

Mariangela Marrone

MICHAIL BACHTIN E CHRISTA WOLF:  
LETTERATURA E ALTERITÀ

1. *L'autore e l'eroe. Il rapporto con l'altro. L'extralocalità.*

A fondamento di tutta l'analisi che Bachtin fa dell'arte in generale, e della letteratura in particolare, vi è l'attenzione che il filosofo russo rivolge alla dimensione dell'*alterità*, un'*alterità* che è *costitutiva* e della parola e dello stesso soggetto, e che si pone come base del *dialogismo* che permea e caratterizza la dimensione dell'*umano*.

L'arte, quindi, e, nello specifico, la letteratura, in quanto spazio in cui si estrinseca il propriamente umano, rappresenta anche lo spazio di apertura possibile verso l'*alterità*, di fuoriuscita dai rapporti oggettivanti su cui si reggono tutte le altre sfere del sociale. Su queste premesse si propone qui un parallelo fra le analisi bachtiniane sulla letteratura e la scrittura di Christa Wolf; pur nella diversità delle rispettive posizioni estetiche, e considerando che si tratta evidentemente di ottiche differenti - Bachtin è un filosofo che parla di letteratura, la Wolf una scrittrice che vi è calata dentro - è possibile trovare, nella scrittura della Wolf, un riscontro con alcuni punti nodali enucleati da Bachtin.

Scriva Bachtin: «La contemplazione estetica deve fare astrazione dal valore cogente del senso e del fine. L'oggetto, il senso e il fine cessano di guidare come valori ...» E', quindi, l'*afinalità* il momento determinante dell'evento artistico, che può darsi solo in una contemplazione dell'*altro*, che lo accolga indipendentemente dal fine e dal senso; l'interesse artistico è infatti «un interesse avulso dal senso per una vita essen-

zionalmente compiuta» (Bachtin, 1979, p. 103). «Comprendere questo mondo come mondo degli altri, che in esso hanno compiuto la loro vita ... è la prima condizione di un approccio estetico ad esso» (*Ivi*, pp. 100-101). La memoria produttiva - la memoria artistica - è infatti sempre memoria dell'altro.

Anche quando si consideri l'*autobiografia* o la *biografia*, che sono, per il filosofo russo, «l'immediata forma transgrediente nella quale posso oggettivare me stesso e la mia vita artisticamente» (*Ivi*, p. 136), è sempre la categoria di valore dell'*altro*, e non dell'*io-per-me*, che rappresenta un momento organizzatore e costitutivo della forma. La categoria di valore dell'altro agisce qui in un duplice senso: da un lato, in quanto l'autore deve operare un maggiore sforzo di distanziamento da se stesso per poter guardare la propria vita con gli occhi di un altro, e/o come se fosse la vita di un altro; dall'altro, perché una parte consistente della propria biografia viene conosciuta proprio attraverso parole ed impressioni altrui, e, come scrive Bachtin, «nella loro tonalità emotiva» (*Ivi*, p. 139). Di qui il suo carattere di *dono* (cfr. *Ivi*, p. 150).

Se si pensa alla Wolf, ed in particolare ad opere come *Riflessioni su Christa T.*, *Trama d'infanzia* o *Cassandra*, che, pur se in maniera molto diversa fra loro e secondo ottiche differenti, rappresentano tuttavia delle biografie di donne, sono subito evidenti le analogie con quanto dice Bachtin. La narratrice deve far ricorso a diari, appunti, lettere; deve visitare luoghi, consultare libri, carte, foto e oggetti appartenuti ad altri, per ricostruire il percorso della vita dell'*eroe/eroina*. Deve, insomma, allontanarsi da se stessa, farsi *altra*, occupare una posizione di valore *al di fuori* della propria vita, perché, come scrive Bachtin, «non è nel contesto di valore della mia propria vita che la mia esperienza vissuta come determinatezza psichica acquista la sua rilevanza» (*Ivi*, p. 102).

Scrivono la Wolf in *Trama d'infanzia*: «Forma come possibilità di prendere le distanze» (Wolf, 1976, p. 192); per non restare senza parola, «vivere in terza persona» (*Ivi*, p. 9), consapevoli che si tratta di «... un gioco con se stessi su se stessi. Un gioco alla, e con, la seconda e terza persona, allo scopo di riunirle» (*Ivi*, p. 186).

