

Grandi tragedie, piccoli lettori. Un sondaggio

Nella *Grammatica della fantasia* lo scrittore italiano Gianni Rodari invitava a rileggere le fiabe in modo straniato per ottenere quelli che oggi sono definiti *prequel*, *sequel*, *spin-off*. Questi prodotti sono «storie sbagliate» rispetto alla tradizione ma proprio per questo efficaci¹. Una prospettiva, quella di Rodari, che pare oggi confermata dalla narratologia cognitiva, secondo la quale funzionano le storie che si reinventano e in particolare quelle che si reinventano sulla base della propria esperienza². In questo contesto anche la tragedia greca è stata rielaborata a misura di piccolo lettore. L'operazione ha richiesto un notevole coraggio editoriale per almeno quattro motivi:

1. l'ipotesi suggestiva di Northrop Frye sulla tragedia come genere poetico per le età mature, già volte all'autunno della vita,

¹ Cfr. G. Rodari, *La grammatica della fantasia* (1973), Id., *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 2020, pp. 1353-1354.

² Sulla capacità di generare nuovi contenuti e fare così esperienza dei testi letterari cfr. F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1991. Sugli schemi cognitivi naturali del lettore in rapporto ai testi di finzione cfr. M. Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, Routledge, London-New York 1993.

che hanno sperimentato i tradimenti, gli abbandoni, le solitudini e i contesti umani desolati e rovinosi³;

2. la presenza consolidata di un immaginario fiabesco, grimmiiano e nordico, rigenerato negli anni Settanta del Novecento dalla produzione fantasy (*Il Signore degli anelli* di Tolkien esce in Italia proprio nel 1970). Come la fiaba, anche il fantasy nasce per adulti e si diffonde tra i lettori e le lettrici più giovani, anche grazie al fascino immersivo di mondi sconosciuti (documentati da cartine dettagliate), valori ideali e azioni grandiose che portano al trionfo del bene; tutto ciò con serietà e determinazione (e in quasi totale assenza di ironia)⁴;

3. la fortuna crescente del libro illustrato che esplose negli anni Ottanta e cattura lettori e lettrici *crossover* in varie forme: *silent book* (solo immagini), albo illustrato (destinato soprattutto ai lettori della scuola primaria) e *graphic novel* (evoluzione narrativa e letteraria del fumetto)⁵;

4. il sospetto della critica letteraria nei confronti delle riduzioni di testi classici a misura di bambino, che riguarda in parte anche gli adattamenti⁶.

Pubblicare tragedie in miniatura ha significato pertanto confrontarsi con simili resistenze, nella convinzione che:

³ Per il nesso tra generi letterari, stagioni ed età della vita cfr. N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), trad. it. Einaudi, Torino 2000, pp. 286-296. Su infanzia, pathos e trame tragiche cfr. E.M. Griffiths, *Children in Greek Tragedy. Pathos and Potential*, Oxford University Press, Oxford 2020.

⁴ Cfr. M. Nikolajeva, *Fantasy*, in J. Zipes (ed.), *The Oxford encyclopedia of children's literature*, vol. 2, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 58-62; B.M. Rogers, B. Eldon Stevens (eds.), *Classical Traditions in Modern Fantasy*, Oxford University Press, Oxford 2017.

⁵ Cfr. A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia* (1972), Donzelli, Roma 2011; M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carocci, Roma 2012; Id., *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*, Carocci, Roma 2017.

⁶ Cfr. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie tra letteratura, cinema e nuovi media* (2006), trad. it. Armando Editore, Roma 2011; L. Tosi, *Raccontare Shakespeare ai bambini. Adattamenti, riscritture, riduzioni dall'800 a oggi*, Franco Angeli, Milano 2017.

