno di altre donne e soprattutto grazie a Barni, Domenica Axad riesce a superare i traumi subiti<sup>28</sup>. Decidendo di stabilirsi e far nascere il figlio in Italia, Domenica Axad, di madre italiana e padre somalo, sceglie la terra materna come *matrìa*. Così facendo, inaugura il proprio futuro nel quale il figlio colmerà il vuoto lasciato dal padre, scomparso nelle nebbie della guerra civile. La decisione di Domenica Axad prelude alla scelta di Zahra, ne *Il comandante del fiume*, di rimanere a Roma e far crescere il figlio Yabar in seno alla famiglia elettiva formata con Rosa dopo l'abbandono da parte del marito. Come Domenica Axad, dopo aver scoperto la verità sul padre (che ha scelto di tornare in patria e si è unito alla guerra fratricida somala) Yabar decide di non cercarlo più, e rivendica la sua appartenenza allo spazio del presente – la città di Roma e il suo simbolo, il Tevere, dichiarando alla famiglia elettiva, Rosa e Sissi, "Siete voi la mia famiglia [...] e Roma è la nostra città"<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Ali Farah 2007, p. 33.

<sup>27</sup> Ali Farah 2007, p. 182.

<sup>28</sup> Arrivata in Somalia nel dicembre del 1990 alla ricerca del padre, Domenica Axad è costretta a ripartire immediatamente per l'Europa a causa dello scoppio della guerra, senza riuscire a rivedere il padre. Colpita da una profonda depressione, negli anni successivi si sposterà di paese in paese fino al ricongiungimento salvifico con Barni in Italia.

<sup>29</sup> Ali Farah 2014, cap. 18, p. 14, Kobo Desktop Editions.

### 3. CONCLUSIONE

Alla fine di un'intervista con una giornalista italiana bianca, Barni dichiara: "La storia in verità non finisce [...]. Siamo ancora tutti qui. Ma posso infilare l'ultima perla della sua collana, perché so che questo fa parte del vostro modo di raccontare. Raccontare concludendo"<sup>30</sup>. In contrasto con le narrative occidentali sulla necessità di difesa contro presunte minacce alla purezza nazionale e di sostituzione etnica, le protagoniste di Ali Farah offrono storie di sopravvivenza, resilienza, e rinnovamento personale e comunitario che guardano al futuro ("La storia in verità non finisce").

A conclusione de "Le voci di Arrawelo", Ali Farah dichiara:

Osservando a posteriori le storie che ho scritto nel corso della mia vita, noto che sono quasi sempre presenti coppie di donne che costituiscono indissolubili legami affettivi e fondano famiglie basate su una scelta che trascende dal legame di sangue. Un'alleanza femminile che fa fronte agli ostacoli esterni ed è antidoto alla società patriarcale che ha causato la guerra. Come la comunità di donne fondata da Arrawelo che, al riparo della boscaglia, crea una comunione d'intenti e un linguaggio capace di opporsi alla violenza e all'oppressione. (p. 109)

Lo sradicamento messo in atto dalle protagoniste di Ali Farah trascende la *dismatria*, il senso di esilio dalla terra di origine e dagli affetti, trasformandosi in rielaborazione e ri-radicalamento del sé, pratiche agenziali che *creano spazio* per la comunità somala nella società italiana. Questo processo di *space-making* ha luogo più agevolmente per le protagoniste femminili dei romanzi, ed è chiaramente legato alla messa in atto di pratiche relazionali femminili. Quindi sradicamento come approccio di genere nel plasmare la nuova realtà e lo spazio intorno a sé e per spiazare in modo costruttivo (non rimpiazzare/sostituire, come vorrebbero le ideologie identitarie) *ethos*, strutture e pratiche culturali escludenti e fare spazio per le *Black lives* in Italia.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ali Farah 2007

Ali Farah U.C., *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007.

Ali Farah 2014

Ali Farah U.C., *Il comandante del fiume*, Roma, 66thand2nd, 2014, prima edizione digitale.

---

<sup>30</sup> Ali Farah 2007, p. 54.

Ali Farah 2021

Ali Farah U.C., *Le stazioni della luna*, Roma, 66thand2nd, 2021, prima edizione digitale.

Ali Farah 2022

Ali Farah U.C., *Le ceneri della fenice e altri racconti*, Torino, Hopefulmonster, 2022.

Ali Farah 2026

Ali Farah U.C., “Le voci di Arrawelo / The Voices of Arrawelo”, Eng. transl. by C. Quaintance. In *Italian Feminisms: Transnational Praxes for Today and Tomorrow*, edited by J. Guzzetta and G. Parati, State University of New York Press, 2026 (forthcoming), pp. 104-109.

Ali Farah, Durastanti 2023

Ali Farah U.C., Durastanti C. (a cura di), *Sciroccate. Storie di traverso da sud*, Napoli, Tamu Edizioni, 2023.

Apa, Ali Farah 2025

Apa L., Ali Farah U.C. (a cura di), *Controverse. Scrivere in diaspora, poetiche del divenire*, Alessandria, Capovolte, 2025, prima edizione digitale.

Boss 2000

Boss P., *Ambiguous Loss: Learning to Live with Unresolved Grief*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000.

Brioni 2015

Brioni S., *The Somali Within: Language, Race and Belonging in “Minor” Italian Literature*, Cambridge (UK) - New York, Legenda - Routledge, 2015.

Danewid *et al.* 2021

Danewid I., Gerrand V., Grechi G., Grimaldi G., Hawthorne C., Pesarini A., Proglgio G., Raeymaekers T., Saucier P.K. (eds.), *The Black Mediterranean: Bodies, Borders and Citizenship*, New York, Palgrave Macmillan, 2021.

Hawthorne 2019

Hawthorne C., “Black Matters Are Spatial Matters: Black Geographies for the Twenty-First Century”, *Geography Compass*, 13, 11 (2019), pp. 1-13.

<https://doi.org/10.1111/gec3.12468>

Lori 2022

Lori L., “Matria in Contemporary Somali Literature in Italian: Mapping Articulations of Female Solidarity and Resistance”, *Nordic Journal of African Studies*, 31, 2 (2022), pp. 118-135.

<https://doi.org/10.53228/njas.v31i2.863>

Scego 2009

Scego I., “Dismatria”. In I. Mubayi, I. Scego, G. Kuruvilla, *Pecore nere*, Roma - Bari, Laterza, 2009, pp. 3-21.

# Natura, miti, oggetti e relazioni

La voce composita di Maria Lai

*Irene Zanini-Cordi*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-zani>

## ABSTRACT

This essay examines the development of the distinctive artistic voice of the Italian-Sardinian artist Maria Lai through an analysis of the recurring motifs, materials, and relational practices that characterize her work. Moving beyond biographical and intersectional readings, the study explores how Lai's artistic language emerges from the convergence of Sardinian mythology, local traditions, nature, feminine forms of knowledge, and pedagogical engagement. Particular attention is devoted to the symbolic functions of bread, weaving, thread, textiles, sewn books, and collective performances, which become vehicles for alternative modes of communication that transcend conventional verbal language. The essay argues that Lai's artistic practice is fundamentally relational: her works create networks of connections between people, places, memories, stories, and material objects, transforming artistic creation into an act of dialogue and community building. Through projects such as *Legarsi alla montagna*, the *Libri cuciti*, the *Fiabe cucite*, and her environmental interventions in Ulassai, Lai develops a poetic language that combines visual art, storytelling, myth, and participation. Her artistic voice, rooted in feminine creative traditions yet open to universal forms of communication, ultimately reveals art as a pedagogical and transformative force capable of fostering social relationships, cultural memory, and imaginative forms of belonging.

**KEYWORDS:** community and pedagogy; feminine creativity; Maria Lai; relational art; Sardinian mythology; textile narratives.

---

*Dammi voce!  
Non chiedo che  
Dono di parole  
Lai 99<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Parole che, in un disegno di Lai, formano la chioma di un ulivo. Dalai, Di Martino 2019, p. 18.

La curiosità insita nel gioco, il desiderio di scoprire qualcosa di nuovo, da soli ma sempre con gli altri, ed il meravigliarsene, è uno dei cardini della sperimentazione artistica di Maria Lai<sup>2</sup>. La sua 'voce' poetica attira verso un sogno, come il canto delle Sirene, verso l'esperienza dell'esplorazione di sé nell'interazione con la natura, i miti, la cultura e gli altri. Se è difficile definire questa voce è però possibile descriverne l'effetto. Nell'estate del 2018, durante una visita a Palazzo Pitti, dopo aver ammirato la Galleria Palatina e le stanze reali, i miei studenti si sono imbattuti nella mostra *Il filo e l'infinito* dedicata a Lai e allestita nell'intimo spazio espositivo dell'Andito degli Angioini. I lavori esposti erano, per l'appunto, composti da fili, alcuni dei *Libri cuciti* dell'artista. Quelle pagine di tessuto scritte da fili cuciti che formano segni-parole illeggibili, il potere straniante di quei quasi-libri fitti di pseudo parole, riuscirono a catturare l'attenzione degli studenti e attirarli nel gioco dell'artista. Il messaggio delle opere non era chiaro, ma l'impulso di chiedersi quale fosse l'intenzione dell'artista ha dato misura della forza della voce poetica di Lai. Il lavoro prettamente femminile di tessitura e cucito/ricamo aveva creato oggetti d'arte che simulavano libri, ma libri privi di segni semantici, simboli di impossibilità di comunicazione. Eppure, la comunicazione tra opere d'arte e spettatori è avvenuta proprio perché gli studenti sono stati coinvolti nel gioco della decodificazione del significato dalla forza di una voce poetica libera da costrizioni semantiche e, al contempo, da limiti culturali e temporali.

In questo ciclo di conferenze ci siamo occupati di 'voci delle donne', di figure femminili del mito, di personaggi letterari per lo più scaturiti dall'immaginazione maschile, delle loro riscritture e reinterpretazioni, e abbiamo tentato di evincere dalla loro forza simbolica un messaggio per il nostro presente, ascoltandole, interpretandole, e tentando di rivelare la loro voce. Seguire Maria Lai nel suo percorso di ricerca e costruzione di una voce poetica propria richiede forse meno sforzo interpretativo perché l'artista riflette molto sul suo processo artistico, ma significa comunque ritornare alle radici del mito in quanto la sua è una voce che si è irrobustita con il riavvicinarsi alla mitologia della Sardegna, alla sua natura, e al cosmo del femminile fatto di attività e oggetti quotidiani, di racconti e, soprattutto, di relazioni. Le storie raccontate dai segni della matita e del

---

<sup>2</sup> Il mondo artistico di Maria Lai (Ulassai 1919 - Cardedu 2013) è stato recentemente riportato all'attenzione del pubblico internazionale grazie all'esposizione *Maria Lai. A Journey to America* ospitata al Magazzino Italian Art di Cold Spring, New York (novembre 2024 - luglio 2025).

pennello di Lai, dalle forme delle sculture, dalle trame delle tele, dagli oggetti d'arte, dalle performance e dalle installazioni, si sono trasformate, col tempo, in parole poetiche. Propongo qui di 'leggere' questo processo di avvicinamento dell'espressione artistica alla parola, il passaggio dall'arte alla parola d'arte nell'arte, come intrinsecamente legato al suo essere donna e sarda e, soprattutto, al fine pedagogico che Lai ha attribuito al suo creare.

Ma chi è quest'artista che è riuscita a instaurare un dialogo, senza parole, oltre il tempo e la cultura, con degli adolescenti stranieri, facendogli distogliere momentaneamente lo sguardo dai cellulari per tentare di leggere i suoi libri cuciti? Una risposta sta forse nel suo modo diverso di pensare l'arte, non lineare, non conforme: arte come scoperta, gioco, comunicazione, filosofia di vita. Seguendo la metafora del filo analizzeremo alcuni dei momenti fondamentali nell'arte di Lai per formulare delle ipotesi sulla natura e sul significato della sua voce.

Maria Lai nacque nel 1919 ad Ulassai, un paese montuoso della zona sud-orientale della Sardegna, nell'area dell'Ogliastra, caratteristico per i "tacchi" calcarei, pareti rocciose verticali che lo circondano ed isolano in un ambiente naturale selvaggio ricco di caverne e cascate<sup>3</sup>. Secondogenita dei cinque figli dell'unico veterinario della regione, a causa della salute cagionevole a due anni d'età era stata mandata a vivere con una coppia di zii senza figli, in un paese vicino al mare. Gli zii coltivarono la sua creatività che da subito si esprime attraverso il disegno, su qualunque superficie, e l'inventare storie partendo da oggetti comuni<sup>4</sup>. Con i fratelli fu poi mandata a studiare a Cagliari dove ebbe come insegnante lo scrittore Salvatore Cambosu che l'introdusse alla poesia<sup>5</sup>. Iniziò a seguire corsi di scultura e, nel 1939, a vent'anni, si trasferì a Roma per studiare arte con Marino Mazzacurati (1907-1969). Nel 1943 si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Venezia dove, per tre anni, fu l'unica

---

<sup>3</sup> Cfr. Pontiggia 2021, pp. 7-9.

