

GIUSEPPE ZUCCARINO

PASCAL QUIGNARD
TRE MITI RIPENSATI



Quaderni delle Officine , XVI, Giugno 2011



Giuseppe Zuccarino

Giuseppe Zuccarino

Pascal Quignard
Tre miti ripensati

Tuffarsi nel mare del canto



Tuffarsi nel mare del canto

«Fin dalla fine del periodo miceneo si è diffusa la leggenda di un'isola misteriosa sulle cui rive i marinai perivano attirati dal canto degli uccelli. Si narrava che i naviganti che passavano lungo le sue coste si facessero riempire le orecchie di cera per non essere sviati e per non morire. Persino Orfeo il Musico non volle ascoltare nulla di quel canto continuo. Ulisse fu il primo a desiderare di udirlo. Prese la precauzione di farsi legare mani e piedi all'albero della propria nave. Solo Bute saltò»¹. In questa storia, alcune cose ci sono note. Conosciamo le Sirene, uccelli dalla testa di donna, che attirano col loro canto melodioso chiunque le ascolti, inducendo i marinai ad avvicinarsi con le loro imbarcazioni alla riva. Le navi poi si infrangono contro gli scogli, mentre gli incauti naufraghi vengono presi e divorati dalle Sirene medesime. Come resistere alla suggestione delle loro voci? Celebre è l'espedito di Ulisse, un po' meno il metodo adottato da Orfeo. Questi, appena vede gli altri Argonauti alzarsi e allontanarsi dai remi, ricorre tempestivamente alla propria arte. Afferrata la cetra, comincia a colpirne col plectro le corde, secondo un ritmo risonante e rapido, che copre la voce delle sirene e ne annulla il magico effetto, anzi spinge i marinai della nave Argo a ritornare ai loro posti e a remare in cadenza. Ciò vale per la quasi totalità di essi, ma non per Bute che, seguendo un impulso irresistibile, si getta in mare per raggiungere le Sirene: «Uno di loro, il nobile figlio di Teleonte, / Bute, fu lesto a saltare in acqua dal banco, / preso dalla voce soave delle Sirene, e nuotava / attraverso le onde agitate per giungere a riva, / infelice! Subito le Sirene gli avrebbero tolto il ritorno, / ma Afrodite, la dea protettrice di Erice, ebbe pietà: / gli venne incontro benigna, lo salvò strappandolo ai gorgi, / e gli assegnò il promontorio di Lilibeo per dimora»².

A questa figura misconosciuta, smarritasi nei meandri del mito e nei versi di Apollonio Rodio, Pascal Quignard dedica un libro, *Boutès*. L'incontro con questo personaggio appare facilmente spiegabile, se si considera la duplice passione del narratore per le letterature antiche e per la musica. Ai suoi occhi, infatti, Bute assurge a simbolo dell'attrazione fatale per il canto. Il volumetto, però, non propone una narrazione distesa delle avventure toccate in sorte all'oscuro Argonauta. La forma di scrittura prediletta dall'autore è quella delle brevi divagazioni, erudite o fantasiose, intorno ad un tema che, di momento in momento, viene trattato direttamente oppure evocato in maniera assai più obliqua. Egli ci ricorda comunque le poche notizie offerteci dai

¹ Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008, p. 14.

² Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, IV, vv. 912-919, tr. it. Milano, Rizzoli, 1986; 2008, p. 639. Cfr. anche Apollodoro, *Biblioteca*, I, tr. it. Milano, Mondadori, 1998, p. 51: «Attraversarono poi le isole delle Sirene, e fu Orfeo a trattenere gli Argonauti, intonando un canto ancora più bello di quello delle Sirene. Solo Bute si gettò per raggiungerle, ma Afrodite lo rapì e lo portò ad abitare sul capo Lilibeo».

mitografi antichi riguardo a Bute, rivolgendo un'attenzione minuziosa ai dettagli dell'episodio, e persino all'etimologia delle parole o dei nomi propri. Quando l'Argonauta ha compiuto il suo salto in mare e si avvia a nuoto verso l'isola, dove certamente le Sirene (Quignard segue la tradizione secondo cui esse sono tre: Leucosia, Ligia e Partenope) gli riserverebbero un funesto destino, interviene la dea Afrodite, che lo strappa alle onde e si unisce a lui in amore, generando poi un figlio, Erice. Il narratore, peraltro, ritocca il mito, introducendo l'insolita e poetica variante secondo cui la dea solleva in aria l'eroe e, dopo il coito avvenuto in volo, lo lascia ricadere nel mare vicino alla costa siciliana³.