Il rapporto fra autore ed eroe è sempre, quindi, anche nelle forme letterarie che prevedono maggiore vicinanza fra i due, un rapporto di reciproca alterità; non solo, se si considera che la parola stessa è sempre *d'altri* prima di essere nostra, e che «il nostro discorso ... è pieno di parole altrui» (Bachtin, 1979, p. 278), la scrittura letteraria appare come l'ambito, lo spazio proprio di espressione dell'alterità. Se si esamina la



scrittura della Wolf, essa si rivela subito densa di parole *altrui*, sia direttamente citate, che «fatte proprie» dal suo discorso.

Lo scrittore, dice Bachtin, è «chi ha il dono del parlare indiretto» (*Ivi*, p. 299); quando uno scrittore esprime direttamente quello che pensa, e si identifica in toto con quello o con colui di cui parla, allora non si può parlare di scrittura letteraria, ma si avrà, di volta in volta, la parola del saggista, dello scienziato, del politico, ecc. Il parlare *indiretto*, da una posizione di alterità, di *extralocalità* rispetto al mondo dell'eroe - che rispecchia anche la necessaria alterità fra autore-creatore e autore-uomo - realizza quell'*eccedenza* «infunzionale» che caratterizza l'evento artistico, al di là dei propositi ideologici che può essersi dato l'autore-uomo. E' un errore, secondo Bachtin, voler identificare un autore col mero *contenuto* della sua opera, che è facilmente riconducibile alla sua biografia, alla sua epoca, alla sua *Weltanschauung*, all'autore-uomo, insomma. L'alterità, l'*eccedenza*, sono anche dell'opera rispetto all'autore, alla sua epoca.

Le opere spezzano le frontiere del loro tempo e vivono nei secoli, cioè nel *tempo grande* ... (*Ivi*, p. 344).

Subito dopo Bachtin prende ad esempio Shakespeare, scrivendo che «né Shakespeare né i suoi contemporanei conoscevano il "grande Shakespeare" che adesso noi conosciamo». L'autore è infatti «prigioniero delle sua epoca, del suo presente. I tempi successivi lo liberano da questa prigionia e gli studi letterari sono chiamati ad aiutare questa liberazione» (*Ivi*, p. 346). Terminata l'opera, l'autore è infatti, in un certo senso, «congedato», e l'opera continua a vivere arricchendosi di significati altri in altri contesti.

La Gùnderrode, protagonista di *Nessun luogo. Da nessuna parte*, dice: «... nessuna parola è possibile riprendersi» (Wolf, 1979, p. 94) e, ancora, «il valore che gli altri, tanto più i posteri, ci attribuiscono, non è nelle nostre mani» (*Ivi*, p. 38).

Sia i *confini* fra le varie epoche, che quelle fra le diverse tendenze scientifiche (discipline), contengono motivi di fermento vitale; Bachtin sottolinea esplicitamente l'importanza della «presenza di zone di confine (in esse di solito nascono nuove tendenze e discipline)» (Bachtin, 1979, p. 354). Ancora la Gùnderrode, durante una discussione sui poeti, dice: «Uomini che non si fanno illusioni su se stessi, estrarranno cose nuove dalla fermentazione di ogni epoca, proprio esprimendole» (Wolf,

1979, p. 81). L'importanza del concetto di *confine* è variamente sottolineata nell'analisi bachtiniana; la stessa *forma* è, secondo Bachtin, «un *confine*, elaborato esteticamente» [...] «Noi apriamo i confini, immedesimandoci nell'eroe dall'interno e di nuovo li chiudiamo, compiendolo esteticamente dal di fuori» (Bachtin, 1979, p. 82). Infatti è proprio il *corpo esteriore* «il centro di valore della forma spaziale» (*Ivi*, p. 83); di qui il carattere *plastico-pittorico* della creazione verbale. Ma l'eroe non può essere interamente «confezionato» con elementi puramente estetici: «l'autore - *artista pre-trova* l'eroe come dato indipendentemente dal suo atto puramente artistico e non può generare da sé l'eroe, che allora non riuscirebbe convincente» (*Ivi*, p. 179).