<sup>4</sup> "Maria viveva in un mondo diverso dal nostro e cresceva estranea a noi fratelli. [...] Quando stava con noi comunicavamo soprattutto attraverso i disegni che lei realizzava col carbone sulle mattonelle di un terrazzo. [...] Lei disegnava e raccontava, nascevano piccoli scenari animati da figure in movimento e storielle inverosimili. [...] Maria disponeva di una vasta stanza per giocare. Le pareti erano libere e lei disegnava col carbone fino a riempirle tutte come una grande lavagna al negativo. C'era sempre qualcuno che dava una mano di calce perché lei ricominciasse il gioco" (Lai 2008, pp. 17-18).

<sup>5</sup> Salvatore Cambosu (1895-1962), cugino di Grazia Deledda, fu insegnante, scrittore, giornalista, ed esponente del neorealismo sardo degli anni Cinquanta.

allieva dello scultore Arturo Martini (1889-1947) tra studenti maschi. Ritornata a Cagliari nel 1945, a causa della guerra, insegnò all'Istituto tecnico femminile, riallacciò i legami con Cambosu e strinse amicizia con lo scrittore Giuseppe Dessì (1909-1977). Nel 1955 ritornò a Roma dove continuò ad insegnare, creare ed esporre. Nel 1993 si ristabilì definitivamente in Sardegna, a Cardedu, il paese sul mare dell'infanzia con gli zii, fino alla sua scomparsa nel 2013. Riassumere così la vita di Maria Lai è quasi un'ingiustizia perché, per lei, la vita non è fatta di traguardi, ma nel suo essere performativa, nel suo dilatarsi, anche grazie all'arte: "Esistere è occupare spazio, costruire spazio, inventare spazi, specie per chi occupa poco spazio"<sup>6</sup>.

Già da questo breve tracciato biografico risalta però come, per quell'epoca, l'essere artista, donna e sarda – nonostante i privilegi della sua condizione socioeconomica – abbia potuto essere per Lai un ostacolo nella ricerca di un'identità artistica e sociale. La sua situazione porta a pensare all'intersezionalità, cioè ai modi complessi e cumulativi in cui le categorizzazioni sociali (sesso, origine, classe sociale, età...) interagiscono originando sistemi di discriminazione (come il sessismo, il razzismo e il classismo) che diventano interdipendenti nella vita di un individuo o di un gruppo<sup>7</sup>. Maria Lai ha riconosciuto la molteplicità degli ostacoli che si sono presentati lungo il suo percorso artistico, a cominciare dall'incomprensione dei genitori per la sua scelta, la posizione di un padre che le permise di studiare arte perché pensava che sarebbe stata solo una fase "che sarebbe passata", e di una madre che equiparava l'emancipazione allo scandalo<sup>8</sup>. Inoltre, riferendosi al suo essere sola all'inizio degli anni Quaranta, prima a Roma e poi a Venezia, ha affermato:

Ero all'estero e doppiamente straniera, per prima cosa perché ero sarda, quindi selvaggia, primitiva, e poi perché ero l'unica donna che studiava con Arturo Martini all'Accademia [...]. Martini era di quella generazione che non dava spazio alle donne nell'arte, diceva "qui facciamo le cose seriamente" [...]. La mia presenza era un ostacolo per lui. Ma io non dubitavo di essere nel posto giusto.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Masala 2003 in Pietromarchi, Lonardelli 2019, p. 95.

<sup>7</sup> Il termine *intersectionality* è stato coniato da Kimberlé Crenshaw per indicare il complesso interagire e sovrapporsi di fattori che influenzano l'identità di un individuo.

<sup>8</sup> "Dopo qualche anno ci fu la mia partenza dall'isola. [...] Mio padre era preoccupato, ma non mi imponeva la sua volontà. L'arte era per lui un argomento astratto. Per mia madre l'idea di una emancipazione significava scandalo" (Leggio 2001, p. 57).

<sup>9</sup> Grilletti, Murtas 2008, p. 352.

“L’artista è neutro” sembra infatti che amasse dire<sup>10</sup>. Tutti questi ostacoli – le sue origini, l’essere donna e artista, le aspettative sociali, il vivere lontana dagli affetti familiari e dalla propria cultura – non l’hanno scoraggiata, sono serviti invece a farle acquisire “la durezza necessaria, a dare stabilità al mio essere donna”, una durezza che Antonella Anedda paragona a quella della pietra “che è porosa o si fende quando fa scorrere l’acqua”<sup>11</sup>. L’intersezionalità, dunque, per quanto possa aver influito sul suo percorso artistico, non è il miglior strumento critico per interpretare il suo lavoro.

Sembra essere invece più utile esplorare il suo uso dell’intermedialità, cioè le strategie impiegate in opere d’arte coesistenti tra generi artistici differenti. Quella di Lai è chiaramente una sperimentazione multimediale: oltre alla quantità dei materiali coi quali si è cimentata, le sue collaborazioni si sono estese in campi artistici diversi. Ha co-creato con musicisti, scrittori, fotografi, videografi, scuole, compagnie teatrali, musei, persino con il mondo della moda. È essenziale però concentrarsi sul suo processo creativo, sul suo modo di intendere e fare l’arte, perché la sua è soprattutto arte relazionale in quanto si attua attraverso le connessioni, le relazioni naturali ed umane, ed impone la comunicazione, anche se non necessariamente verbale. Si tratta di una forma d’arte che si esprime nelle relazioni, per quanto momentanee e labili<sup>12</sup>. I fili dei cuciti, i nastri, tracciano – sono per l’appunto ‘tracce’ semantiche – anche reti sociali: nell’arte Lai assume il ruolo di mediatrice, di facilitatrice di relazioni. La sua non è però un’arte autoreferenziale; quasi rielaborando il pensiero di Roland Barthes ha infatti dichiarato che “l’assenza dell’autore è la sua più forte presenza”<sup>13</sup>.

La voce di Maria Lai è nutrita dalla poesia. La lunga amicizia e collaborazione con Cambosu le fece capire che le storie dell’isola, le filastrocche, e le rime “sono il risultato di un artigianato espresso in molte variazioni (ceramiche, tessuti, ricami, cesti, maschere, corni incisi, pani delle feste) e che documentarli è una forma di cultura”<sup>14</sup>. La sua interpretazione, come pure quella dell’amico scrittore, sin dall’inizio evita il

---

<sup>10</sup> Pietromarchi, Lonardelli 2019, p. 55.

<sup>11</sup> Pietromarchi, Lonardelli 2019, p. 91.

<sup>12</sup> Nicolas Bourriard definì questo tipo d’arte come “Esthétique relationnelle” nell’omonimo volume del 1998.

<sup>13</sup> Pontiggia 2017, p. 331.

<sup>14</sup> Lai trascrisse racconti, leggende, pensieri di Cambosu in taccuini che poi lo scrittore trasformò nel volume *Miele amaro* (1954). Quest’esperienza l’avvicinò e sensibilizzò ulteriormente all’eredità culturale della Sardegna.

folklorico: i disegni che rappresentano scene di vita sarda come le donne che fanno il pane, le capre, il raccoglitore di mandorle, non sono pittoreschi e sentimentali ma si concentrano su un linguaggio moderno di una qualità strutturale decisa, essenziale, quasi fossero sculture. Si potrebbe dire che la voce di Maria Lai esca dalle pietre. Il suo apprendistato con Arturo Martini, per quanto difficile a livello di dinamiche di genere o, come dice Lai, proprio per questo, fu fondamentale. Martini, che ammirava la Sardegna come terra leggendaria e primitiva, esortava gli studenti a “far parlare le pietre”. Lai cominciò a vedere la sua isola attraverso gli occhi di Martini, dal di fuori. Nel suo primo scritto programmatico, *L'isola* (1956), Lai riferisce che chi si avvicina alla Sardegna per la prima volta, dal mare, è colpito dalle sue rocce, da una natura non modificata dall'uomo che parla un linguaggio comprensibile solo grazie alla sensibilità, non alla cultura o all'esperienza<sup>15</sup>. La sensibilità, dunque, come principale chiave interpretativa nella comunicazione.

## PANI

In questo arido paesaggio insulare le donne, con i loro costumi e acconciature, risaltano come fiori. Per Lai rappresentano l'eterno femminile che infonde vita nelle rustiche case e all'ambiente. Nel lavoro femminile la durezza della roccia si contrappone alla malleabilità del pane: “Ho alle mie spalle migliaia d'anni di silenzi, di tentativi di poesia, di pani delle feste”, dichiarò Lai<sup>16</sup>. I “pani delle feste” sono prodotti tradizionali sardi creati per celebrazioni speciali quali i matrimoni, i battesimi, le comunioni. Usando coltelli, forbici e altri strumenti le donne incidono e decorano artisticamente i pani dando loro forme di fiori, gioielli, animali. Da piccola, in cucina, Lai osservava rapita la creazione di questi capolavori. Affermò che le sue prime sculture furono di pane, e nacquero per gioco. Negli anni Settanta, nel contesto dell'Arte Povera, riprende il suo gioco di bambina e crea i cicli di sculture di pane in forme di animali e bimbi. Ma il pane, che generalmente interpretiamo come rappresentante la vita, per Lai contiene in sé anche la morte, perché i primi pani sacri erano stati preparati per i morti. I *Bambini di pane* che giocano con animali di pane, e i *Pupi di pane*, neonati dormienti, non si deteriorano col tempo,

---

<sup>15</sup> Lai 1956, p. 4.

<sup>16</sup> Zaru 1988, p. 18.

rimangono immutati come pietre<sup>17</sup>. Queste statuine di pane si collegano al concetto della scultura come lievitazione sostenuto da Martini, della pietra come pane che lievita, un'idea che Lai ha fatta sua al punto da usare un vero materiale lievitante, la pasta di pane, una sostanza consona al lavoro e all'espressione di mani femminili. Le sue sculture di pane – bambini, serpenti, colombe – come ha notato Marina Bentivoglio, indicano una maternità archetipa e, allo stesso tempo, redimono pubblicamente lo spazio, spesso privato, del lavoro in cucina tradizionalmente riservato al femminile<sup>18</sup>.

## TELAI

Negli anni Sessanta Lai aveva esplorato l'Informalismo e il Polimaterismo inserendo nelle sue tele e nei suoi dipinti materiali dell'ambiente naturale sardo come il sughero, la paglia e la iuta, componenti essenziali dell'artigianato. Con le sue opere che richiama oggetti tradizionali della cultura domestica pastorale e contadina, mediterranea – quali i pani, i telai e i tessuti – Lai dialogava con movimenti d'arte contemporanea rappresentati da artisti come Alberto Burri (1915-1995) con i suoi sacchi di iuta (1945-1950), Lucio Fontana (1899-1968) con i suoi tagli (1950-1960) e Piero Manzoni (1933-1963) – che Maria Lai considerava un modello – con le sue *michette* nella serie degli *achromes* (1962). Iniziava a delinearsi così per Lai una traiettoria artistica che esplorava modalità e linguaggi d'espressione femminili. Con la serie dei *telai*, oggetti d'arte costruiti che imitano quelli reali, l'artista rappresenta questi strumenti della tessitura come macchinari inutili, la cui funzionalità è stata dimenticata, ma che risvegliano tuttavia memorie e richiamano connessioni. Alcuni suggeriscono paesaggi naturali, come *Telaio del meriggio* (1967) con le sue sfumature di un tramonto giallo-arancione; altri, come *telaio* (1972), sono composti da cucchiaini di plastica per il gelato, bastoncini dei ghiaccioli, materiali estranei al lavoro della tessitura, ma che evocano la presenza e il gioco dei bambini nell'ambiente e nel mentre del tessere, ulteriore associazione al femminile.

---

<sup>17</sup> La nostra guida della Stazione dell'Arte di Ulassai ci ha raccontato che Lai diceva di iniettare di veleno le sculture di pane, e che non aveva mai voluto rivelare la formula che ancor oggi le preserva.

<sup>18</sup> Bentivoglio 1977.

## TELE CUCITE

Come se fossero state prodotte dai telai, Lai creò le composizioni intitolate *Tele cucite*. Si tratta di mosaici di tessuti sardi, pezzi di garze, seta e velluto uniti da filo di cotone. Giocò con le combinazioni dei colori riprendendo le antiche pratiche della tessitura e del ricamo. In un'intervista, Lai ha rivelato la coerenza del suo percorso artistico descrivendolo così: "Dai *Telai* alle *Tele cucite*, all'uso del filo [...] nei *Libri*"<sup>19</sup>. Ed è proprio il filo a sostenere e a dare forma al suo discorso, perché Lai vede una relazione tra l'inchiostro e il filo: il filo diviene il suo inchiostro per dare corpo a fatti astratti. Se il pane è vita, il filo del cucito, per Lai, come il filo d'Arianna che aiuta ad uscire dal labirinto, diventa comunicazione<sup>20</sup>.