In ossequio all'antico poema, Quignard sembra dapprima contrapporre due tipi di musica: quella strumentale, rappresentata dalla cetra di Orfeo, e quella vocale, ossia «la potenza folgorante del canto animale»⁴, la fascinazione della voce sirenica. Ma ben presto diviene chiaro che sono in causa due diversi modi di esperire la musica: l'uno più controllato, l'altro più trascinate. Quest'ultimo coinvolge il corpo spingendolo alla danza, oppure risveglia in noi la nostalgia di un passato originario: uno stato d'animo che, a giudizio dello scrittore francese, trova espressione suprema nelle opere di Schubert. Ma qualcosa di questa nostalgia riaffiora anche in certi compositori contemporanei, come Olivier Messiaen, che si pone all'ascolto del canto degli uccelli giudicandoli «i più grandi musicisti del pianeta», o Giacinto Scelsi, che aspira a raggiungere «il cuore del suono nel movimento dell'onda concentrica»⁵.

I riferimenti che prevalgono sono quelli al mondo antico, ad esempio a personaggi mitici come Leandro, che si tuffa nelle acque dell'Ellesponto per raggiungere sulla riva opposta l'amata Ero; il vecchio Egeo, che si getta in mare morendo perché suo figlio Teseo, nel ritornare in patria, ha dimenticato di issare sulla propria nave la vela bianca, o ancora Saffo che (secondo la leggenda) si uccide per disperazione amorosa lanciandosi da una rupe. Oggetto delle riflessioni di Quignard possono però essere anche delle immagini visive, due in particolare. L'una è quella dell'uomo itifallico dalla testa di uccello, che cade a terra vicino a un enorme bisonte sventrato: come si sarà compreso, si sta parlando del celebre dipinto preistorico che si trova nel pozzo della caverna di Lascaux. L'altra, assai più pertinente in relazione alla vicenda di Bute, è quella del tuffatore nudo raffigurato in una tomba di Paestum. Forse – ipotizza lo scrittore – si trattava di un *pharmakos*, ossia di un capro espiatorio, costretto a morire essendo gettato in mare da un promontorio. Restano però sorprendenti e inesplicite tanto la disinvolta eleganza del tuffo quanto, e ancor più, il fatto che

³ Cfr. *Boutès*, cit., pp. 11-12.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, pp. 34 e 78.

la suggestiva immagine sia stata dipinta nella parte interna del sarcofago, così da essere offerta in visione non ai vivi bensì soltanto al morto.

Il mito di Bute, del resto, è collegato in vari modi alle regioni meridionali d'Italia. Infatti Afrodite assegna come residenza all'eroe la zona di Lilibeo, dove sorge l'attuale Marsala. Il loro figlio Erice diverrà signore della regione che comprende l'omonimo monte, sulla cui vetta farà costruire un tempio dedicato ad Afrodite, quasi a voler lasciare un ricordo solenne delle proprie origini. Ma anche le Sirene non sono lontane, tanto è vero che una di esse, Partenope (come il suo stesso nome suggerisce) è legata a Napoli e al mare Tirreno. E non a caso nelle acque di Capri si trova lo Scoglio delle Sirene, mentre in quelle di Positano tre rocce sono dette le Sirenuse.

Per Quignard, esiste uno stretto rapporto fra il mare, la dimensione acustica e il passato dell'uomo. «La musica rituffa il corpo nel contenitore sonoro in cui si muoveva. Sballotta e danza cercando di raggiungere la vecchia ritmica acquea delle onde. La musica attrae colui che l'ascolta nell'esistenza solitaria che precede la nascita, la respirazione, il grido, il soffio, la possibilità di parlare. È così che la musica s'immerge nell'esistenza originaria»⁶. Come si vede, lo scrittore, partendo da un mito, finisce col proporre una concezione che, da un lato, ricorda certe teorie psicoanalitiche e, dall'altro, è suscettibile di essere interpretata tramite esse⁷.