1. la familiarità con i personaggi di carta e inchiostro proposti da Eschilo, Sofocle ed Euripide non produce alcun danno; anzi, sviluppa una *folk psychology* di base che aiuta a interpretare il comportamento, anche violento e disperato, di individui con cui i giovanissimi si rapportano sia nella vita sia nei diversi media⁷;

2. la struttura narrativa della tragedia è più complessa di quella fiabesca, ma non di quella *fantasy* che presenta molti personaggi, inseriti in cicli, con linguaggio alto e finali spesso aperti perché seriali. In più la tragedia fa conoscere l'immaginario politeista e mediterraneo, alternativo al politeismo nordico e complementare alla tradizione giudaico-cristiana, da cui è nata l'Europa occidentale;

3. la tragedia classica è un genere trans-mediale sin dalle origini (letteratura, recitazione e visualità) che si presta bene ad essere integrato da illustrazioni, più o meno aderenti alla cultura artistica originaria;

4. la traduzione è sempre un tradimento rispetto al testo originario, ma rappresenta anche uno spazio di libertà creativa, particolarmente valorizzato da autori all'avanguardia (come Rodari) e oggi anche dagli studi cognitivi, accennati all'inizio di questo contributo: riscrivere significa infatti fare esperienza di un testo che diviene parte della propria narrazione, anche attraverso punti di vista straniati o registri linguistici sorprendenti (ad esempio con l'ironia).

Con alcuni esempi di tragedie classiche adattate per un pubblico giovane cerchiamo di illustrare quanto detto, precisando che ogni testo ha dietro di sé questioni ben più ampie di quelle semplificate in questa sede. Qui si cerca di sottolineare gli elementi comuni ad alcuni libri per bambini e ragazzi pubblicati in Italia soprattutto

⁷ Cfr. I. Ravenscroft, *Folk Psychology*, in E.N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/folkpsych-theory/>; K. Andrews, S. Spaulding, E. Westra (eds.), *Folk Psychology: pluralistic Approaches*, numero monografico di «Synthese», agosto 2020, <https://doi.org/10.1007/s11229-020-02837-3>.

nel nuovo millennio⁸. Molto interessante e da poco disponibile in traduzione italiana è *I figli di Medea*, un testo teatrale della metà degli anni Settanta con cui gli scrittori svedesi Per Lysander e Syzanne Osten hanno animato un laboratorio teatrale per bambine e bambini dai 6 ai 10 anni, in collaborazione con pedagogisti e psicologi⁹. In questa riscrittura gli autori sperimentano alcune scelte narrative che ricorrono nelle riscritture contemporanee. Fondamentale risulta, ad esempio, il punto di vista straniato: presenze mute nell'originale, i figli Mea e Gias (miniature dei nomi dei genitori) osservano, imitano, cercano di comprendere Medea e Giasone, e inventano soluzioni fantastiche per evitare la separazione. Sono personaggi tondi, complessi, che facilitano il coinvolgimento di spettatori, anche giovanissimi, perché esprimono l'impossibilità di capire il mondo dei grandi: «Che cosa vuol dire separarsi, papà?»; «Che cosa vuol dire separarsi, mamma?»; «Che cosa vuol dire separarsi? Io non voglio separarmi. Che cosa vuol dire? Dimmi cosa vuol dire»¹⁰ – ripetono con insistenza infantile i fratelli che, poi, decidono di fuggire nel luogo immaginario di «Bombegrottetende», un neologismo che sottolinea la novità di un dolore sconosciuto, il rifiuto da parte dei genitori:

GIAS. Secondo te cosa dicono quando scoprono che siamo spariti?
MEA. Che bello non averli più tra i piedi, maledetti bambini. Che bello essersi liberati di Mea.

⁸ Per un quadro più generale, con speciale riferimento alle riscritture del mito, cfr. V. Zajko, H. Hoyle (eds.), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, Wiley and Sons, Hoboken (NJ) 2017; e in particolare S. Murnaghan, D.H. Roberts, *Myth Collections for Children*, ivi, pp. 87-103; K. Marciniak (ed.), *Our Mythical Childhood... The Classics and Literature for Children and Young Adults*, Leiden-Boston, Brill 2016; e soprattutto cfr. V. Garulli, *Laura Orvieto and the Classical Heritage in Italy before the Second World War*, ivi, pp. 65-110.

⁹ P. Lysander, S. Osten, *I figli di Medea* (1975), trad. it. Edizioni Primavera, Avellino 2020, pp. 29-30. *I figli di Medea* fa parte della collana "I gabbiani: letteratura teatrale per i giovani" e del progetto di drammaturgia per ragazzi/e, "Scritture e scene d'infanzia", promosso da alcune istituzioni tra Lazio, Emilia Romagna e Friuli Venezia Giulia.

¹⁰ Ivi, pp. 12-13.