## LIBRI CUCITI

Lai concordava pienamente con la riflessione sul significato dell'azione del cucire che il critico Guido Strazza aveva elaborato riflettendo sulle sue opere:

Mi chiedo che cosa significhi cucire. Un ago entra ed esce da qualcosa, lasciando dietro un filo, un segno del suo percorso che unisce luoghi e intenzioni [...] niente viene trasformato fisicamente. Le cose unite mantengono completamente la propria natura, solo un filo le penetra, un filo di intenzioni [...] un sentiero della mente. Bussare alla porta, entrare. Esplorare, non prendere possesso.<sup>21</sup>

Lai ha raccontato che da bambina, quando osservava la nonna rammenare, le diceva che le lenzuola sembravano scritte, e la nonna la esortava a leggerle. Allora lei si inventava storie su quell'alfabeto senza lettere, seguendo i suggerimenti dei fili attorcigliati. Da questo ricordo è nata la serie delle *lenzuola*.

Negli anni Settanta la sua amicizia con Mirella Bentivoglio, una delle esponenti italiane più importanti della poesia visiva, la portò a meditare sulla funzione della scrittura. Bentivoglio asseriva che trasformare il linguaggio in tessuto, impregnarlo di significato, è sempre stata una prerogativa femminile, basti pensare alle Parche, ad Aracne o Arianna,

---

<sup>19</sup> Cuccu, Lai 2002, p. 19.

<sup>20</sup> Murtas, Grilletti Migliavacca 2004, p. 98.

<sup>21</sup> Strazza 1997, p. 9.

a Penelope<sup>22</sup>. Le *Tele cucite* di Lai si trasformarono così prima in singole *Pagine* di cuciture a macchina emulanti la scrittura con fili penzolanti o contorti, come sbavature d'inchiostro, spesso con valore autobiografico come i fogli delle *Autobiografie* (1978-1982), poi nella serie dei *Libri cuciti* con le loro pagine di tessuti scritti da fili che imitano parole. Parole indecifrabili, illeggibili, che indicano anche il limite e la falsità del linguaggio. Nel mondo delle arti visive italiane già dagli anni Venti del Novecento era in atto una ricerca sui *libri illeggibili* attraverso esperienze dadaiste, futuriste e persino quella di Martini con il libro muto *Contemplazioni* (1917), ricerca poi sviluppata nei lavori di artisti concettuali degli anni Sessanta interessati al linguaggio dell'assenza, ai segni di solo significato visivo<sup>23</sup>. Per Lai però non si trattava tanto di un'esplorazione intellettuale teorica quanto di un cimentarsi personale nell'esplorazione della comunicazione attraverso 'il filo' (tessitura, ricamo, imitazione di parole, legami), dove il filo diveniva "la linea di discussione"<sup>24</sup>.

#### ULASSAI – LEGARSI ALLA MONTAGNA

Proprio attraverso l'uso dei 'fili' Lai riaprì la linea di comunicazione col suo paese di origine, Ulassai, e il risultato fu *Legarsi alla montagna* (1981), l'opera per cui è più conosciuta e il primo esempio di arte relazionale in Italia. Aveva troncato il rapporto con il paese natio e la sua gente dopo il caso irrisolto dell'omicidio di un suo fratello, avvenuto durante il tentato rapimento di un altro fratello – la vicenda era stata coperta dall'omertà. Quando, molti anni dopo, il sindaco di Ulassai le chiese, in quanto cittadina celebre, di creare un monumento ai caduti della Seconda guerra mondiale così il paese sarebbe passato alla storia, Lai rifiutò. Asserì che voleva fare arte per i vivi, non per i morti: se desideravano un

---

<sup>22</sup> Bentivoglio incluse alcuni *libri cuciti* di Lai nella sua esposizione dei lavori di oltre ottanta artisti alla Biennale di Venezia intitolata *Materializzazione del linguaggio* (1978). Nell'introduzione alla mostra scrisse che la parola rappresentata attraverso il filo è sempre stata un attributo femminile, dalla mitologia greca all'arte moderna "connotazione speciale di queste operazioni femminili è di trasformare il linguaggio in tessuti [...] forse una prova della comprensione del subconscio, una prova dell'incontro tra la donna e il suo mito. Il filo delle Parche, di Arianna, di Aracne, il filo di una conversazione interrotta che ora sembra si sia ripresa" (Bentivoglio 1978, p. 3).

<sup>23</sup> Si pensi alle rappresentazioni di libri con parole illeggibili come in *Trascrizioni senza codice* di Irma Blank (1974), a quelli con parole oscurate di Isgrò, o ai libri con bruciature di Kounellis, come *La via del sangue* (1973).

<sup>24</sup> Murtas, Grilletti Migliavacca 2004, p. 98.

posto nella storia, avrebbe provato a fare qualcosa che non era mai stato fatto prima. I compaesani si offesero, ma un paio d'anni dopo accettarono la sua offerta.

Lai si era allontanata da Ulassai anche a causa della mancanza di comunicazione tra gli abitanti. Se l'arte è comunicazione e se, come asseriva Antonio Gramsci, l'arte deve avvicinarsi all'uomo comune e l'artista diventare un "organizzatore culturale" per renderla accessibile alla massa, come avrebbe potuto far sì che la sua arte dicesse qualcosa a ciascuno degli abitanti di Ulassai<sup>25</sup>? Per fare breccia nel silenzio ostile che percepiva all'interno del paese, Lai decise di affidarsi alla saggezza di una cultura comune, atemporale. Intervistando una a una tutte le persone del paese s'imbatté in un'antica leggenda che tutti, sebbene in versioni leggermente diverse, conoscevano. La storia raccontava di una bambina inviata a portare cibo a dei pastori che si stavano riparando dal maltempo in una grotta. Mentre stava con loro un nastro blu, che svolazzava nella pioggia, catturò la sua attenzione: uscì di corsa dalla grotta per prenderlo e, mentre lo rincorreva, una frana seppellì i pastori e gli armenti, mentre lei si salvò. Per Lai quel nastro blu venne a rappresentare l'arte, un'arte che ci può salvare. Pensò allora di creare comunità attraverso un'azione che avrebbe coinvolto l'intero paese. La sua *Casa cucita* (1979) a Selargius costituiva in qualche modo un precedente, quasi una prova: in quest'opera ora persa, il fianco di una casa si presentava come una tela in cui un ago di ferro rimaneva appuntato dopo aver segnato 'un'imbastitura' di punti con filo d'acciaio.

A Ulassai decise di legare insieme con un nastro blu tutte le case, e poi di unire l'intero paese al monte Gedilli che lo sovrasta, come simbolo del sodalizio tra gli uomini e della loro connessione alla terra, alla natura. L'unione delle case fu la cosa più difficile da attuare a causa delle relazioni complesse e del cattivo sangue, anche generazionale, che scorreva tra gli abitanti. Attraverso il nastro poi si rendeva visibile il tipo di relazione esistente tra una casa e l'altra: un "pane delle feste" veniva appeso tra case in cui c'era una parentela; un nodo nel nastro se c'era solo amicizia, e solo il nastro dove non c'era nulla, o forse persino dei cattivi rapporti. La performance divenne una realizzazione visiva di Ersilia, una delle città invisibili di Italo Calvino. Il progetto incontrò enorme resistenza perché gli abitanti non capivano come questa potesse essere arte e, soprattutto, perché la simbologia dei fili li forzava a rendere visibili le relazioni con i vicini.

---

<sup>25</sup> Maria Lai cita direttamente il concetto gramsciano di arte che deve essere del popolo in *Ansia d'infinito*, il pluripremiato documentario di Clarita Di Giovanni.

L'otto settembre 1981 le donne di Ulassai si unirono per tagliare e cucire rotoli di tela di jeans blu donati da un mercante locale e formarono 27 km di nastro, mentre gli uomini e i bambini legarono le case. Sei scalatori professionisti di Cagliari si arrampicarono sul monte Gedilli e legarono il paese alle rocce. Il nastro blu resistette per alcuni mesi intorno alle case ma, come le relazioni che cambiano, non era destinato a lasciare un marchio permanente nel paesaggio. *Legarsi alla montagna* oltre a connettersi a movimenti artistici contemporanei, traeva forza da un'idea dell'artista che si era ricollegata al proprio luogo di nascita in modo personale, e da una dimensione poetica originante da una leggenda locale condivisa da tutti gli attori<sup>26</sup>.

#### FIABE CUCITE

La performance-installazione di *Legarsi alla montagna*, basata su una leggenda locale e creata da azioni manuali a portata di tutti, come il tagliare stoffe ed annodarle, stimolò Lai a creare *Fiabe cucite*, libri di pagine di tessuto illustrati da forme e colori. La fiaba narrata visivamente mirava a catturare l'attenzione di un osservatore non addestrato a capire l'arte, proprio come le favole coinvolgono i bambini. Lai si ispirò di nuovo alle leggende e ai personaggi del folklore sardo che considerava mezzi diretti di comunicazione, come la gestualità del tagliare e dell'annodare, una manualità consueta che aveva coinvolto gli abitanti di Ulassai nella performance di *Legarsi alla montagna*. Alcune storie emergevano dalla tradizione dell'isola, altre erano di sua invenzione o scritte da amici conterranei quali Dessì e Cambosu, altre ancora erano ispirate da autori quali Guido Gozzano, Alda Merini e persino Goethe<sup>27</sup>. Nella sua prima e forse più conosciuta fiaba visiva, *Tenendo per mano il sole* (1984-2004), nata dall'incontro con i bambini talassemici dell'ospedale di Cagliari, Lai ritornò al tema della comunicazione esplorando l'incontro con la diversità, una crisi che richiede all'individuo di guardare all'interno di sé prima di potersi relazionare all'altro<sup>28</sup>. Le fiabe, i bambini, la pedagogia attraverso il fare e raccontare, la fantasia e il gioco, diventano così i fili conduttori

---

<sup>26</sup> *Legarsi alla montagna* è stato considerato un esempio di *Land art*, movimento artistico americano degli anni Sessanta. Gli artisti vi avevano aderito con installazioni e performance che interagivano con vasti spazi naturali.

<sup>27</sup> Pietromarchi, Lonardelli 2019, p. 135.

<sup>28</sup> Lai spiega la genesi di *Tenendo per mano il sole* nel documentario *Un'ora con Maria Lai* di Lilliu et al. 2003.

del discorso artistico-relazionale di Lai: la creatività intesa come esperienza di conoscenza ancor prima che di estetica.

La fiaba cucita de *Il dio distratto* (1990) era nata dal racconto *Leggenda del Sardus Pater* di Dessì che lo scrittore aveva dedicato proprio a Lai. Nella storia un dio scopre che gli uomini non sanno sognare e decide di diventare lui il primo uomo che può sognare. Scende sulla terra e va ad abitare in quella che sarà la Sardegna, seguito da uno sciame d'api. Una notte, mentre sta dormendo, con un movimento involontario scaccia un'ape (simbolo di creatività) che gli ronzava intorno e, perdendo una scintilla della sua energia divina, crea uno sciame di piccole dee, di fate, le Janas, che come il padre loro sognano di diventare umane. La fiaba di Dessì termina con l'arrivo dei primi abitanti dell'isola e le Janas che convincono le donne a lasciare agli uomini i lavori duri come la costruzione delle fortezze, dei nuraghi, e di dedicarsi invece al costruire i telai, al tessere e cucire, arti in cui le ammaestrano. Nella versione della fiaba completata da Lai, le donne, dalla memoria geometrica delle api, ricavano ritmi di tessiture, immagini misteriose, figure che passano dal filo alla pietra, dal simbolo all'alfabeto, dall'enigma al significato. La scrittura riempie le pagine-tessuti, diviene memoria, la memoria diviene canto e nasce un nuovo personaggio, il poeta, solido come una roccia ma anche polvere di stelle, terra e cielo insieme, un concentrato di maschile, femminile e divino. Il poeta è una metamorfosi del dio originale che è immortale<sup>29</sup>. L'arte, quindi, come la scrittura, per Lai ha origini divine ma è creata dalle donne.

L'unione del femminile con l'arte si salda in *Maria Pietra* (1991) che nasce come favola cucita ma, per la sua importanza simbolica, vede la protagonista femminile comparire, negli anni, in diverse iterazioni artistiche, quasi diventando l'*alter ego* dell'artista: dalla narrazione del filo, della pietra e della performance, fino a quella del video con la voce dell'artista/autrice<sup>30</sup>. *Maria Pietra* è rielaborazione e reinterpretazione di *Cuore mio*, una storia di Cambosu. Una donna col potere magico di controllare gli animali del bosco aveva un figlio ammalato, Cuore-Mio,

<sup>29</sup> Quest'interpretazione de *Il dio distratto* è data, in forma dialogica, da Maria Rosa Guarini, Antonello Cucco e Lai stessa in Pontiggia 2017, pp. 356-357.

<sup>30</sup> Il personaggio compare già nel 1962 in alcuni disegni; *Le magie di Maria Pietra* (1974) sono sculture di pane (un riferimento ci può essere anche nei *Pupi di pane*), mentre *Le magie di Maria Pietra* (1985) sono disegni e collage. Dopo la favola cucita del 1991 Lai realizzò la performance *La leggenda di Maria Pietra*. Ci furono poi, negli anni, realizzazioni teatrali, sculture e altri lavori che richiamavano il personaggio di Maria Pietra.

il cui più grande desiderio era di poter giocare con quegli animali. Per consolarlo, la madre chiamò gli animali ma, così facendo, abusò del suo potere e causò la morte del figlio. Isolatasi, distrutta dal dolore, passava il tempo ad impastare il pane con le lacrime e a creare e rimpastare forme di bambini, bambini di pane. Quando riuscì ad attirare su di sé la punizione trasformandosi in pietra, in un istante infinito di gioia, sentì che Cuore-Mio viveva e giocava felice con gli animali del bosco. Maria Pietra rappresenta un femminile materno, magico, vivifico e mortifero, creativo e distruttivo. Nell'interpretazione di Lai, Maria Pietra è una metafora dell'artista e il bambino ammalato rappresenta il mondo. L'arte può risanare il mondo, e l'artista è, ancora una volta, donna<sup>31</sup>.