Nell'ultimo capitolo di *Boutès*, Quignard sviluppa l'idea che la musica ha a che fare con qualcuno – anzi, con una presenza femminile – che non c'è più. Al fine di mostrarlo, concede maggiore spazio alle memorie autobiografiche, che a tratti erano già affiorate. Accenna al fatto che il suo destino più prevedibile, viste le tradizioni familiari, sarebbe stato quello di diventare musicista. E in effetti per un breve periodo aveva svolto l'attività ereditaria di organista, pur essendo distratto da altri interessi, filosofici e letterari. Evoca quindi il ricordo di una donna a cui è stato legato, e non solo perché li accomunava la passione per la musica. All'epilogo di tale vicenda si accenna forse in un brevissimo capitolo: «La musica comincia col mormorare all'orecchio di chi l'ama e che si avvicina al canto che lo avvolge, nel quale accetta di perdere la propria identità e il proprio linguaggio: Ricordate che un giorno, una volta, si è perduto ciò che si amava. [...] Ricordate che è infinitamente triste perdere ciò che si ama»⁸. Eppure, nonostante ciò, Quignard ha

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ Basti pensare al noto saggio Otto Rank, *Il trauma della nascita. Sua importanza per la psicoanalisi* (1924), tr. it. Milano, SugarCo, 1990, in cui si legge ad esempio: «Prima ancora della terra, è l'acqua, per analogia con la vita intrauterina, a rappresentare l'originaria fonte materna [...]. Quanto alla musica, sulla base di determinate analisi saremmo portati ad affermare che le sue origini non ci conducono al trauma della nascita, ma direttamente alla condizione intrauterina» (pp. 111 e 119).

⁸ *Boutès*, cit., p. 79.

scelto di scrivere un'opera per celebrare Bute, ossia l'unico eroe che, senza timore e abbandonandosi completamente al fascino della voce sirenica, col suo brusco salto fra le onde «aveva detto sì alla musica dell'origine»⁹.

⁹ *Ibid.*, p. 30.

Cassandra e la scrittura letteraria



Cassandra e la scrittura letteraria

Può stupire l'inclusione del libro di un narratore come Quignard in una collana di poesia. E in effetti *Lycophron et Zétès*¹⁰ rappresenta un prodotto singolare per molti aspetti. Comprende due testi assai diversi fra loro: il primo è la traduzione dal greco del poema di Licofrone, il secondo uno scritto nuovo, costituito da una serie di divagazioni in prosa. Procediamo con ordine, ricordando innanzitutto che a un Licofrone vissuto nell'epoca ellenistica (gli studiosi sono però discordi sull'identità e la collocazione cronologica di quest'autore) si attribuisce un poema, *Alessandra*, famoso per la sua oscurità¹¹. Si tratta di un lungo e intricato monologo della protagonista, Cassandra (Alessandra è una variante del nome), la più bella tra le figlie di Priamo, profetessa infallibile ma anche giovane sventurata. Infatti, per volere di Apollo, nessuno crede alle cose vere da lei preannunciate e, dopo la conquista di Troia da parte degli Achei, il destino la condanna a una fine crudele. Nel discorso che Licofrone le attribuisce, Cassandra enuncia le cause e le tragiche conseguenze della guerra che porterà alla rovina della sua patria, in uno stile oracolare ed enigmatico; non a caso il poeta greco è stato accostato, nel corso dei secoli, ad altri lirici accusati di essere troppo difficili, da Scève a Mallarmé.