Tutti questi elementi sembrano risaltare e convergere se si considera, ad esempio, la *Cassandra* della Wolf. Innanzi tutto la domanda che la scrittrice si pone, per ben due volte: «Chi era Cassandra prima che qualcuno ne scrivesse?» (Wolf, 1983a, p. 138). La Wolf si imbatte, per caso (il caso - *Tyche* - è un motivo ricorrente in questa sua opera), in questa figura femminile, così come è giunta fino a lei attraverso i poeti che di essa hanno parlato; subito la *vede*, ne resta catturata. Riprendendo la felice formulazione di Patrizia Calefato (a proposito di Marguerite Yourcenar ed i suoi personaggi), si potrebbe dire che «la avvicina e la ama, perchè di lei scrive, perchè da persona diviene personaggio» (Calefato, 1993, p. 85).

Il personaggio si trasforma continuamente mentre lavoro a questi materiali; sempre più si dilegua il suo contegno eccessivamente austero, quanto in lei c'è di eroico, di tragico, e di conseguenza si dileguano anche la compassione e la mia parzialità nei suoi confronti. La vedo con maggior lucidità, perfino con ironia e umorismo. Le leggo dentro. (Wolf, 1983a, p. 130)

E' così che una figura lontanissima, e nel tempo, e nel mondo di valori, prende corpo acquistando una vitalità ed una «attualità» inaudite, vivendo proprio in quel *tempo grande* che costituisce l'ambito in cui si muove la letteratura; ciò è possibile perché riesce ad esprimere quei valori *umani* ideali, che si realizzano indipendentemente dalla fedeltà storica al personaggio, e che sono «*transgredienti* la vita delimitata dell'eroe biografico tradizionale» (*Ivi*, p. 81).

Contribuiscono a questo anche il *tono* ed il linguaggio usati, che non rispondono certo ad una ricerca di esattezza filologica, quanto piuttosto all'esigenza di una impressione di «autenticità» che superi la ri-



proposizione univoca e monologante di modelli di vita fissati una volta per tutti. Un eroe *autentico* deve poter *dialogare* con contesti sempre nuovi, e questa dimensione interlinguistica e pluridiscorsiva rientra appieno nel discorso bachtiniano. L'apertura alla dimensione dell'alterità, il dialogismo, fanno sì che nella letteratura, secondo Bachtin, si realizzi quell'ambito di espressione dell'*umano* in quanto tale, al di là delle specificità di genere e al di là di tutte le differenze riconducibili ad una identità totalizzante. Proprio quella dimensione umana di cui si fa portavoce la figura di Cassandra; una donna, certo, ma che, in quanto figura letteraria, può «transgredire» la sua datità di genere e sollevarsi ad incarnare ideali e valori umani universali. In *Cassandra* del resto vi è un'altra figura, questa volta maschile, che incarna quegli ideali e valori improntati al rispetto e all'amore per l'essere umano (e per la natura) che di fatto, nell'economia del racconto, non pertengono certo al mondo maschile. Si tratta di Anchise, il vecchio e saggio padre di Enea; i valori che esprime prescindono sia dal suo sesso che dall'età: è pacifico, rispetta la natura - con la quale ha un rapporto fatto di *contatto* - e crede profondamente negli esseri umani. Egli riesce a «leggervi dentro», fermamente convinto com'è che «nessun essere umano, prima che muoia, va considerato perduto» (Wolf, 1983b, p. 116). E' il messaggio più alto del racconto, e ne costituisce anche la base etica.

## 2. Arte e responsabilità.

Quando l'uomo è nell'arte, egli è *fuori* della vita, e viceversa (Bachtin, 1979, p. 3).

Il legame interiore degli elementi della persona, l'unione fra arte e vita, sono garantiti, secondo Bachtin, dall'«unità della responsabilità»:

Di quello che ho vissuto e compreso nell'arte devo rispondere con la mia vita affinché tutto il vissuto e il compreso non resti in essa inattivo. Ma alla responsabilità è legata anche la colpa. La vita e l'arte non devono soltanto avere reciproca responsabilità, ma anche colpa l'una per l'altra. Il poeta deve ricordare che della triviale prosa della vita è colpevole la sua poesia, mentre l'uomo della vita deve sapere che della inattività dell'arte è colpevole la povertà delle sue esigenze interiori e la fatuità dei suoi problemi vitali. La persona deve diventare interamente responsabile ... (Ivi, pp. 3-4).