#### L'ALBERO DEL POETA

Alla fine degli anni Novanta Lai intensificò la ricerca sulla parola. I libri cuciti alludevano al linguaggio verbale ma in realtà erano formati solo da elementi grafici, e le favole cucite si basavano su forme e colori. Le parole irrompono invece nei suoi interventi al museo dell'olio di Castelnuovo di Farfa<sup>32</sup>. Nell'opera *L'albero del poeta* (1988) che accoglie il visitatore all'ingresso, la parola scritta si fa protagonista diventando frasi e racconto. Si tratta di un albero composto di due sezioni verticali di tronchi d'ulivo sovrapposti e che culmina in una fronda di tavole orizzontali sulle quali Lai scrisse il mito della nascita dell'olio: "C'era una volta un vecchissimo albero che era rimasto solo nell'isola del vento [...]. Voleva popolare la terra di alberi generosi e di poeti". L'artista non è ricorso al mito classico in cui l'olio è dono di Atena a Poseidone, si è invece ispirata alle leggende della terra sarda in cui la pianta d'ulivo è collegata all'origine dell'arte, e in quest'opera l'arte diventa parola. È un'arte interattiva che richiede lo sforzo fisico e la collaborazione di chi osserva per potersi compiere nella decifrazione e lettura delle parole tracciate sulla fronda di tavole dall'artista-poeta.

Interazione, collaborazione e gioco diventano, per Lai, stratagemmi pedagogici per far imparare attraverso l'arte, un'arte che è principalmente relazione. Gli interventi artistici di Lai sul territorio di Ulassai l'hanno reso un borgo museo, un *museo diffuso*, e raccontano di relazioni: se non ci sono più tracce dei fili blu che hanno legato le case alla

---

<sup>31</sup> Pontiggia 2017, p. 250.

<sup>32</sup> Cfr. Dalai, Di Martino 2019.

montagna, rimangono, invece, segnati sulla mappa per il visitatore, i luoghi d'arte di Lai. Costituiscono le tappe di un pellegrinaggio artistico, quasi una passeggiata in un giardino filosofico del Settecento. Sono gli elementi che rendono gli abitanti, il paese, il paesaggio ed il visitatore un amalgama di relazioni. Tracciato sulla facciata e sul cortile della scuola elementare, *Il volo del gioco dell'oca* (2002), con la *silouette* di Pinocchio che rincorre un'oca, fa sorridere ed immaginare i bambini che giocano, mentre *La casa delle inquietudini* (2005) con le sue sagome di mostri neri su sfondo bianco turba. I *libretti murati* sulle facciate delle case del centro del paese propongono aforismi quali "l'arte ci prende per mano", mentre camminare lungo *Il muro del groviglio* (2004) porta a riflettere su pensieri di Cambosu seguendo la mano di Lai che li ha tracciati. Raggiungere *Il lavatoio* e visitare la Società Cooperativa Tessile *Su Marmuri* (1971) immerge nelle tradizioni del lavoro femminile, mentre *La Scarpata* (1993) – l'intervento sculturale di *land art* in una vecchia discarica – fa riflettere sul cosmo, portando sulla stessa scena improbabile i dinosauri e la tecnologia.

Nella *Stazione dell'arte*, il museo/esposizione/archivio ideato da Lai ristrutturando la vecchia stazione ferroviaria da decenni in disuso, si arriva al capolinea, o al punto di partenza. Dalla *Stazione dell'arte* la vista è ampia, si guarda Ulassai dal basso, lo si ammira stagliarsi sulle pareti di roccia, si sente, come diceva Lai parlando delle 'pagine' di legno d'ulivo sulle quali amava scrivere, "un respiro vegetale". Sul prato di fronte alla *Stazione dell'arte*, in un disegno nell'aria tracciato da un filo di metallo, ho sentito accorparsi la voce di Maria Lai. È *Fiabe intrecciate*, una scultura in ferro battuto, l'anti monumento che ha dedicato a Gramsci e a tutti coloro che amano la libertà. Il filo di ferro traccia la leggenda della bambina salvata dal nastro blu unendola alla favola di un topo, un bambino ed una montagna che Gramsci aveva scritto per il figlio in *Quaderni dal carcere*. Un ricamo nell'aria che unisce i cardini del pensiero artistico di Lai. Maria Lai è antica e moderna: usa i miti, la tradizione e le favole per comunicare con il presente. Ha tessuto la propria voce nei *Telai*, nei *Libri cuciti*, nelle *Favole cucite*, nell'aria. Si è impadronita di una parola poetica che si fa relazione nel momento in cui viene tessuta, scolpita, plasmata, dipinta e scritta in un costante gioco di modellazione e trasformazione di miti e materiali.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bentivoglio 1977

Bentivoglio M., *I pani di Maria Lai*, Savona, Brandale, 1977.

Bentivoglio 1978

Bentivoglio M., *Materializzazione del linguaggio*, Venezia, Biennale di Venezia, 1978.

Cambosu 1954

Cambosu S., *Miele amaro*, Firenze, Vallecchi Editore, 1954.

Cuccu, Lai 2002

Cuccu G., Lai M., *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, Cagliari, Arte Duchamp, 2002.

Dalai, Di Martino 2019

Dalai M., Di Martino S. (a cura di), *Maria Lai. Olio al pane e alla terra il sogno*, Milano, Skira, 2019.

Di Giovanni 2009

Di Giovanni C., *Ansia d'infinito*, Roma, SGR Studio, 2009.

Grilletti, Murtas 2008

Grilletti A., Murtas G., *Al gigante lassù. Omaggio a Nivola 1988-2008. I Telai-Teatrini di Maria Lai*, Cagliari, Arte Duchamp - Costantino Nivola Foundation, 2008.

Lai 1956

Lai M., "L'isola", *Il Convegno*, 9, 7 (luglio 1956).

Lai 2008

Lai R.G., *L'eredità del corbulaio*, Cagliari, Arte Duchamp, 2008.

Leggio et al. 2001

Leggio T. et alii, *Museo dell'olio della Sabina*, Cagliari, Arte Duchamp, 2001.

Lilliu et al. 2003

Lilliu C., Moccia G., Orrù G., *Un'ora con Maria Lai*, Villasor (CA), 2003, Centro documentazione Regione Autonoma della Sardegna.

Masala 2003

Masala F., "Maria Lai. O della leggerezza", *Architettura, arte, ambiente*, 6 (novembre 2003).

Murtas, Grilletti Migliavacca 2004

Murtas G., Grilletti Migliavacca A., *Arte Duchamp dal Moderno al Postmoderno*. Cagliari, Arte Duchamp, 2004.

Pietromarchi, Lonardelli 2019

Pietromarchi B., Lonardelli L., *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, Milano, 5 Continents Editions, 2019.

Pontiggia 2017

Pontiggia E., *Maria Lai. Art and Connection*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2017.

Pontiggia 2021

Pontiggia E., *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, Milano, 5 Continents Editions, 2021.

Strazza 1997

Strazza G., *Col filo. Tre mostre nell'alta valle del Metauro*, Roma, CEAM Multimedia, 1997.

Zaru 1988

Zaru F., "Cosmogonie di tele cucite". In *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*. Cagliari, Arte Duchamp, 1988.

# Un mito allo specchio

## Breve premessa al Laboratorio di scrittura scenica “Dialoghi tra Persei e Meduse”

*Martina Treu*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-trem>

Da diversi anni all'università IULM seguo le attività del CUT – Centro Universitario Teatrale e coordino seminari e laboratori affidati a figure professioniste del teatro e destinati agli studenti e alle studentesse: gli ultimi cicli di incontri che ho organizzato, uno per anno, trovano ideale collocazione all'interno dei progetti pluriennali e collettivi del gruppo di ricerca di cui faccio parte e a cui si deve questo volume<sup>1</sup>.

L'intento comune alle nostre iniziative non è solo inserire il laboratorio all'interno della programmazione, e ospitarne l'esito scenico al nostro convegno finale, ma in modo più profondo e pervasivo instaurare e mantenere vivo il dialogo tra le discipline, tra teoria e pratica, ricerca e didattica. Infatti, se consideriamo tutte le attività svolte dal 2022 a oggi, emerge un legame forte, un filo conduttore evidente fra i temi che scegliamo man mano come oggetti di studio e al tempo stesso come spunti narrativi o drammaturgici per i laboratori. Non casuale, ma frutto di una precisa volontà e di una costante attenzione, è la corrispondenza tra le azioni teatrali e gli apporti teorici multidisciplinari dei vari membri del gruppo di ricerca e degli ospiti esterni invitati a contribuire ai nostri convegni e volumi.

Nel corso degli anni abbiamo trattato e approfondito via via, da molteplici angolazioni e sotto diversi aspetti, le varianti spesso tragiche e traumatiche dei miti classici e moderni (cfr. Treu 2022) e in particolare alcune figure femminili – Antigone, Medea, Elettra, Medusa – accomunate da

---

<sup>1</sup> Si vedano le pagine del sito IULM rispettivamente dedicate al CUT (<https://www.iulm.it/speciali/centro-universitario-teatrale-cut>) e ai progetti di ricerca interdipartimentali: [https://www.iulm.it/it/ricerca/progetti-di-ricerca/ricerca-dipartimentale/treu\\_3/treu\\_3](https://www.iulm.it/it/ricerca/progetti-di-ricerca/ricerca-dipartimentale/treu_3/treu_3). Si vedano anche, tra i prodotti della ricerca, Boccali *et al.* 2022 e i due volumi già pubblicati in questa stessa collana: Landi 2023 e Boccali 2025.

caratteristiche rilevanti, portatrici di tensioni irrisolte, protagoniste di episodi traumatici, di stupri, di metamorfosi spesso forzate e imposte, generatrici a loro volta di radicali cambiamenti<sup>2</sup>. Tutti i progetti, in linea con il nostro Piano Strategico d'Ateneo contribuiscono a generare dibattito critico e approfondire i temi di ricerca, ma hanno anche una ricaduta importante nella didattica e nella cosiddetta terza missione, poiché i seminari e i convegni, come pure l'esito scenico o *performance*, sono iniziative aperte al pubblico.

Ogni laboratorio teatrale del CUT, nello specifico, viene affidato dal gruppo di comune accordo a una figura di spicco, regista professionista che abbia dimostrato una provata esperienza e una particolare sensibilità nei riguardi del tema a cui è dedicato il progetto in questione. Nel 2024 ho proposto Marianna Esposito, direttrice artistica di Teatring (Milano), proprio in virtù di queste caratteristiche, che ha dimostrato nell'arco della sua ventennale carriera in ambito teatrale, ma anche didattico e educativo sui temi del nostro progetto. I miti classici anzitutto costituiscono una delle fonti ispiratrici predilette dall'attrice, regista e drammaturga, docente da oltre vent'anni nella scuola teatrale da lei fondata e diretta: merita di essere citato a riguardo il ciclo di spettacoli ancora in corso, con grande successo, intitolato *Merende Mitiche* e destinato principalmente a bambini e adolescenti, ma con esiti interessanti e godibili anche per adulti. Si tratta principalmente di monologhi dedicati a figure femminili dei miti classici, da Alceste a Mirra, da Arianna a Medea. La storia del personaggio in questione è abilmente trasformata, riscritta e interpretata, resa comprensibile al pubblico. Non viene mai edulcorata, addomesticata o 'smitizzata', ma, anzi, ne viene accuratamente preservato intatto, o perfino potenziato, il carico simbolico inquietante e destabilizzante. Altri progetti della regista si incentrano ancor più marcatamente sui temi della violenza e del consenso, e quelli destinati agli spettatori giovani e al mondo della scuola mostrano un forte intento pedagogico: tra questi mi preme citare uno spettacolo da lei scritto e diretto, *Al suo posto*, vincitore del bando del Municipio 6 di Milano *Sei contro la violenza*, volto a sensibilizzare ed educare le giovani generazioni, promuovere l'inclusione e la parità di genere, contrastare e prevenire ogni forma di violenza e sopraffazione, specialmente contro le donne<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. i due volumi citati *supra* (nota 1) e i contributi raccolti in questo volume.