Nella traduzione, Quignard non fa nulla per agevolare il compito del lettore: si astiene infatti dal chiarire le allusioni di Licofrone con note esplicative e, pur offrendo una versione in prosa, si mantiene il più possibile vicino all'originale, di cui conserva le frequenti spezzature sintattiche e semantiche. Ne risulta un testo arduo che, pubblicato nel 1971, deve aver attratto l'attenzione di pochi¹². Fra questi, Paul Auster, che ne ha parlato nel romanzo autobiografico *The Invention of Solitude*: «A. ricorda l'emozione provata a Parigi nel 1974, quando scoprì il poema [...] di Licofrone (circa 300 a. C.) che consiste in un delirante monologo di Cassandra imprigionata prima della caduta di Troia. Era arrivato a conoscere l'opera attraverso la traduzione in francese di Q., uno scrittore suo coetaneo [...]. Licofrone: "l'oscuro". Nel suo impenetrabile, sconvolgente poema, nulla è mai nominato, ma ogni cosa diventa allusione a qualcos'altro. In breve ci si perde nel labirinto dei suoi riferimenti, e tuttavia si continua a percorrerlo, spronati dalla forza della voce di Cassandra»¹³.

Alla riproposta del poema, Quignard ha aggiunto un nuovo testo, che occupa più di metà del volume. Scritto a quasi quarant'anni di distanza, *Zétès* sorprende già per il titolo, che sembra

¹⁰ P. Quignard, *Lycophron et Zétès*, Paris, Gallimard, 2010.

¹¹ Licofrone, *Alessandra*, tr. it. Milano, Rizzoli, 2000.

¹² Lycophron, *Alexandra*, Paris, Mercure de France, 1971.

¹³ P. Auster, *L'invenzione della solitudine* (1982), tr. it. Torino, Einaudi, 1997, p. 129.

chiamare in causa un personaggio della mitologia greca (Zete era uno degli Argonauti). Tuttavia le cose sono più complesse, sia perché lo scrittore intende questo nome anche in senso etimologico («colui che cerca»¹⁴), sia perché lo ha già usato in precedenti occasioni. Infatti, fra il 1976 e il 1979, Quignard aveva pubblicato otto brevi frammenti presentati come traduzioni da un fantomatico poeta greco di nome Zete. Si trattava dunque di un piccolo caso di mistificazione letteraria, sul tipo di quello già praticato più in grande da Pierre Louÿs in *Les Chansons de Bilitis*¹⁵. I frammenti, ripresi adesso nel libro (dove occupano solo cinque pagine), sono scritti in uno stile che ricorda vagamente quello della versione da Licofrone, e rientrano senza troppi problemi all'interno del testo in prosa che li comprende¹⁶. Ad esso Quignard conferisce, a tratti, un carattere memorialistico, rievocando le esperienze e frequentazioni dei propri anni giovanili, quelli in cui traduceva il poema greco. Lo scrittore ricorda ad esempio di essere stato spronato a compiere tale lavoro da un grande lirico tedesco, Paul Celan, nel periodo in cui entrambi collaboravano alla rivista «L'Éphémère». Di essa, Celan era uno dei redattori, al pari di altri esponenti di prestigio della letteratura del secolo scorso (come Dupin, Bonnefoy, du Bouchet, des Forêts, Leiris); anzi, Quignard individua proprio nel suicidio del poeta, avvenuto nel 1970, una delle cause che hanno portato, due anni dopo, alla fine della rivista.

Zétès sarebbe però un testo poco quignardiano se si limitasse a narrare ricordi del passato. L'autore infatti ama soprattutto una scrittura di tipo digressivo, sicché molti dei suoi libri si presentano strutturati in capitoletti su argomenti vari, suggeriti in parte dalle esperienze personali, in parte da una vasta erudizione. Volumi del genere non si prestano ad essere riassunti, e in certo modo obbligano il lettore a privilegiare alcuni temi a scapito di altri. Spiega Quignard: «In queste pagine non si tratta di parlare di me per parlare di me, ma di chiarire ciò a cui un corpo obbedisce riguardo alla voce – e forse riguardo al vuoto in cui essa si muove quando viene scritta. In queste pagine si tratta di capire la sorprendente impulsività della voce vana, la strana spinta che costringe a scrivere»¹⁷. Ecco dunque che la protagonista del poema greco si rivela come un emblema della scrittura letteraria: «Cassandra designa [...] la profetessa furibonda. È colei che vaticina *vera sed frustra*. In verità ma invano. Non è il falso a costituire il cuore della letteratura, ma la verità vana»¹⁸. Pur obbedendo a un'irreprimibile esigenza interiore, chi scrive incarna una «potenza totalmente

¹⁴ Cfr. *Lycophron et Zétès*, p. 154.