Anche l'opera della Wolf è permeata di questo senso della responsabilità che deve tenere unite arte e vita; per la scrittrice, il nostro tipo di società contribuisce molto a tenerle separate, perché opera una netta divisione fra mondo delle idee e mondo dell'azione, perché punta sulle specializzazioni, sull'«uomo a una dimensione».

Così contribuiamo anche noi a ripartire l'umanità in esseri che fanno ed esseri che pensano. Non ci accorgiamo di come le azioni di coloro che si accaparrano l'azione diventano sempre più sconosciute? Di come la poesia di chi resta inattivo si conforma sempre più ai disegni di chi agisce?. (Wolf, 1979, p. 108).

L'arte invece, la scrittura, sono, per la Wolf, non solo un «diritto», ma spesso un «dovere», proprio in quanto non possono prescindere dalla vita. Sembrano risuonare le parole di Bachtin, in queste di Christa Wolf, dal suo saggio *Lesen und Schreiben*:

Letteratura e realtà non stanno una di fronte all'altra, come lo specchio, e ciò che vi viene riflesso. Esse sono fuse insieme nella coscienza dell'autore. L'autore è infatti un *essere* importante. (Wolf, 1972, p. 213, trad. it. mia).

### 3. Il rapporto scrittura/morte. La memoria.

Con questo racconto vado nella morte (Wolf, 1983b, p. 5).

Con queste parole inizia il racconto di Cassandra; con questo racconto, mentre va incontro alla morte, la sacerdotessa ricostruisce la sua vita.

*Scrittura* (il racconto qui si è fatto scrittura) e *morte*, nel doppio senso di «scrittura che sa della morte che il linguaggio dà alle cose quando le nomina» (Ponzio, 1992, p. 62), e di possibilità che la scrittura offre di andare oltre la morte.

E, ancora, della morte come negazione di ogni progettualità e, quindi, se si assume l'arte come spazio dell'*umano* nella sua specificità di genere, e cioè scevro da ogni finalità, necessità, funzionalità e progettazione, la condizione di *moriturus* si prefigura come prospettiva propria dell'evento artistico.

A questo proposito Bachtin scrive: - «il rapporto esteticamente creativo con l'eroe e il suo mondo è un rapporto come con qualcuno che

deve morire (*moriturus*), la sua contrapposizione alla tensione di senso di un compimento salvatore; [...]» (Bachtin, 1979, p. 171).

Cassandra sottolinea più volte, nel suo monologo, la funzione vivificatrice che assume il fatto di trovarsi di fronte a morte imminente: «mai fui più viva che nell'ora della morte, adesso» (Wolf, 1983b, p. 27) e, più oltre, «la morte imminente rimette in moto tutta la vita» (*Ivi*, p. 82). La sacerdotessa confessa anche che c'è qualcosa che riesce a nominare solo nel momento in cui è «sul *limite* estremo» (*Ivi*, p. 7) della vita.

La scrittura letteraria e, più in generale, l'evento artistico, ma anche qualsiasi situazione in cui si voglia avere una visione «oggettivante» della realtà, presuppongono questo situarsi «al di fuori della vita», questa *extralocalizzazione* del *punto di vista*.

Trovare il modo di accostarsi alla vita dal di fuori, ecco il compito dell'artista. (Bachtin, 1979, p. 172).

Il punto di vista del *moriturus*, dunque, è la prospettiva da cui è possibile scrivere della vita, valorizzarla esteticamente e, quindi, porla in quello che Bachtin definisce il «*tempo grande*» (*Ivi*, p. 344): la trasposizione estetica della vita rende infatti possibile il superamento dei suoi limiti cronotopici.

Tornando alla frase iniziale del racconto di Cassandra, racconto col quale la sacerdotessa si avvia alla morte, ma che, allo stesso tempo, realizza esteticamente l'affermazione massima della sua vita e la possibilità di *eternarla*, se così si può dire, nel tempo grande; sembra che la Wolf abbia voluto rispondere alla preghiera che la Cassandra di Eschilo pone poco prima di varcare la soglia oltre la quale l'attende la scure di Clitennestra: «Dopo la mia morte testimoniate, vi prego, che fui coraggiosa, ...» (Wolf, 1983<sup>a</sup>, p. 19). E questa richiesta di *testimonianza* acquista un rilievo ancora maggiore alla luce di quanto la sacerdotessa esprime subito dopo

Oh, l'umano destino, se felice / a un'ombra assomiglia; se sciagurato / passandogli sopra, l'umida spugna lo cancella! / E più d'ogni altra cosa questo spegnersi mi fa male. (*Ivi*, p. 21).