<sup>3</sup> Inizialmente destinato alle scuole medie superiori e inferiori del Municipio 6, lo spettacolo è stato riallestito con successo alla Fabbrica del Vapore di Milano (2022), in diversi festival (Fringe Off a Milano e Catania nel 2025) e al teatro Carcano di Milano

Ben conoscendo quindi il suo percorso artistico e professionale, e avendo impostato con lei una proficua collaborazione, ho proposto alla regista di inaugurare per la prima volta nel nostro Ateneo un corso di scrittura scenica e dar vita a una drammaturgia collettiva nel corso del laboratorio per gli studenti CUT nell'autunno 2024. Fra i vari miti di origine classica incentrati sulla metamorfosi abbiamo scelto quello di Medusa e Perseo per la carica di violenza che racchiude, per la varietà di implicazioni che presenta anche agli occhi dei moderni e per la popolarità di cui ancora gode indiscutibilmente nella cultura contemporanea. Partendo da questa storia il lavoro di scrittura scenica collettiva può procedere "per cerchi concentrici", allargandosi a comprendere altri miti classici di metamorfosi e violenza, ma anche esperienze personali degli studenti e delle studentesse. Come fili conduttori, e componenti essenziali della drammaturgia, abbiamo scelto la carica di violenza fisica e psicologica verso il corpo femminile e la vittimizzazione secondaria: temi comuni a tutti i nostri progetti, incluso quello in corso, ed emersi anche nel convegno conclusivo che ha ospitato la performance finale.

Al fianco della regista, da parte mia, ho messo a frutto nel laboratorio la mia esperienza di ricercatrice e docente ma anche di *Dramaturg* e autrice di riscritture dei classici, fornendo ai partecipanti gli strumenti e il quadro metodologico per rileggere e reinventare il mito<sup>4</sup>. Questa è stata la sfida proposta a tutti i partecipanti, come racconta la stessa regista (vd. *infra*): sin dal primo incontro è stata loro richiesta una partecipazione attiva; si sono messi letteralmente e metaforicamente di fronte a uno specchio, riflettendo la propria immagine e le proprie emozioni riguardo al loro aspetto esteriore, al giudizio altrui, al confronto col proprio mondo interiore. A partire da questa nuova, acquisita consapevolezza i partecipanti sono stati quindi invitati a trasporre liberamente in parole, gesti e movimenti i propri ricordi ed emozioni. In questo modo tutti sono stati via via direttamente coinvolti, in modo crescente, nel processo di scrittura creativa.

---

(nel 2025 e 2026), e anche replicato all'Università IULM a conclusione del convegno *Gender Cultures* (ottobre 2024).

<sup>4</sup> Il mio personale percorso fra teatro e accademia, sia in qualità di drammaturga e *Dramaturg* (assistente alla drammaturgia) sia di ricercatrice e docente universitaria, mi ha portato a intrecciare esperienze e competenze in ambiti diversi, per poi metterle a frutto nella ricerca e nella didattica, anche in collaborazione con professionisti del teatro. Per maggiori dettagli riguardo al lavoro drammaturgico sul mito, collettivo e personale, e sulle tappe del percorso fin qui condotto, si veda Treu 2025.

Dalle loro improvvisazioni e proposte è nato il copione assemblato e messo a punto da Marianna Esposito (vd. *infra*). Per i movimenti scenici e le coreografie abbiamo avuto la fortuna di poter contare su una ballerina professionista, la mia laureanda Francesca Di Scioscio, che ha mimato con le sue movenze espressive la metamorfosi di Medusa: danzando al centro del gruppo, mentre gli altri l'avvolgono e l'imprigionano con una pellicola metallica, ha evocato con efficacia la violenza da lei subita, il senso di impotenza, costrizione e oppressione<sup>5</sup>. La performance è culminata in un finale di grande impatto emotivo.

A mio parere, l'intero percorso del laboratorio e il suo esito scenico sono considerabili a tutti gli effetti una prova di come possa egregiamente funzionare il tanto auspicato connubio tra ricerca e pratica in ambito universitario e teatrale: ancor più che negli anni precedenti, dove i testi recitati in convegni e seminari erano opera di autori affermati – scrittori, poeti o drammaturghi – in quest'ultimo caso sono stati gli stessi studenti a decostruire e ricostruire il mito, sotto la guida della regista e di chi scrive. L'esperimento di scrittura scenica, pienamente riuscito, riprende ed esalta temi già emersi negli anni precedenti, dal tragico femminile alle metamorfosi violente, che si intrecciano nei progetti interdipartimentali sopra citati. E, da ultimo, si conferma perfettamente in linea con gli obiettivi del Piano strategico del nostro Ateneo, volti a mettere in discussione stereotipi e pregiudizi, promuovere la parità di genere e prevenire la violenza contro le donne.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Boccali *et al.* 2022

Boccali R., Perassi E., Scarabelli L., Treu M. (a cura di), *Altre modernità*, Numero speciale, 5 (2022): *Estetiche del trauma*.

<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/1831>

Boccali 2025

Boccali R. (a cura di), *Medea e le altre. Il femminile e il materno tra antico e contemporaneo*, Milano, LED Edizioni, 2025.

<https://www.ledonline.it/ledonline/2312-medea-femminile-materno.html>

---

<sup>5</sup> Ricordo e ringrazio anche gli altri studenti iscritti al laboratorio: Greta Bertocchi, Paolo Antonio Costa, Rebecca D'Angelo, Elisa Delle Donne, Chiara Iolanda Frassanito, Ilaria Micheli, Sara Pennati, Gabriella Silvestri e Lorenzo Tummino.

Bonandini 2025

Bonandini A., "Il mito tra varianti e variazioni. Introduzione". *Classico Contemporaneo*, 11 (2025): *Latina Didaxis XXXVII. Il mito e le sue varianti*, a cura di A. Bonandini, G. Moretti e B. Santorelli, pp. I-VII.

<https://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/249-numero-11/orizzonti-dossier-11/689-il-mito-tra-varianti-e-variazioni-introduzioneonand>

Landi 2023

Landi P. (a cura di), *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore / violenza nello spazio contemporaneo*, Milano, LED Edizioni, 2023.

<https://www.ledonline.it/ledonline/1124-antigone-medea-elettra.html>

Treu 2022

Treu M., "Metamorfosi del trauma e violenza tragica". In Boccali *et al.* 2022, pp. 66-81.

Treu 2025

Treu M., "Drammaturgie del mito, tra ricerca, didattica e pratica". *Classico Contemporaneo*, 11 (2025): *Latina Didaxis XXXVII. Il mito e le sue varianti*, a cura di A. Bonandini, G. Moretti e B. Santorelli, pp. 261-275.

<https://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/249-numero-11/orizzonti-dossier-11/703-drammaturgie-del-mito-tra-ricerca-didattica-e-pratica>

# “Dialoghi tra Persei e Meduse”

*Marianna Esposito*

DOI: <https://doi.org/10.7359/2510-2026-espm>

Il teatro non è soltanto parola. Il teatro dei nostri tempi è poesia visiva, una delicata composizione nella quale ogni elemento – parola, scena, oggetti, musiche – non svolge mai una funzione meramente decorativa, ma concorre con eguale responsabilità e significato alla creazione finale. Gli attori, dunque, sono sempre più chiamati a coinvolgere la propria creatività non soltanto nel perimetro circoscritto della propria parte, o della propria tecnica vocale o fisica.

La scrittura scenica è una tecnica che si sta sviluppando sempre più nel teatro contemporaneo. Il *dramaturg* è una figura che accompagna gli attori durante tutto il periodo delle prove, collaborando con il regista, laddove non sia egli stesso il regista. Il copione sorge in modo indissolubile dalle prove con gli attori e con gli oggetti di scena, e diventa una composizione collettiva dove il compito dell'autore è proporre improvvisazioni agli attori e districarsi tra la considerevole quantità di materiale che attori e attrici, messi nelle condizioni confortevoli e ideali, sono in grado di produrre.

Il corso condotto in IULM aveva l'intento di dare agli attori / alle attrici e *performer* gli strumenti necessari per apprendere la tecnica di scrittura scenica.

Il laboratorio si è svolto ad appuntamenti fissi tra ottobre e novembre 2024: sette lezioni, culminate in una performance presentata al pubblico il 27 novembre 2024<sup>1</sup>.

Il pretesto da cui partire è stato: “Dialoghi tra Persei e Meduse”, ovvero prendere il mito di Perseo e Medusa come spunto simbolico per interrogarci sulla contemporaneità e i rapporti tra i generi; provare a immaginare cosa possano essersi detti, Perseo e Medusa, appunto, un momento prima che lei muoia per mano di lui. Lei, donna stuprata punita e

---

<sup>1</sup> La registrazione è visibile al seguente link: <https://vimeo.com/1031080117/5612badf20?share=copy>

colpevolizzata in modo inaudito da una dea DONNA; lui, eroe figlio di una donna stuprata, se

*Il mito ci racconta che Perseo, eroe indomito, uccide la terribile gorgone Medusa, liberando il mondo da un mostro spaventoso.*

*Ma Medusa era stata prima di tutto una donna innocente, stuprata da Poseidone e per questo punita da una dea donna, Atena.*

*E Perseo era figlio di Danae, anch'ella donna innocente, stuprata addirittura da Zeus, punita dagli esseri umani, assediata e offesa in ogni modo.*

*Perseo non vuole, DEVE uccidere Medusa.*

*La mitologia ci racconta poco del loro incontro: si sono parlati? Si sono riconosciuti come i frutti di due storie simili?*

*In questa zona d'ombra della narrazione tradizionale ci inseriamo con il laboratorio di scrittura scenica, provando a immaginare i Persei e le Meduse del nostro tempo; provando a raccontare le spaccature profonde che il sistema patriarcale infligge non soltanto alle donne, perché esso trafugge e colpisce anche gli uomini; e attraverso la riflessione artistica poter costruire ponti futuri da percorrere non più divisi.*

Il gruppo contava un numero importante di adesioni di allieve, e soltanto due allievi maschi; questo purtroppo 'tasta il polso' di un senso di sentita o manifestata estraneità dei giovani di sesso maschile nei confronti del dibattito contro la violenza sulle donne.

Non potevo proprio non accogliere e scegliere questo segnale come spunto di lavoro.

Infatti il malessere anche maschile – che non delegittima quello femminile, sia chiaro; ma non si può ridurre il dibattito a un polarismo netto; non si può evitare di porsi interrogativi su tutte le posizioni in campo – è affiorato attraverso il lavoro di raccolta materiali e dibattiti con il gruppo generoso di studentesse e studenti. Ne è derivata una creazione che racconta la vittimizzazione secondaria (Medusa stuprata da Poseidone, e condannata persino da Atena a non poter essere mai più guardata da nessuno): perno centrale anche del mito stesso, certamente, ma non solo.

Il lavoro di improvvisazione ha fatto emergere, da parte di uno dei due studenti coinvolti nel progetto, un flusso di coscienza che egli ha messo in scena in modo organico e fluido, e che potrebbe essere esteso a quasi tutti i suoi coetanei; manifesta un sentimento di cui, se vogliamo realmente comprendere e cambiare al posto di eleggere colpevoli, tutti noi dobbiamo prenderci carico.

Un malessere diffuso dei giovani maschi che non si sentono rappresentati dalla narrazione dominante dell'uomo violento e possessivo, che nutrono rancore perché non vogliono essere identificati così, e che si

relazionano al genere femminile, legittimamente in lotta contro stereotipi e patriarcato, con sempre maggiore incertezza e paura.

Il dialogo tra gli studenti, all'interno di questa ricerca, e soprattutto circa quest'ultimo aspetto, è stato acceso ma denso di rispetto, e ne è scaturita la scena centrale della performance, dove le Meduse, moltiplicate intorno a un Perseo sempre più soverchiato dall'incertezza, gli ripetono frasi, circondandolo in continuo movimento sia acustico sia fisico. Le frasi che le Meduse gli comunicano sono quelle che le studentesse hanno raccolto e proposto, e che io in qualità di *dramaturg* ho selezionato e perfezionato; raccontano quello che molte donne e ragazze stavano facendo, nel momento prima di essere abusate:

MEDUSE      Neanche lo conoscevo  
Ho provato a dire di no  
Stavo camminando di notte  
Non ho fatto nulla di male  
Ha fatto quello che gli pareva  
Ho gridato e nessuno mi ha sentita  
Ho avuto paura  
Non c'è niente di male in quello che ho fatto  
Volevo solo divertirmi  
Io non ho cercato nulla  
Mi ha sorriso  
Credeva che volessi  
In fondo io non ho fatto nulla di male  
Ero in un bar  
Mi stavo facendo i fatti miei  
Non mi sono cercata nulla  
L'ho pregato di non farlo  
La mia paura lo eccitava  
Ero solo un pezzo di carne  
È stato lui a farlo  
Non ho provocato niente  
Ero vestita normale  
Sembrava gentile  
Era simpatico  
Non volevo farlo  
Perché l'ha fatto?  
L'ho pregato di non farlo  
La mia paura lo eccitava  
Ero solo un pezzo di carne

Le Meduse, come dicevo, circondano un Perseo cercando i suoi occhi, per poter comunicare con lui. Perseo però gli occhi di Medusa li evita, li sfugge.