¹⁵ In quest'opera del 1894, Louÿs aveva presentato i propri *poèmes en prose* come se fossero le traduzioni dei testi di una poetessa greca contemporanea di Saffo: Bilitis, appunto.

¹⁶ Cfr. *Lycophron et Zétès*, pp. 155-159.

¹⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸ *Ibid.*, p. 162.

impotente»¹⁹, perché spesso le cose vere che enuncia non raggiungono i destinatari. È un po' l'esperienza che hanno fatto i reduci dai campi di sterminio: ansiosi di comunicare le atrocità vedute e subite, si sono accorti ben presto che le loro testimonianze suscitavano imbarazzo e incredulità, così che spesso hanno preferito rassegnarsi al silenzio (Quignard si è reso conto di ciò attraverso un proprio zio, superstite da Dachau). Inoltre, nel caso di alcuni scrittori antichi o moderni, da Licofrone a Celan, la fedeltà alla voce interna ha dato luogo ad opere che appaiono oscure, e li hanno esposti al rimprovero di usare un linguaggio criptico.

Eppure nulla potrebbe allontanare chi scrive dagli obblighi legati al proprio compito, quand'anche egli dovesse constatare che i testi da lui intesi come comunicazione sono, di fatto, soliloquio. «Cos'è un letterato, una persona con attitudini letterarie, un lettore, un intellettuale, un mistico, un poeta? Cassandra a Troia. Geremia a Gerusalemme. Juan a Toledo. Spinoza ad Amsterdam. Stendhal a “Civitavecchia negli Stati romani”. Mallarmé a Sens. Bataille a Vézelay. Voce vana, solitaria, voce sola davanti al clamore collettivo, troppo singolare di fronte alla saturazione mitica del discorso di massa, inudibile nell'acclamazione arcaica che coalizza le grida in seno ad ogni raggruppamento. Voce estremamente singolarizzata, che non viene mai creduta dalle voci maggioritarie»²⁰.

E tuttavia lo scrittore – una Cassandra che, invece di pronunciarle, fissa sulla carta le proprie parole – non si rassegna, non rinuncia a realizzare quegli oggetti paradossali, quegli *adynata*, che Quignard definisce così: «Un'audizione senza orecchie, un grido senza suono, dei sogni senza immagini, sono i libri»²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 164.

²⁰ *Ibid.*, p. 189.

²¹ *Ibid.*, p. 236.

La vendetta della maga



La vendetta della maga

Al ripensamento dei miti greci è dedicato anche un altro volumetto, sempre incentrato su un singolo personaggio, in questo caso Medea²². A prima vista, si tratta di un piccolo lavoro d'occasione, destinato a uno spettacolo rappresentato per la prima volta nel 2010. Gli interpreti erano lo stesso Quignard, nelle vesti di lettore del proprio testo, e la danzatrice Carlotta Ikeda, che nella sua lunga carriera di coreografa ha mostrato di saper unire il butoh giapponese alle tecniche di danza contemporanea occidentali. In realtà l'argomento scelto, vale a dire il personaggio di Medea, è ben radicato nell'immaginario di Quignard, specialmente grazie alla sua conoscenza delle letterature classiche.

Il narratore non ha voluto scrivere il soggetto per un'azione danzata, bensì proporre, in brevissimi paragrafi, una riflessione personale riguardo alla celebre maga, le cui vicende sono state spesso oggetto di trattazione poetica da parte degli autori antichi: basti pensare ad Euripide, Apollonio Rodio, Ovidio e Seneca (dalla cui tragedia, verosimilmente, deriva il titolo in latino di Quignard). Eppure la destinazione coreografica del testo non viene ignorata del tutto, dato che, a fare da introduzione a *Medea*, c'è un succinto brano dal titolo *Danse perdue*. Il tema è quello, caro all'autore, del trauma della nascita: «Nell'acqua del ventre si dispiegavano, toccavano, esploravano, / appoggiando i piedi sul punto di slancio gravitavano, / giravano e si rigiravano, / quasi danzavano. // Di colpo danzano davvero: di colpo sorgono / nella luce nel freddo nell'aria e / cadono [...] / Non sono più dei feti, sono diventati dei bambini. / Non nuotano più nell'acqua nutriente di Quella-che-è-senza-nome-nella-loro-madre-prima-che-sia-la-loro-madre. / Sono caduti sulla terra. / L'aria invade tutto il loro corpo come una tempesta»²³.