La Wolf si chiede se per caso questo doloroso rammaricarsi della caducità delle cose umane non sottintenda, da parte della sacerdotessa, un anelito all'immortalità. Ed è proprio il racconto di Christa



Wolf/Cassandra a donargliela, oggettivando in forma estetica la sua vita attraverso il percorso a ritroso, attraverso la *memoria*.

Scrive Bachtin: «la memoria comincia ad agire, come forza che raccoglie e compie, fin dal primo momento della comparsa dell'eroe: egli nasce in questa memoria (nella morte) e il processo del conferimento della forma è il processo della commemorazione» (Bachtin, 1979, p. 118).

Anche per la Wolf la memoria gioca un ruolo fondamentale nel determinarsi del fatto letterario; essa si presenta, infatti, come processo costitutivo dell'autorappresentazione della vita umana, e della consapevolezza di essa. La scrittrice scrive, nelle *Premesse a Cassandra*: «Raccontare è umano e dà luogo all'umano, alla memoria, alla partecipazione, alla comprensione ...» (Wolf, 1983a, p. 40).

La memoria, dunque, è indissolubilmente legata al raccontare e all'umano; la memoria è elemento costitutivo del pensiero, è il pensiero stesso. Secondo una teoria sull'etimologia del termine, a cui la Wolf fa riferimento in *Trama d'infanzia*, prima del 1350 la parola «gedaechtnis» (memoria) avrebbe avuto il semplice significato di «Denken» (pensare) (Cfr. Wolf, 1976, p. 51). Il pensiero umano, quindi, non sarebbe altro che la capacità di ricordare, di connettere, attraverso la memoria, tutta una serie di dati ed esperienze che fanno sì che si possa vivere in relazione con gli altri, che si possa avere coscienza della vita stessa.

E, ancora, la memoria permette di andare al di là della morte, di vivere nel pensiero altrui, di eternare ciò che non c'è più attraverso il ricordo. «Raccontare è dare senso» (Wolf, 1983a, p. 41), quel senso che solo la memoria di ciò che è stato può dare. La Wolf si chiede, ancora nelle *Premesse*: «Qualcuno penserà ancora a rendere ai morti più facili le cose? Ci sarà ancora, tra i vivi e i morti, una sorta di corrispondenza, di ricordo? Memoria, narrazione, arte?» (*Ivi*, p. 56), e subito dopo sottolinea il legame fra la memoria, fra la possibilità di «proiettare nel futuro», e ciò che è umano, scrivendo: «Da un mondo che fosse solo economico, solo dell'al-di-qua, l'uomo in un modo o nell'altro dovrebbe sparire» (*Ivi*).

Il rapporto della scrittura con la morte, e la sua funzione estetica, ed il ruolo rappresentato dalla memoria, ritornano costantemente nella scrittura e nella riflessione della Wolf; gli/le eroi/eroine dei suoi romanzi sono spesso in relazione con un evento di morte, a partire dal quale, o in prefigurazione del quale, si costituisce il racconto, che si muove quindi sul filo del ricordo, della memoria. Si realizza in questo modo il fatto



estetico, che proietta in un futuro di vita al di là la storia del personaggio.

C'è un parallelo ideale evidente con quanto dice Bachtin a proposito della memoria:

La memoria della vita compiuta di un altro (ma è possibile anche l'anticipazione della fine) detiene l'aurea chiave che assicura il compimento estetico della persona. Un punto di vista estetico su un uomo vivo sembra anticiparne la morte, predeterminare il futuro e renderlo quasi inutile: ad ogni determinatezza interiore è immanente il fato. La memoria è l'approccio dal punto di vista della compiutezza di valore; in un certo senso, la memoria è senza speranza, ma soltanto essa sa apprezzare, oltre il fine e il senso, una vita tutta presente e ormai conclusa. (Bachtin, 1979, p. 86).