GIAS. Che bello che se n'è andato. Non sapeva giocare a calcio!¹¹

Nonostante la tradizione fiabesca preveda numerosi genitori indifferenti o malvagi, da *Biancaneve a Hänsel e Gretel*, la tragedia di Medea resta difficile da accettare sia perché la madre non è una matrigna, sia perché la vicenda finisce male, per tutti. Perciò, forse, il testo è rimasto a lungo ai margini dell'editoria per bambini che ha preferito altre storie (come fonti) e altri generi letterari (come prodotti finali), soprattutto racconti e romanzi.

1. *Antigone sta nell'ultimo banco*

Il concetto era che io, Antigone, stavo per essere sepolta viva per aver disobbedito all'editto di Creonte, re di Tebe: avevo dato sepoltura al cadavere di mio fratello Polinice [...].

Il tiranno mi aveva condannata a morte tra la disperazione di mia sorella Ismene, che però era una fifona e si era rifiutata di accompagnarmi nell'impresa, e del mio fidanzato Emone, che poi era il figlio del tiranno Creonte. [...]

Adoravo quella parte perché mi faceva sentire giusta, coraggiosa, fichissima, cioè tutto quello che non ero nella realtà. Ma il teatro serve anche a questo, no? A diventare qualcun altro¹².

Con queste parole Jo, tredici anni, sogna di meritare la parte di Antigone nella recita della scuola: perché Jo si sente ribelle, almeno un poco, e non per caso arriva sempre in ritardo e finisce seduta nel banco dell'ultima fila. Purtroppo le cose vanno diversamente e Jo deve recitare il ruolo di Ismene, «una pisciasotto e una traditora». Ma proprio questa delusione la fa riflettere sul fatto che «siamo tutti un po' vili. Siamo tutti un po' Ismene la fifona»¹³. Ad esempio: che cosa fa Jo quando il dottor Federico Rizzi (suo padre) viene criticato, sbeffeggiato, offeso, per avere denunciato le condizioni del lavoro nero e chiesto la sepoltura di un ragazzo extracomunitario, morto di fatica, caldo e fame, vicino ai campi di meloni? Ha coraggio o paura? Lei, la Ismene che sogna Antigone, si

¹¹ Ivi, pp. 17, 53.

¹² F. D'Adamo, *Antigone sta nell'ultimo banco*, Giunti, Milano 2019, pp. 7-9.

¹³ Ivi, pp. 61, 70.

rende conto che si tratta, ancora una volta, di «un morto insepolto»¹⁴. E allora? Per meglio sottolineare l'importanza della questione, in uno dei capitoli centrali, l'autore fa dialogare visivamente le parole della recita (Antigone vs Creonte) con gli articoli del quotidiano locale (dr. Rizzi vs Sindaco), aiutando il giovane lettore a sentire vicino il testo di Sofocle. E mentre un lettore adulto può ricordare l'*Antigone* di Jean Anouilh, composta nella Francia occupata dai nazisti, i più giovani riflettono sulla troppo facile identificazione con l'eroina Antigone grazie alle parole di Jo:

Una storia che ci faceva sembrare tutti bravi e giusti e coraggiosi. Parteggiavamo tutti per Antigone ovviamente, la ribelle, che sfida il divieto del tiranno e paga con la vita il suo coraggio. [...]

Eravamo capaci tutti di essere bravi e giusti e coraggiosi stando seduti comodi nella platea di un teatro o recitando le battute di un dramma scritto da un signore qualche migliaio di anni fa. Capaci tutti. Avevo il magone¹⁵.

E così anche la figura di Ismene diviene centrale perché, come suggerisce la Prof.ssa Betty, coordinatrice del progetto teatrale: «Anche Ismene un giorno potrebbe diventare Antigone»¹⁶. E, infatti, Jo-Ismene convince Claudia-Antigone e gli altri compagni a interrompere la recita, uscire insieme dal teatro e andare a «cospargere di terra/il fratello che amiamo»¹⁷, cioè a seppellire il giovane extracomunitario morto di fatica. Così accade tra lo stupore del pubblico, la rabbia di alcuni, la solidarietà di altri (e l'orgoglio paterno di Federico Rizzi). Le battute finali della tragedia vengono recitate da Antigone e Ismene davanti all'Obitorio mentre, il giorno seguente, il Comune concede «in fretta e furia» la sepoltura¹⁸. Così Francesco D'Adamo scrive uno *spin-off* del testo sofocleo piace-

¹⁴ Ivi, p. 105.