Ma veniamo a Medea, oggetto in primo luogo delle elucubrazioni etimologiche di Quignard, che ne collega il nome a svariate parole, da *midi* (mezzogiorno) a *médecine* (medicina), da *méditer* (meditare) a *medea* (testicoli, in greco). Poi il narratore accenna ad alcuni episodi del mito: Medea, innamoratasi al primo sguardo di Giasone, lo aiuta con le proprie magie a salvarsi dai pericoli e a conquistare il vello d'oro; durante la loro fuga dalla Colchide sulla nave Argo, lei uccide il fratellino Apsirto e ne getta in mare il cadavere pezzo per pezzo, così da rallentare l'inseguimento

²² P. Quignard, *Medea*, Bordeaux, Ritournelles, 2011.

²³ *Ibid.*, p. 5 (poiché nel libro sono frequenti gli «a capo» anomali, li segnaliamo graficamente con delle barre). C'è un nesso tra il tema della nascita e il butoh; in un testo del 2002, Quignard riporta un passo dell'ideatore di questa forma di danza, Tatsumi Hijikata: «Noi rinasciamo ancora e ancora. / Non si nasce solo dal grembo della madre. / Sono necessarie numerose nascite. / Rinascere sempre e ovunque, / sempre e ovunque nel buio, nel buio, / ancora, ancora» (cit. in P. Quignard, *Les maîtres des ténèbres*, in *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, pp. 290-291).

da parte della flotta paterna; dalla sua unione amorosa con Giasone nascono i figli Mermero e Ferete; l'incostante eroe greco la ripudia per sposare Creusa; la maga dà allora inizio alla propria vendetta, facendo dono alla rivale di un peplo avvelenato, che fa bruciare viva Creusa. Tuttavia a Quignard, così come ai tragici antichi, interessa soprattutto il momento successivo, quello in cui Medea sta per portare a termine il castigo dell'infedele Giasone, che attuerà uccidendo con le proprie mani i figli avuti da lui.

Il narratore ha in mente uno splendido affresco pompeiano, che aveva già commentato a lungo nel suo libro sulla pittura dell'antica Roma, *Le sexe et l'effroi*²⁴. Il dipinto mostra i piccoli Mermero e Ferete intenti a giocare agli aliossi, sotto la custodia del pedagogo, e Medea che li osserva turbata, tenendo già in mano la spada che userà contro di loro. In *Le sexe et l'effroi* si legge: «Ci sono due interpretazioni possibili dell'atteggiamento e dello sguardo di Medea. O, raccogliendosi prima del delitto, è divisa fra due sentimenti contrapposti: la pietà e la vendetta; in lei la madre e la donna si oppongono; esita tra l'astenersi dall'atto e la ferocia di un doppio infanticidio. Oppure, raccogliendosi prima del delitto, sale in lei l'irresistibile collera, l'irresistibile atto, l'irresistibile istante di morte. La prima interpretazione è psicologica. La seconda è non-psicologica, fisiologica, tragica. Ed è la sola interpretazione possibile, perché è quella del testo che gli affreschi condensano. Perché è quella di Euripide»²⁵.