E' proprio questa memoria senza speranza che valorizza, muovendo dal punto di vista della sua fine, la vita di Cassandra attraverso il racconto. Nel testo emerge più volte, come si è visto, il desiderio-necessità di «lasciar tracce», testimonianza: «Voglio restare testimone» (Wolf, 1983b, p. 29), dice Cassandra, «... una volta mi invase l'orrore di scomparire senza lasciare traccia...» (*Ivi*, p. 97). E, ricordando l'esperienza del periodo trascorso alla comunità presso lo Scamandro, alle Capanne, ancora una volta risulta centrale il desiderio di lasciare memoria di sé:

Ma spesso, per la verità quasi sempre, parlavamo di coloro che sarebbero venuti dopo di noi. Di come sarebbero stati. Se avrebbero conservato ancora notizia di noi [...] Ci rompevamo la testa per trovare il modo di lasciar loro un messaggio, ma non sapevamo scrivere. [...] Premeavamo le mani l'una accanto all'altra nell'argilla morbida. Chiamavamo ciò, e ci ridevamo, *eternarci*. Ne risultava una festa del contatto, in cui era quasi naturale toccare e conoscere l'altra, le altre. (*Ivi*, p. 163).

#### 4. Il contatto. Il riso. L'ironia

Desiderio di lasciare memoria di sé e possibilità di conoscenza reciproca risultano quindi legate dal gesto del toccare: l'argilla morbida, le mani, i corpi delle altre. Il *contatto*, dunque, come momento primo e primario di conoscenza e di espressione. In *Cassandra* il processo di co-

noscenza e, quindi, di riconoscimento di un proprio *io* (che comporta lo sviluppo di una forma di autonomia della coscienza) si realizza soprattutto a partire dal corpo e dalla relazione intercorporea, dal contatto.

Questa centralità del corpo e della sua relazione con altri corpi, come fonte di conoscenza basata sul contatto, richiama fortemente l'analisi che Bachtin fa del *corpo grottesco*, aperto e «universale», nel suo libro su François Rabelais del 1965; non solo, ma una «estetica del contatto» emerge anche nelle sue riflessioni sull'autore e sull'eroe in relazione allo sviluppo dell'evento artistico. Determinante risulta infatti qui la relazione con l'altro. Scrive Bachtin: «io prendo coscienza di me, originariamente, attraverso gli altri [...] Come il corpo si forma originariamente nel seno (corpo) materno, così anche la coscienza dell'uomo si sveglia avviluppata dalla coscienza altrui» (Bachtin, 1979, p. 355).

Il filosofo russo pone in relazione, nel campo della cultura, il *corpo* e il *senso*, fra i quali - dice - «non si può tracciare un confine assoluto» (*Ivi*, p. 347); vi è, quindi, tra di essi, un rapporto di stretto contatto. Non solo, ma anche il senso non «vive isolato»: la sua esistenza piena, viva, presuppone infatti il contatto con un altro senso (o altri sensi).

Legate al discorso sul contatto, sul corpo, sono anche le riflessioni che Bachtin fa sul riso e l'ironia. L'ironia è, secondo Bachtin, caratteristica delle lingue dell'età moderna; l'ironia «è dappertutto: da minima, impercettibile a vistosa, rasentante il riso. L'uomo dell'età moderna non vaticina, ma parla, cioè parla con riserva» (*Ivi*, p. 349). Lo scrittore ha dunque sostituito i soggetti del discorso dei generi alti, vaticinanti.

Bachtin considera l'ironia come una forma di mutismo, e l'accosta al riso come possibilità di superamento della situazione. «Unilateralmente serie sono soltanto le culture dogmatiche e autoritarie» (*Ivi*, p. 351), mentre invece «in una cultura pluritonale anche i toni seri hanno un'altra risonanza: su di essi cadono i riflessi dei toni del riso ed essi perdono la loro esaustività e unicità, integrandosi con l'aspetto del riso» (*Ivi*, p. 352). Il riso rappresenta un momento di contatto in cui predomina il carattere sociale, corale ed insieme liberatorio: «il riso avvicina e familiarizza» (*Ivi*, p. 352).