Il compito dato ad attrici e attore era, appunto, per le Meduse di riuscire a farsi guardare negli occhi, e per Perseo riuscire a non guardare negli occhi nessuna. Ma non potevano toccarsi. Ecco che con queste semplici indicazioni i corpi si animano e danno vita a una danza e un intreccio di esseri che si sfuggono, che si liquefanno e si evitano, si cercano e non si trovano mai, mentre intorno scorre il testo delle Meduse, che cercano comprensione in tutti i Persei del mondo. Finché Perseo esplode, carico di colpe non sue, esprimendo a voce alta tutto il proprio rancore e la propria frustrazione:

PERSEO      Non è colpa mia. Io non mi sento responsabile di tutto quello che vi è successo. Dovete prendervela con tutti quelli che vi hanno fatto male. Il mondo funziona così, ci sono persone cattive che vi faranno del male, ma io non sono una di quelle. Sono i vostri problemi, non sono i miei. Mi dispiace per quello che vi è successo ma non potete ritenermi responsabile di tutto ciò. Dovete lasciarmi stare, io non c'entro nulla. È colpa degli altri non mia. Il mondo funziona così, è crudele, ma non potete accusare delle singole persone per le colpe di altri. Siete arrabbiate, ma non è colpa mia. Io sono arrabbiato perché voi siete arrabbiate. Mia madre è arrabbiata, mia sorella è arrabbiata, mia nonna è arrabbiata. Sono arrabbiato perché la vostra rabbia è rabbiosa e mi fa arrabbiare. Siete rabbiose e sbavate di rabbia e avete rabbiosamente ragione della vostra rabbia e io non ho ragione ad essere arrabbiato. Non ho ragione ad essere arrabbiato. La mia rabbia è come la vostra ma non è la stessa rabbia e io non ho il diritto di averla. Io non posso essere arrabbiato perché la vostra rabbia vi fa essere arrabbiate con me. Non posso. Non posso. Non posso arrabbiarmi, non posso arrabbiarmi, non posso arrabbiarmi, non posso arrabbiarmi. Non posso arrabbiarmi perché non è colpa mia, perché voi siete arrabbiate per colpa mia e io non posso essere arrabbiato come voi che siete arrabbiate ma non è colpa mia, è solo rabbia.

Ma c'è un altro personaggio in questa storia, non meno importante: Atena, la dea donna, la dea donna potente, la dea donna potente e "figlia soltanto del padre" che condanna spietatamente lo stupro subito da Medusa. Ma la sua condanna si abbatte su Medusa, in una sorta di "come eri vestita?" *ante litteram*, che destina Medusa, fanciulla giovane e bella,

all'esilio imperituro, non soltanto lontana dal mondo, ma orribile, sfigurata, resa mostruosa dalla colpa di essere stata desiderata.

Ed ecco che Atena si fa narratrice, e che il prologo della performance è affidato a lei; lo scopo della ricerca di gruppo da me coordinata non era di tracciare linee definite e definitive tra colpevoli e innocenti, tra buoni e cattivi, bensì di interrogarmi, interrogarci tutti sulle ragioni che spingono certe donne a condannare e praticare, appunto, la “vittimizzazione secondaria”.

Tradotto nel lavoro teatrale, il cui scopo è “mettersi nei panni degli altri; di chiunque altro”, o, come direbbe Amleto, di “Porgere uno specchio al mondo”, quello che ho chiesto al gruppo è stato cercare dentro di noi, donne, nessuna esclusa, i semi nascosti di un patriarcato che ci ha forgiato sin dai tempi antichissimi, come il mito stesso dimostra e racconta, e scovare in essi ciò che ci rende rivali e spietate le une con le altre.

E quindi Atena accoglie gli spettatori con la sua arringa difensiva:

ATENA      Mi dispiace per lei, certo, ci mancherebbe. Poverina, quello che ha subito è sicuramente terribile. Certo, se non fosse andata da sola di notte in riva al mare.  
Cioè, voglio dire, è pericoloso per una ragazza, lo sappiamo, no? Chi lascerebbe andare la propria figlia in giro in piena notte da sola? In spiaggia, poi? Senza niente intorno.  
Nessuno. Nessuno lo farebbe. Si sa che è pericoloso. Si sa che a una ragazza può succedere qualcosa, no?  
Beh, Medusa ci è andata, lo sapete. Vestita di niente, con un abito leggero. Ma chi lo farebbe? A camminare scalza in riva al mare. Cos'è, stupida? [...]  
L'hanno vista cantare e danzare; mi vien da ridere a pensarci. L'hanno vista volteggiare, con la pelle illuminata dalla luce della luna, e il vestito bagnato, appiccicato al corpo.  
Poteva anche mettersi un cartello al collo con scritto “prendetemi, sono qui apposta”, già che c'era.  
Certo, sì, come no, sarebbe bello vivere in un mondo dove le donne possano fare ciò che vogliono, dove possano anche andare in giro nude senza che succeda loro nulla. Ma dai, siamo sinceri: non è così che funziona. [...]  
Non dirò mai che se la sia cercata, ci mancherebbe. Ma se lasci la porta di casa aperta poi non lamentarti se ti derubano, no?

E gli oggetti di scena? Un oggetto è emerso non soltanto come indispensabile affinché Perseo compia la sua missione, ma anche denso di significati, simbolico, scenicamente poetico: il RIFLESSO.

Perseo non può guardare direttamente Medusa: lo sguardo di Medusa che si posa sul suo potrebbe rendere Perseo pietrificato dal peso delle colpe di tutti gli uomini contro tutte le Meduse. E allora Perseo deve guardarla attraverso un riflesso. Il riflesso del suo scudo diventa uno specchio, i cui significati hanno profondamente a che vedere anche con la ricerca della propria immagine, del proprio posto nel mondo, della propria bellezza. Esteriore o interiore?

Lo specchio scenicamente per noi diventa carta stagnola, alluminio, che riflette, ma distorce, che produce rumore, che si strappa facilmente, che può avvolgersi intorno a Medusa, rendendole impossibile muoversi e danzare libera, oppressa dal proprio stesso riflesso, dalla opinione altrui su di sé.

Le allieve e gli allievi in questa composizione concorrono non soltanto in termini performativi. Il lavoro di scrittura scenica lega i membri del gruppo intorno al progetto, e ogni interprete ne sente su di sé la responsabilità e anche la libertà creativa. Ed ecco quindi che ogni volta che si sviluppa questo tipo di lavoro, a tutti i livelli di esperienza, anche i partecipanti più riottosi arrivano a fare proposte non soltanto interpretative, ma anche inerenti alla messa in scena.

Nasce così direttamente dal gruppo l'esigenza di scrivere le battute di Medusa, quelle che cerca di comunicare a Perseo. Scriverle su striscioni di carta spezzettati e messi per terra, come passerella che gli spettatori sono obbligati ad attraversare entrando in platea. Una passerella di innocenza, che contribuiamo, tutti, quotidianamente a calpestare.

## *Le Autrici e gli Autori*

ELISABETTA BERARDI – Insegna Lingua e letteratura greca all’Università di Torino. Si interessa in particolare di interazione tra esperienza teatrale e discorsi giudiziari in età classica. Altri suoi campi di studio sono: le dinamiche tra retorica e filosofia in Plutarco, Dione di Prusa, Elio Aristide, Luciano; la ricezione della cultura classica nei testi greci di età imperiale. Presidente del gruppo di ricerca internazionale del PARSA (Polo Alpino di Ricerca sulle Società Antiche / Pôle Alpin de Recherche sur les Sociétés Anciennes, <https://www.parsa.unito.it>), dirige, con le colleghe del gruppo, la collana “Sophia. Studi interdisciplinari sul mondo antico” (Edizioni dell’Orso).

RENATO BOCCALI – È professore ordinario presso l’Università IULM di Milano dove insegna Estetica, Estetica della moda e del design e Filosofia dell’arte. I suoi interessi si rivolgono principalmente alle teorie e alle pratiche dell’immagine nel mondo contemporaneo, alla tradizione fenomenologico-ermeneutica, in particolare di matrice francese, alla filosofia della traduzione nonché ai rapporti tra filosofia, arti e letteratura. Tra le sue pubblicazioni: *Eco-Imagination as the New Phenomenological Frontier e Addressing Contemporary Sustainability Challenges through Eco-Imagination* (2025, ed. con D. Verducci), la curatela (con traduzione) di Édouard Glissant, *Filosofia della relazione. Poesia in estensione* (Mimesis, 2025); *Collezioni figurali. La dialettica delle immagini in Gaston Bachelard* (Mimesis, 2017); *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, con S. Moretti e S. Zangrandi (Pàtron, 2017).

PAOLO COLOMBO – È docente a contratto di Letteratura italiana all’Università di Verona. I suoi studi privilegiano l’indagine su autori settecenteschi (Algarotti, Baretti, Casti, Frisi, Parini, Rezzonico) e del primo Ottocento (Leopardi, Foscolo, Scalvini, Arici, Giordani, Pellico), con qualche incursione novecentesca (Tomasi di Lampedusa, Attilio Bertolucci, Raffaele La Capria). Ha pubblicato il volume *Il poema desiderato* (Mimesis, 2022), curato il testo critico del *Fuoruscito* e dei *Frammenti poetici* di Giovita Scalvini e la monografia *Le cose e i loro nomi. Intorno*

*all'ultimo Leopardi* (LED Edizioni, 2026). Collabora con il CRES (Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento).

ANTONELLA DEL GATTO – È professoressa ordinaria presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara, dove insegna Letteratura italiana e Letteratura teatrale italiana. La sua formazione si è svolta tra le Università di Chieti, Roma, Ginevra, Neuchâtel (dove ha conseguito il dottorato e insegnato per nove anni). Si è occupata specificamente dell'opera di Leopardi, e poi di Manzoni, di Pascoli, di teatro del Settecento (Goldoni, Gozzi) e del Novecento (Pirandello, Eduardo De Filippo), con particolare attenzione alle questioni di teoria della letteratura e di analisi testuale. Tra i suoi lavori, i volumi *"Quel punto acerbo". Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi* (Leo S. Olschki, 2012); *Aspetti della mimesi nella modernità letteraria. Premesse petrarchesche e realizzazione romantica* (apicelibri, 2015); *Dissimulazione e testualità* (Leo S. Olschki, 2023).

MARIANNA ESPOSITO – È regista, *dramaturg* e attrice. Dirige a Milano la compagnia teatrale TeatRing. La sua formazione inizia giovanissima, studiando in molte scuole di teatro di Milano, Bologna, Modena, e si perfeziona al Master per Attori di ERT – Emilia Romagna Teatro. Ha studiato il Metodo Strasberg e Stanislavskij e teatrodanza. Ha perfezionato la tecnica mimetica di costruzione del personaggio con Cristina Pezzoli. Come regista e autrice ha vinto il *Premio AEnaria* per l'adattamento teatrale di *Tu, mio* di Erri de Luca. Per il testo e la regia di *Al suo posto* ha vinto il bando *6controlaviolenza* del Comune di Milano. Negli anni ha approfondito anche le neuroscienze e l'autismo creando e conducendo laboratori *ad hoc*.

ESTER FUOCO – È PhD in *Digital Humanities* e in *Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image*. Attualmente è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università IULM di Milano. Dal 2021 al 2023 è stata assegnista di ricerca all'Istituto di Biorobotica della Scuola Superiore "Sant'Anna" di Pisa e all'Università IULM con progetti legati all'applicazione della robotica e dell'IA nelle *Performing Arts*. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano l'applicazione delle nuove tecnologie in campo performativo e l'antropologia teatrale. Tra le sue recenti pubblicazioni i saggi "Ab-umanesimo nelle performing arts. Pensare e creare con l'IA" e "Between Archetype and Algorithm: Sophia and the Philosophical Challenges of Humanoid Robotics" (entrambi 2025); i volumi *Deviations*

in *Contemporary Theatrical Anthropology: New Myths and Performative Rituals between XR, Robots and AI* (Routledge, 2024) ed *Esplorazioni intermediali nel teatro di Amir Reza Koobestani. La ricerca della libertà tra iperrealtà e tradizione* (Mimesis, 2025).

LORENA GRIGOLETTO – Ha conseguito il dottorato in Filosofia presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" in cotutela con l'Università di Siviglia. Dal 2019 insegna Semiotica dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli e, dal 2022, dirige un programma di ricerca al Collège International de Philosophie di Parigi. Attualmente ricercatrice post-dottorale presso l'Università di Hildesheim, è autrice della monografia *Lógoi. Sul sentiero "orfico-pitagorico" di María Zambrano* (Mimesis, 2022) e di numerosi articoli incentrati prevalentemente sull'estetica spagnola e ispano-americana. Le sue ultime ricerche esplorano il rapporto tra natura e immaginario collettivo, in particolare in America Latina, e la connessione tra estetica ambientale – con un focus sulle foreste – e progettazione urbana.

CLAUDIA KARAGOZ – Professoressa ordinaria di *Women's and Gender Studies* presso la Saint Louis University (USA), i suoi interessi spaziano dalla letteratura e cinema italiani contemporanei ai *Gender Studies*, *Motherhood Studies* e *Mediterranean Studies*. È autrice di numerosi saggi, in rivista e volume, su scrittrici e registe come Elsa Morante, Rosetta Loy, Donatella Di Pietrantonio, Alina Marazzi, Donatella Maiorca, Roberta Torre, e sulla fotografa siciliana Letizia Battaglia. Ha inoltre curato il volume *Sicily and the Mediterranean: Migration, Exchange, Reinvention*, con Giovanna Summerfield (Palgrave, 2015) ed è nel comitato scientifico della rivista *I.S. Med: Interdisciplinary Studies on the Mediterranean*. Sta completando una monografia (*Demeter's Journeys: Reimagining Motherhood in Contemporary Italian Women's Writing and Cinema*) che prende in esame la rappresentazione delle esperienze materne nel romanzo e nel cinema femminili contemporanei con particolare attenzione alla scrittura delle autrici transculturali italiane.