¹⁵ Ivi, pp. 102, 105. Cfr. Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Marsilio, Venezia 2000.

¹⁶ D'Adamo, *Antigone* cit., p. 63.

¹⁷ Ivi, p. 132.

¹⁸ Ivi, p. 143.

vole e interessante per alcune caratteristiche formali e contenutistiche. La vicenda viene narrata in prima persona e include la recita teatrale dell'*Antigone* di Sofocle; insomma, si tratta di un esercizio di transmedialità al quadrato: dal teatro al romanzo che racconta il teatro. Inoltre, la narrazione approfondisce due personaggi femminili, Antigone e Ismene, attraverso il punto di vista di Jo; così la riscrittura dà nuovo spessore agli originali, con una particolare attenzione per i rapporti familiari e amicali. Infine, il linguaggio diretto e ben modulato produce tre effetti cognitivi fondamentali: la curiosità con addirittura qualche momento di *suspense* in coloro che non conoscono il testo sofocleo; la sorpresa in coloro che apprezzano invece la rielaborazione intertestuale del prototesto greco¹⁹.

2. *Signore e Signorine. Corale greca*

A ben vedere, le scelte di D'Adamo ricorrono con poche variazioni in numerose riscritture recenti caratterizzate dalla presenza di un narratore, che racconta le vicende da punti di vista straniati rispetto all'originale, e coinvolge il pubblico giovane grazie a nuclei di senso convincenti e attuali. Naturalmente ogni autore modula le scelte di chi parla, chi vede, che cosa racconta e che effetto fa su lettori e lettrici in modo personale. Ad esempio, nel 2002, Beatrice Masini dà voce a una serie di personaggi femminili, anche non protagonisti, per parlare di «voci segrete/ che nessuno sente/ le voci delle donne/ le parole che non si leggono nei poemi/ le parole che i poeti non vogliono/ che loro non sanno»²⁰. Così, figure del mito e di epica, tragedia e commedia, raccontano in prima

¹⁹ Cfr. M. Sternberg, *How Narrativity Makes a Difference*, «Narrative» IX, 2 (May, 2001), pp. 115-122, https://www.researchgate.net/profile/Meir-Sternberg/publication/297295092_How_narrativity_makes_a_difference/links/59bfd9b9458515e9cfd53fba/How-narrativity-makes-a-difference.pdf

²⁰ B. Masini, *Signore e Signorine, corale greca*, illustrazioni di O. Monaco, Edizioni EL, Trieste 2002, p. 9. Sul ruolo dei personaggi esemplari nella letteratura per ragazze e ragazzi, cfr. S. Seroise, N. Prince (éds.), *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015.

persona la propria storia o vengono svelate da un narratore in terza persona, anche nei loro lati più oscuri: sfilano, ad esempio, le assassine e spiegano, finalmente, il loro punto di vista. Hanno subito soprusi, danni psicologici, e cercano di rendere comprensibile il deficit morale agli occhi di lettori/lettrici:

Vorrei vedere voi al mio posto. È facile criticare. Voi state nelle vostre belle case, dove non succede mai niente, non c'è dolore, non c'è sofferenza: semmai c'è noia. E proprio perché vi annoiate siete tanto curiosi delle storie degli altri, delle altre, di chi è diverso da voi e nuota nel male senza riuscire a galleggiare, e annaspa, e si sente riempire i polmoni di rabbia e odio, e alla fine soffoca. Che cosa volete sapere. Che cosa credete di sapere. Mi guardate, osservate il mio volto, e immaginate di capire tutto dalla piega amara delle labbra, dallo sguardo vuoto, dalle sopracciglia unite in una sola linea cupa; ecco, lo si vede, è la faccia di un'assassina²¹.

Sono le parole di Clitennestra, ma potrebbero appartenere anche a Medea: invitano ad ascoltare i pensieri e le motivazioni che hanno reso cattivo un individuo che così diventa, forse, meno repellente. O meno invisibile. Per questo Ismene prende la parola e racconta il suo rapporto con Antigone, la sorella «pazza» che rifiuta un'idea del femminile stereotipata ma condivisa: «Noi donne non siamo capaci di lottare contro gli uomini. E l'ho detto a mia sorella, la pazza, gliel'ho detto perché lei non era obbediente. Non era come me»²², cioè non era una donna-cane:

Io sono una sorella-cane. Mi è toccato in sorte; sono così. Ovunque l'ho seguita, mia sorella, il mio padrone; fino alla reggia di Tebe [...] Sono tutti morti. I miei fratelli nemici, la mia sorella guida e padrona, lei così forte, lei così serena. Io, la sorella cane, posso solo rannicchiarmi sulla tomba della sorella padrona, e aspettare. Morire di devozione, piano piano, senza più la voglia di cercare cibo, di cercare acqua, ora che non c'è più nessuno che ci pensa per me²³.