Questi termini - riso, contatto, realismo - si ritrovano, in stretta relazione tra di loro, anche nella Wolf. Nelle *Premesse*, ad un certo punto la narratrice si chiede: «Noi non siamo al di là di ogni annuncio o profezia, quindi al di là della tragedia?» (Wolf, 1983a, p. 31). Del resto Cassandra, alle porte di Micene, inizia il suo ricordo/percorso di crescita interiore proprio a partire dalla constatazione che: «il tono profetico è



finito. Finito, per fortuna» (Wolf, 1983b, p. 7). Il tono profetico aveva rappresentato, per la sacerdotessa, l'averne un ruolo all'interno della logica del Palazzo, l'essere vittima ed al tempo stesso complice degli ingranaggi del potere; la sua fine determina dunque la possibilità, col passaggio al riso, di entrare nella realtà, toccarla, leggerla, viverla pienamente. Cassandra questo lo dice esplicitamente: «Il trasferimento dal mondo del palazzo al mondo delle montagne e dei boschi fu anche il passaggio dalla tragedia alla farsa, il nocciolo della quale consiste nel non sentirsi un eroe tragico» (*Ivi*, p. 68).

Sentirsi un eroe tragico è, per la sacerdotessa, la condizione che permette a chi detiene il potere di soddisfare i propri egoismi sentendosi allo stesso tempo dalla parte del diritto. Gli eroi ripropongono tutta la logica e la violenza del potere, della storia; quante volte Cassandra parla con ironia degli eroi, proprio quell'ironia che permette invece di fuoriuscire da questi meccanismi!

La storia di Cassandra è proprio la storia di chi vuol sottrarsi alla logica degli eroi, una logica letale a cui essi stessi non possono sottrarsi, e da cui vengono annientati. Per i Troiani, dover diventare «come il nemico, per batterlo» (*Ivi*, p. 39), ha rappresentato proprio l'inizio della fine; sempre la logica degli eroi porta con sé insieme distruzione e autodistruzione. Cassandra, che lo sa, e che non vuole questa «ripetizione», rifiuta di seguire Enea e di vivere la sua trasformazione in eroe: «non posso amare un eroe», e decide «io resto» (*Ivi*, p.170). La sacerdotessa è infatti ben consapevole che «contro un'epoca che ha bisogno di eroi non c'è nulla da fare» (*Ivi*). Qui la Wolf parafrasa la nota frase del Galileo di B.Brecht, ripresa anche da Bachtin per esprimere il suo rifiuto di ogni forma di eroismo vuoto e di parata, o che comunque sia imposto dagli ingranaggi della storia. Da parte sua il filosofo russo propone invece una forma di eroismo della vita quotidiana, basato non sulla fede (che non fuoriesce dal senso della storia), ma sul «senso della fede, cioè il rapporto integrale (di tutto l'uomo) con un valore supremo ed ultimo» (Bachtin, 1979, p. 332); un valore rinvenibile, presumibilmente, proprio nel rapporto con l'altro, nell'attenzione verso ogni forma di alterità.

## Riferimenti bibliografici

- Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, (1965), trad. it. di M. Romano, Einaudi, Torino, 1979.
- Bachtin Michail, *L'autore e l'eroe, Teoria letteraria e scienze umane*, (1979), a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1988.
- Calefato Patrizia, *Bachtin e Yourcenar: linguaggio, autore, eroe*, in: Jachia Paolo, Ponzio Augusto (a cura di), *Bachtin e ...*, Laterza, Bari, 1993.
- Ponzio Augusto, *Tra semiotica e letteratura, Introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani, Milano, 1992.
- Wolf Christa, *Lesen und Schreiben, Aufsätze und Prosastücke*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied, 1972.
- Wolf Christa, *Trama d'infanzia*, (1976), trad. it di Anita Raja, edizioni e/o, Roma, 1992.
- Wolf Christa, *Nessun luogo. Da nessuna parte*, (1979), trad. it. di Mariagrazia Cocconi e Jan-Michael Sobottka, Rizzoli, Milano, 1984.
- Wolf Christa, *Premesse a Cassandra*, (1983a), trad. it. di Anita Raja, edizioni e/o, Roma, 1985<sup>2</sup>.
- Wolf Christa, *Cassandra*, (1983b), trad. it. di Anita Raja, edizioni e/o, Roma, 1990.