PATRIZIA LANDI – Insegna Letteratura e lingua italiana presso l'Istituto Universitario per Mediatori Linguistici SSML "Carlo Bo" di Milano. È studiosa di Leopardi sin dalla sua tesi di laurea: oltre a numerosi saggi e volumi, ne ha curato, con Franco Brioschi, la nuova edizione dell'*Epistolario* con le lettere dei corrispondenti (Bollati Boringhieri, 1998). Tra i suoi altri interessi: la novellistica di Pirandello riletta alla luce della

tragedia classica; la storia culturale milanese tra '800 e '900; il romanzo storico 'alla Manzoni'; Italo Calvino alla luce della scienza e dei *Critical Plant Studies*; i rapporti tra mondo antico e mondo moderno (*Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo*, LED Edizioni, 2023). Dirige con Tatiana Crivelli la *RISL-Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*; e le collane "Storia di Storie" (Mimesis) con Maurizio Punzo e "Le forme del sentire" (LED Edizioni) con Maddalena Mazzocut-Mis e Renato Boccali.

STEFANO LOMBARDI VALLAURI – È professore associato di Musicologia presso l'Università IULM di Milano, dove è referente per il progetto *NextGenerationEU Sounding images – Screening sounds* (2024-2026) e membro del collegio dei docenti del dottorato di ricerca in *Visual and Media Studies*. È presidente (2024-2026) dell'associazione Athena Musica, direttore scientifico della rivista *Nuove Musiche* e membro del dottorato di ricerca in *Musica, arti performative e STEM* dei Conservatori di Milano e Firenze. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *L'arte orale. Poesia, musica, performance* (2020); *Lo stile della saggistica critica sulle arti* (2020); *Scritti letterari di artisti non letterati* (2022); *Il discorso musicale. La musica e i suoi generi testuali nella storia* (2023); *L'adattamento musicale* (2024); *Martino Traversa. L'utopia nostalgica* (2024); la (co)curatela di *Silenzio e pubblicità* (2025). I suoi interessi spaziano su questioni quali l'empatia fonatoria nell'ascolto tecnologico, il valore della musica pop, la cover di canzone, il mestiere del paroliere, il contro-ordine vocale femminile, oltre ad analisi di singole figure (Bussotti, Mogol, Galás, Romitelli, Lo Russo, Buccino, The Andre).

MARTINA TREU – Studiosa di teatro e drammaturgia antica, docente all'Università IULM di Milano, collabora con centri di studi sul teatro antico e con vari gruppi di ricerca in Italia e all'estero (Classici Contro; Marginalia Classica) e come consulente alla drammaturgia con diverse compagnie teatrali (Teatro delle Albe, Elfo, ATIR, Mitmacher, Teatring). Coordina il gruppo di ricerca Images Project e fa parte di vari comitati editoriali di collane e riviste internazionali. È autrice di traduzioni e riscritture dai classici. Scrive per le riviste *Hystrio* e *Stratagemmi*. Ha dedicato numerosi volumi, saggi e articoli ad Aristofane al teatro classico e alla sua ricezione. Recente il volume *Pace di Aristofane* (Carocci, 2026).

IRENE ZANINI-CORDI – È professoressa associata di *Italian Studies* alla Florida State University. Si è laureata in Lingue e letterature moderne

all'Università Ca' Foscari di Venezia e ha conseguito il PhD in *Italian Studies* all'Università della California (Berkeley). I suoi interessi spaziano dagli studi del Rinascimento al contemporaneo, con particolare attenzione alla scrittura delle donne e alla letteratura e cultura del Settecento e primo Ottocento. La monografia *Donne sciolte. Abbandono ed identità femminile nella letteratura italiana* (Longo, 2008) esplora la figura della donna abbandonata dall'amante dai miti greci a Elena Ferrante. È autrice di molti saggi e, con Adrienne Ward (University of Virginia), di *Courting Celebrity: The Autobiographies of Angela Veronese and Teresa Bandettini* (University of Toronto Press, 2023). Sta completando una monografia sulla scrittura delle donne che hanno animato salotti letterari e culturali dalla metà del Settecento all'inizio dell'Ottocento.

## *Indice dei nomi*

- Abbrugiati, Perle 68  
Adams, Charles D. 78, 79, 84  
Aden, Kaha Mohamed 146  
Adorno, Theodor W. 127, 128, 129  
Algarotti, Francesco 185  
Ali Farah, Ubah Cristina 5, 141-153  
Alighieri, Dante 46, 49, 52, 53, 57  
Andreani, Veronica 57, 66  
Anedda, Antonella 159  
Anouilh, Jean 39, 40, 41, 53  
Apa, Livia 142, 153  
Apostolakis, Kostas 72, 84  
Archippe, moglie del banchiere Pasione 71, 74, 75, 84  
Arendt, Hannah 31, 34  
Arici, Cesare 185  
Aristide, Publio Elio 185  
Aristofane 188  
Aristotele 9  
Atwood, Margaret 12, 13, 19  
Austin, John L. 109, 118  
Ayen  (Nahid Norozi) 123, 137  
Azzolini, Paola 68  
  
Babboni, Irene 37  
Bachelard, Gaston 23, 36, 185  
Baffa, Chiara 57, 66  
Baj, Enrico 56  
Baldassarri, Guido 69, 183  
Ballarini, Marco 68  
Bandettini, Teresa (Amarilli Etrusca) 57, 58, 189  
Baragetti, Stefania 68  
Baranelli, Luca 19  
Barengi, Mario 19  
Baretti, Giuseppe 184  
Barsotti, Anna 97, 103  
  
Bartesaghi, Paolo 68  
Barthes, Roland 9, 19, 159  
B rtok, Béla 124  
Battaglia, Letizia 112, 187  
Bell, Adam Patrick 124, 127  
Benjamin, Walter 48, 52  
Bentivoglio, Mirella 161, 162, 169  
Berardi, Elisabetta 5, 18, 71, 72, 80, 84, 185  
Bernardini Marzolla, Piero 20  
Bers, Victor 80, 84  
Bertocchi, Greta 176  
Bertola, Aurelio (de' Giorgi Bertola) 57  
Bertolucci, Attilio 185  
Bettinelli, Saverio 58  
Billie Eilish (Billie Eilish Pirate Baird O'Connell) 5, 123-136  
Black Mediterranean Collective 141, 142, 143, 145, 146, 152, 153  
Blank, Irma 163  
Blasucci, Luigi 61, 66  
Bloch, Ernst 48, 52  
Boccali, Renato 5, 18, 23, 47, 52, 173, 176, 177, 185  
Boccia, Maria Luisa 177  
Bolzoni, Lina 66  
Bonandini, Alice 177  
Bonomi, Aldo 20  
Borsani, Ambrogio 68  
Boss, Pauline 148, 153  
Bourri , Nicolas 159  
Braccesi, Lorenzo 69  
Brecht, Bertolt 39, 40, 41, 42, 52, 53  
Breitenmoser, Walter 90, 103  
Brioni, Simone 150, 153  
Brioschi, Franco 187  
Buccino, Dario 188  
Bundg rd, Ana 42, 52

- Burri, Alberto 161  
Bussotti, Sylvano 188
- Calvino, Italo 2, 7, 19, 164, 188  
Cambosu, Salvatore 157, 159, 165, 166, 168, 169  
Canali, Luca 20  
Cantarella, Eva 12, 19  
Cantini, Roberto 36  
Cappello, Giovanni 90, 103  
Carcano, teatro 174  
Carli, Plinio 67  
Carrai, Stefano 66  
Carrer, Luigi 57, 66  
Castelli Gattinara, Enrico 36  
Castelnuovo, Elena 56, 167  
Casti, Giovanni Battista 185  
Castiglioni, Maria Paola 74, 75, 84  
Catalfamo, Antonio 66  
Cavallini, Eleonora 66  
Cavarero, Adriana 7, 8, 9, 19, 23-36, 105, 108  
Chemello, Adriana 55, 69  
Chiarli, Achille 58  
Cini, fondazione 102  
Citti, Vittorio 65, 66  
Cixous, Hélène 27  
Cocteau, Jean 40, 44, 59  
Cohen, Leonard 123, 137  
Colli, Giorgio 103  
Colombo, Paolo 5, 18, 55, 185  
Comparetti, Domenico 55, 66  
Conci, Domenico Antonio 29, 36  
Costa, Paolo Antonio 176  
Costa, Vincenzo 19  
Cortignoli, Alfredo 61, 67  
Cozzo, Andrea 72, 84  
Crenshaw, Kimberlé 158  
Criado Perez, Caroline 17, 18, 19  
Crivelli, Tatiana 188  
Cucco, Antonello 166  
Cuccu, Giuseppina 162, 169
- Dalai Emiliani, Marisa 155, 167, 169  
Dalla Vigna, Pierre 20  
Dalmaso, Gianfranco 19
- Damiani, Rolando 67, 68  
Danewid, Ida 142, 143, 145, 153  
D'Angelo, Rebecca 176  
Danzì, Luca 68  
Da Vela, Beatrice 84  
Davies, John K. 82, 84  
Debenedetti, Giacomo 64, 67  
De Bosis, Adolfo 65  
De Bouvoir, Simone 30  
De Filippo, Eduardo 18, 89, 94-100, 103, 186  
DeForest, Mary 85  
DeJean, Joan 61, 67  
Deledda, Grazia 157  
Del Gatto, Antonella 5, 18, 89, 90, 93, 103, 186  
Delle Donne, Elisa 176  
Demostene 74, 75, 76  
Derrida, Jacques 9, 19  
De Sanctis, Francesco 63, 67  
Dessi, Giuseppe 158, 165, 166  
Dickinson, Emily 7  
Didi-Huberman, Georges 20  
Dieste, Rafael 41  
Di Giovanni, Clarita 58, 66, 69, 164, 169  
Di Martino, Sveva 167, 169  
Di Nardo, Martina 18  
D'Intino, Franco 58, 67  
Diodoto 72, 77-83  
Diogitone 72, 73, 75-84  
Diogitone, figlia di (detta Didi) 72, 73, 75-83  
Dione di Prusa 185  
Diotima, collettivo 19, 24, 36  
Di Pietrantonio, Donatella 187  
Di Ricco, Alessandra 58, 67  
Di Scioscio, Francesca 176  
Dolar, Mladen 9, 20, 105, 108, 119  
D'Onghia, Maria Vittoria 126, 137  
Durastanti, Claudia 142, 153
- Egemone 77, 78, 79, 81, 83  
Egger, Jean-Luc 20  
Eliano 64, 65  
Elli, Enrico 64, 67  
Esiodo 30  
Esposito, Marianna 18, 176, 179, 186

- Falcetto, Bruno 19  
Falcucci, Francesco Domenico 58, 67  
Favaro, Francesca 58, 69  
Felici, Lucio 61, 63, 67  
Ferrante, Elena 189  
Ferrucci, Stefano 53, 75  
Fink, Robert 127, 137  
Finocchiario, Francesco 127, 137  
Fontana, Lucio 161  
Formione 74, 75  
Fortuna, Maria 57, 67  
Foscolo, Ugo 57, 62, 67, 185  
Foxhall, Lin 80, 85  
Franchi, Roberta 14, 20  
Frassanito, Chiara Iolanda 176  
Freud, Sigmund 115, 119  
Fringe Off, festival 174  
Frisi, Paolo 185  
Fucecchi, Marco 20  
Fumagalli, Edoardo 69  
Fuoco, Ester 18, 105, 186
- Gagarin, Michael 77, 80, 81, 85  
Galás, Diamanda 188  
Galbiati, Giuseppina Stella 57, 67  
Galdós, Pérez 46  
Galimberti, Cesare 67, 68  
Gallo, Valentina 57, 67  
Genetelli, Christian 69  
Genette, Gérard 41, 53  
Gerrand, Vivian 153  
Giametta, Sossio 103  
Giani Gallino, Tilde 36  
Giani, Maurizio 137  
Giordani, Pietro 185  
Giovanna d'Arco, santa 46  
Glissant, Édouard 185  
Gobbato, Veronica 102  
Goethe, Johann Wolfgang von 165  
Goldoni, Carlo 89, 92, 93, 103, 186  
Gozzano, Guido 58, 165  
Gozzi, Carlo 186  
Gramsci, Antonio 163  
Grechi, Giulia 153  
Grigoletto, Lorena 5, 18, 39, 187
- Grilletti Migliavacca, Angela 158, 162, 163  
Grimaldi, Giuseppe 153  
Grossberg, Lawrence 17  
Guarini, Maria Rosa 166  
Guzzetta, Juliet 153
- Hanson Robotics 110  
Hasenclever, Walter 40, 53  
Hawthorne, Camilla 145, 146, 153  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 37  
Heidemann, Kate 135, 137  
Heilmann, Luigi 10, 20, 36  
Héritier, Françoise 27, 36  
Hölderlin, Friedrich 40, 53
- Ianniello, Armando 101, 103  
Ierandò, Giorgio 9, 20  
Irigaray, Luce 27  
Iscomaco 73  
Iseo, logografo 74, 75, 76  
Isgro, Emilio 163  
Italia, Paola 66
- Jackson, Michael 135  
Jakobson, Roman 27
- Kapparis, Kostantinos 72, 80, 82, 83, 85  
Karagoz, Claudia 5, 141, 167  
Kounellis, Jannis 163  
Krenshaw, Kimberlé 158  
Kristeva, Julia 27  
Kuruvilla, Gabriella 153
- Lai, Maria 5, 155-170  
Lamartine, Alphonse-Marie-Louis de 58  
Landi, Patrizia 5, 7, 52, 103, 133, 173, 187  
Lardinois, André 85  
Latour, Melinda 137  
Leggio, Tersilio 158, 169  
Le Guin, Ursula K. 26, 37  
Leoni, Federico Albano 9, 19  
Leopardi, Giacomo 5, 55-69, 126, 185, 186, 187  
Lilliu, Caterina 165, 169  
Lisia 72, 73, 76, 79, 80, 81  
Lispector, Clarice 49