Una tale maniera di intendere il dipinto risulta troppo perentoria, anche in rapporto alla tragedia greca cui si allude; in essa, infatti, la protagonista, pur annunciando il gesto che farà, cerca fino all'ultimo di vincere i propri dubbi: «La mia azione è decisa: al più presto uccidere i miei bambini [...]. Ma suvvia, àrmati, mio cuore; perché indugiamo a compiere questo male terribile e pure ineluttabile? Orsù, o misera mano mia, prendi la spada, prendila, muovi verso la dolorosa meta della vita: non essere vile e non ricordarti dei tuoi figli, che ti sono assai cari, che li partoristi, ma solo per questo breve giorno dimenticati dei tuoi figli; e poi piangi. Anche se li ucciderai, nondimeno ti sono cari»²⁶. Più attendibile e poetica appare invece la lettura dell'immagine che Quignard offre in *Medea*: «Ha un'aria strana, raccolta. Tiene le palpebre abbassate. Ciò che medita sale dentro di lei. Non ha ancora un'intenzione. Esita. Ama i piccoli. Odia lo sposo. Qual è la più grande gioia per una donna? Vendicarsi del proprio sposo? Preservare i propri piccoli? È indecisa: medita. È straziata: medita. È straordinariamente bella. Sta tutta dritta, all'estremità destra

²⁴ Cfr. P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 170-183. L'affresco, proveniente dalla casa dei Dioscuri a Pompei, è conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli; l'autore ne tiene presente anche un altro di soggetto analogo, che si trovava nella casa di Giasone, sempre a Pompei.

²⁵ *Ibid.*, pp.172-173.

²⁶ Euripide, *Medea*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1997; 2010, p. 211.

dell'affresco della casa dei Dioscuri, a Pompei. La cosa cresce dentro di lei. Ha fra le mani una spada ma non la tiene per l'impugnatura. La spada, semplicemente trattenuta tra le dita intrecciate delle mani, si appoggia sul rigonfiamento del sesso»²⁷.

Tutti i testi antichi, che insistano o meno sulle esitazioni della maga, sono concordi nel farle poi compiere il suo atto crudele. Quignard, però, non si ferma all'uccisione dei due bambini, dato che, in accordo con Seneca, immagina un'atrocità ulteriore: «Subito dopo, lei solleva la tunica; apre le gambe; con la spada ripulisce la propria vulva da ogni traccia del terzo figlio che ha concepito da Giasone»²⁸. E le provocazioni del narratore non si fermano qui, perché egli sostiene che le donne desiderano la prole appunto per potersi vendicare mediante essa, e stabilisce un imprevisto rapporto tra due figure assai diverse: «C'è poca differenza tra la regina Medea e la vergine Maria, / lanciano, entrambe, sul mondo, dei figli morti»²⁹. Accostamento più forzato che sensato, visto che Maria non ha alcun ruolo nella morte del proprio figlio.

In ogni caso, risulta chiara la natura ambivalente che, in *Medea*, Quignard intende attribuire alla donna, che ha sì il potere di conferire la vita, ma anche quello di toglierla. La nostalgia del narratore resta tenacemente rivolta a quel mitico paradiso da cui ci esilia il semplice fatto di venire alla luce, ossia al tempo prenatale, in cui tra la madre e il feto esisteva un'unità assoluta, fisiologica: «Il mondo del dentro comincia a perdersi fin dal / grido della nascita, / fin dal / primo grido, / e continua a perdersi nel linguaggio senza fine»³⁰. Ma Quignard, che delle parole non può certo fare a meno, affida proprio ad esse l'arduo compito di riavvicinarci a quell'origine inattuabile.

²⁷ P. Quignard, *Medea*, cit., p. 18; occorre notare, però, che nell'affresco la donna ha gli occhi aperti e le mani disgiunte.

²⁸ *Ibid.*, p. 19. Cfr. Seneca, *Medea*, in *Medea - Fedra*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1989; 2010, pp. 163-165: «Se una sola uccisione potesse saziare questa mano, non ne avrei perpetrata nessuna. Anche uccidendone due, è un numero troppo piccolo per il mio odio. Se qualche creatura si nasconde ancora nel mio grembo, mi frugherò le viscere con la spada e la estrarrò col ferro».

²⁹ P. Quignard, *Medea*, cit., p. 21.

³⁰ *Ibid.*, p. 25. Cfr. ancora O. Rank, *op. cit.*, p. 198: «La voluttuosa condizione iniziale è stata interrotta dall'atto della nascita» e «il paradiso perduto [...] non può effettivamente essere ritrovato mai più».



Quaderni delle Officine, XVI, Giugno 2011