- Lombardi Vallauri, Stefano 5, 18, 123, 136, 138, 188  
Lonardelli, Luigi 158, 159  
Lonardi, Gilberto 61, 63, 68  
Lonzi, Carla 29, 37  
Loraux, Nicole 51, 53  
Lori, Laura 146, 153  
Lo Russo, Marco 188  
Loy, Rosetta 187  
Lucia, santa 46  
Luciano 185  
  
Macchia, Giovanni 103  
Maiorca, Donatella 187  
Mamone, Sara 103  
Manzoni, Alessandro 58, 68, 91, 186, 188  
Manzoni, Piero 161  
Maraini, Dacia 14, 16, 17, 20  
Marazzi, Alina 187  
Marino, Giovan Battista 56, 57, 68  
Martín Minguijón, Ana 84  
Martini, Alessandro 69  
Martini, Arturo 158, 160, 163  
Masala, Franco 158, 169  
Mazzacurati, Marino 157  
Mazzocut-Mis, Maddalena 188  
McClure, Laura 85  
Medda, Enrico 75, 85  
Megale, Teresa 103  
Merini, Alda 165  
Merleau-Ponty, Maurice 9, 20  
Meyer, Leonard B. 127, 138  
Milanini, Claudio 19  
Moccia, Giosi 169  
Mogol (Giulio Rapetti Mogol) 188  
Moore, Allan F. 125, 138  
Morante, Elsa 187  
Moretti, Gabriella 177  
Moretti, Simona 185  
Moscardini, Lorenzo 61, 68  
Most, Glen Warren 60, 68  
Motta, Uberto 68  
Mubayi, Ingi 153  
Muraro, Luisa 27, 28, 37  
Murtas, Gianni 158, 162, 163  
  
Nannini, Remigio (Remigio Fiorentino) 57, 66, 67  
Natali, Carlo 73, 85  
Nay, Laura 69  
Necker, Anne-Louise-Germaine (Madame de Staël) 62  
Negri, Renzo 68  
Nelson, Cary 17  
Neppi, Enzo 61, 68  
Neri, Camillo 56, 61, 68  
Nietzsche, Friedrich 92, 103  
Nobile, Drew 129, 138  
  
O'Connell, Finneas, fratello di Billie Eilish 125  
Omero 25, 68  
Orazio, Quinto Flacco 64  
Orrù, Gianpietro 189  
Ovidio, Publio Nasone 7, 8, 10, 14, 20, 60, 61  
  
Pacca, Vinicio 69  
Palli, Angelica 67, 58  
Palmieri, Carla 19  
Paolino, Laura 69  
Papaioannou, Sophia 84  
Parati, Graziella 153  
Parini, Giuseppe 57, 58, 68, 185  
Pascoli, Giovanni 55, 64-69, 186  
Pasione, banchiere 74  
Pavese, Cesare 55, 65, 66  
Payne, Alina 66  
Pazzaglia, Mario 66  
Pedrojetta, Guido 69  
Pellegriani, Matteo 64, 69  
Pellico, Silvio 185  
Pennati, Camillo 19  
Pennati, Sara 176  
Perassi, Emilia 176  
Pesarini, Angelica 153  
Petrarca, Francesco 56, 62, 69  
Pezzoli, Cristina 186  
Piaget, Jean 108, 119  
Piantanida, Cecilia 64, 69  
Picard, Max 9, 20  
Pieri, Marzio 68

- Pietromarchi, Bartolomeo 158, 159, 165, 169  
Pindemonte, Ippolito 58  
Pirandello, Luigi 15, 20, 89, 91, 93, 95,  
101, 103, 186, 187  
Pischedda, Eleonora 73, 75, 85  
Platone 24, 29, 33, 36, 37, 46, 48, 53, 67  
Plutarco 185  
Polesana, Maria Angela 137  
Polidori, Fabio 37  
Polla-Mattiot, Nicoletta 11, 20  
Pontiggia, Elena 157, 159, 166, 167, 170  
Prati, Giovanni 58, 59  
Prezzo, Rosella 32, 37, 49, 53, 54  
Proglia, Gabriele 153  
Puggioni, Salvatore 49  
Pulcini, Elena 34  
Punzo, Maurizio 188  
Puppo, Mario 103
- Querzè, Rita 71
- Raboni, Giulia 61, 63, 69  
Racine, Jean 40, 53  
Raeymaekers, Timothy 153  
Reale, Giovanni 37, 53  
Restaino, Franco 25, 36  
Rezzonico, Giovanni 185  
Riccio, Thomas 110, 111, 112, 118, 119, 120  
Ricoeur, Paul 34, 37  
Rigoni, Mario Andrea 67, 68  
Rigotti, Francesca 30, 34, 37  
Rimini Protokoll, collettivo 112  
Risi, Elisabetta 137  
Rizzuti, Marida 138  
Romitelli, Fausto 188  
Rota, Nino 89, 100, 102
- Saccone, Carlo 137  
Saffo 5, 55-70  
Saiz López, José Nicolás 84  
Saluzzo di Roero, Diodata 57, 58, 69  
Santagata, Marco 69  
Santorelli, Biagio 177  
Santoro, Marco 137  
Sartre, Jean Paul 41
- Saucier, P. Khalil 153  
Scalvini, Giovita 185  
Scarabelli, Laura 176  
Scego, Igiaba 146, 148, 149, 153  
Schaeffer, Pierre 120  
Schlegel, August Wilhelm 91, 103  
Seiler, Nicole 114  
Séjourné, Laurette 41  
Serafim, Andreas 84  
Silvestri, Gabriella 176  
Sini, Carlo 19, 20  
Sironi, Francesco 56, 64, 69  
Socrate 23, 33, 73  
Sofocle 41, 43  
Solomos, Makis 27, 138  
Solone 64, 65  
Sommerstein, Alan H. 82, 85  
Sophia, umanoide 110, 111, 112, 119, 186  
Spina, Luigi 9, 20  
Spivak, Gayatri Chakravorty 17  
Stampa, Gaspara 57, 58, 66  
Steiner, George 14, 20, 39, 40, 53  
Stobea 64  
Strazza, Guido 162, 170  
Sulgher, Fortunata (Temira Parraside) 57  
Summerfield, Giovanna 187
- Tarsi, Maria Chiara 68  
Tenerelli, Domenico 18  
Tesi, Riccardo 63, 70  
The Andre 108  
Thorsen, Thea Selliaas 56, 70  
Tiedemann, Rolf 137  
Todd, Stephen 76, 77, 81, 85  
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 185  
Torre, Roberta 187  
Treu, Martina 6, 18, 173, 175, 176, 177, 188  
Tummino, Lorenzo 176
- Unamuno, Miguel de 43, 45, 52, 53
- Verducci, Daniela 185  
Vergani, Mario 31, 37  
Vernant, Jean-Pierre 31, 37, 112, 120  
Verri, Alessandro 57, 67

- Vicinelli, Augusto 69  
Vilacoba Ramos, Karen María 84  
  
Wallmark, Zachary 137  
Walters, Kenneth R. 72, 80, 81, 85  
Ward, Adrienne 189  
Weil, Simone 46  
Wonder, Stevie 135  
  
Zambrano, Araceli 41, 46  
Zambrano, María 31, 39-54  
Zamuner, Ilaria 102, 103  
Zangrandi, Silvia 185  
Zanini-Cordi, Irene 5, 18, 155, 188  
Zaru, Francesca A. 160, 170  
Zbikowski, Lawrence M. 127, 138

## *Indice dei personaggi*

- Ade 46  
 Alvignani, Gregorio (Luigi Pirandello) 15  
 Anna, nutrice (Sofocle) 48  
 Antigone 17, 39, 40, 42-52, 173  
 Aracne 162, 163  
 Ardo (Ubah Cristina Ali Farah) 151  
 Arianna 162, 163, 174  
 Arpia 46, 48  
 Arrawelo (Ubah Cristina Ali Farah) 142-146, 150, 152  
 Atena 32, 167, 180, 183  
 Axad, Domenica (Ubah Cristina Ali Farah) 144, 147, 151  
 Ayala, Marta (Luigi Pirandello) 14, 15  
  
 Barni (Ubah Cristina Ali Farah) 144, 147, 149-152  
  
 Cibele 32  
 Clara (Ubah Cristina Ali Farah) 150  
 Concetta (Eduardo De Filippo) 89, 94, 95  
 Creonte 43, 48  
 Crono 30, 50  
 Cuore-Mio (Maria Lai) 166  
  
 Demetra 24, 46  
 Didone 57  
 Dioniso 32  
  
 Eco 7, 8  
 Edipo 43, 48, 49  
 Emone 43, 48  
 Enrico (Errico) Settebillizze 98, 100, 101  
 Epimeteo 31  
 Euridice 44, 46, 49  
  
 Faone 61, 63  
  
 Filomèla 13, 14  
 Francesca da Rimini (Dante) 57  
  
 Galantuomo (Giacomo Leopardi) 60  
 Giove vd. anche Zeus 7, 10, 64  
 Giunone 7  
 Giuturna 10  
  
 Inanna, divinità 112  
 Iti 14  
  
 Janas (Giuseppe Dessì) 166  
 Jovine, Amalia (Eduardo De Filippo) 89, 94, 97, 98, 99, 100, 102  
 Jovine, Amedeo (Eduardo De Filippo) 100  
 Jovine, Assunta (Eduardo De Filippo) 97, 98  
 Jovine, Gennaro (Eduardo De Filippo) 95, 97, 99-102  
 Jovine, Margherita (Rita o Rituccia) (Eduardo De Filippo) 98, 100  
 Jovine, Maria Rosaria (Eduardo De Filippo) 98, 102  
 June/Difred (Margaret Atwood) 13  
  
 Kaahiye (Ubah Cristina Ali Farah) 149  
 Kalì, divinità 112  
  
 Lara/Lala vd. Tacita Muta  
 Lari 11  
 Leucade 61  
  
 Madama Pace (Luigi Pirandello) 91  
 Mani 10  
 Maria Pietra (Maria Lai) 166, 167  
 Marturano, Filomena (Eduardo De Filippo) 89, 93, 95, 96, 99

- Maryam (Ubah Cristina Ali Farah) 150  
Medusa 19, 173, 175, 176, 179, 180, 182-184  
Mercurio 10  
Meti 32  
Mirandolina 89, 92, 95  
Mirella (Ubah Cristina Ali Farah) 150  
Moglie di Iscomaco 74, 81  
Mondo (Giacomo Leopardi) 60  
  
Narciso 8  
Nina (Pérez Galdós) 46  
  
Ombra della madre (Maria Zambrano) 48  
Orfeo 44, 45, 46, 49, 50, 51, 58  
  
Parche 162, 163  
Parente (Lisia) 79  
Penelope 14, 24, 25, 162  
Pentagora, Rocco (Luigi Pirandello) 14  
Persefone 46, 47, 49  
Perseo 19, 175, 179-184  
Pinocchio 167  
Polinice 42, 48  
Poseidone 167, 180  
Procne/Progne 13  
Prometeo 30, 31  
  
Raffaele, portiere (Eduardo De Filippo) 94  
Rosa (Ubah Cristina Ali Farah) 144, 147, 150, 151  
  
Sagal (Ubah Cristina Ali Farah) 142  
Schiano, Adelaide (Eduardo De Filippo) 102  
Sconosciuto (Maria Zambrano) 46, 49  
Servetta di Tracia 24  
Shankaroon (Ubah Cristina Ali Farah) 143, 144  
Sirene 112, 156  
Sissi (Ubah Cristina Ali Farah) 147, 151  
Soriano, Domenico (Eduardo De Filippo) 99  
  
Taageere (Ubah Cristina Ali Farah) 144, 147  
Tacita Muta 10, 11  
Tireo 13, 14  
  
Ucria, Marianna (Dacia Maraini) 14, 16, 17  
  
Waterford, Friedrich R. (Margaret Atwood) 13  
  
Yabar (Ubah Cristina Ali Farah) 144, 147-151  
  
Zahra (Ubah Cristina Ali Farah) 144, 147, 151  
Zeus vd. anche Giove 30, 31, 32, 64, 180