²¹ Masini, *Signore e Signorine* cit., p. 70.

²² Ivi, p. 29.

²³ Ivi, pp. 28-29, 33.

Nel racconto della Masini le donne greche fanno conoscere ai giovani un mondo marginale, nascosto e perciò sorprendente (e l'approfondimento psicologico è una tendenza delle riscritture che produce empatia e curiosità). Fino all'ultimo capitolo, il monologo di una panettiera «qualunque» del Pireo, Zenaide, che offre anche una preziosa cornice meta-testuale:

Volevo dire che tra fare le storie e fare il pane non c'è poi tanta differenza. Anche le storie vanno impastate. Prendi un uomo, aggiungi una dea, poi mettilci un po' di destino. E la farina: sono le parole. Mescola, mescola. Bagna con olio: il sapore della sorpresa. Aggiungi sale: il gusto dell'amore. I cambiamenti sono il lievito. Impasta, impasta. Aspetta: manca un po' di sale, un'erba profumata. Aggiungi. Aspetta il tempo della crescita. Inforna. Addenta. [...]

Abbiamo bisogno delle storie come del pane.

Ecco, è finito di nuovo, tutto venduto, tutto mangiato: vado a farne ancora. E mentre lavoro, c'è qualcuno che ha una storia nuova da raccontarmi?²⁴

3. *Antigone*

Le parole di Zenaide sono molto convincenti, anche perché fanno riferimento a un pensiero pragmatico sulla letteratura molto presente nella critica contemporanea. Impastare i giusti ingredienti significa far gustare al lettore un testo adatto alle sue competenze esperienziali. Anche quando un certo pane sembra di difficile digestione. Per fare ciò esistono due strategie: adeguare il pubblico al testo o (ma anche e) il testo al pubblico. Così, ad esempio, il lettore riesce a decodificare le tragedie classiche in presenza di apparati para-testuali che offrono qualche informazione sulla storia, gli spazi e i tempi del teatro greco e, ancor più, sulle cause e gli effetti di ogni racconto, sempre incastonato in una tradizione di *prequel* e *sequel*. Ma riscrivere significa anche tentare l'operazione inversa, cioè adattare il testo al lettore, interpretando le parole dei personaggi a una certa distanza. Ciò avviene grazie all'in-

²⁴ Ivi, p. 150.

contro di due elementi: un canone socio-linguistico condiviso che privilegia argomenti e linguaggi adatti alla giovane età; e l'interpretazione personale del secondo autore che racconta la storia dal suo punto di vista. Non per caso nelle riscritture del teatro è spesso presente un narratore dallo statuto ambiguo: non è l'autore greco, non è l'autore dell'adattamento e non è nemmeno la voce del coro²⁵. Si tratta di una presenza diegetica interessante che garantisce anche la qualità dell'adattamento: non è un riassunto o una riduzione che racconta la stessa trama con meno parole, ma una storia nuova e intertestuale che dichiara la propria singolarità.

Uno degli adattamenti più riusciti di *Antigone* è stato proposto nel 2001 da Gita Wolf e Sirish Rao: un albo illustrato da Indrapramit Roy²⁶ con suggestive figure rosse su sfondo nero, come nei vasi greci, e una carta spessa, particolare, a segnalare una scelta artistica marcata, anche da parte dell'editore, sempre attento alla multimedialità. La vicenda viene narrata da Tiresia, l'indovino che si dichiara da subito cieco e impotente: «posseggo un dono raro: posso vedere nel futuro. La gente chiama questo dono una benedizione divina. Una benedizione? Certe volte pesa su di me come una maledizione. Perché anche se posso predire tutto quello che accadrà, non ho il potere di cambiare il corso delle cose»²⁷. Così, questo personaggio che sa tutto ma non fa nulla conquista l'esperienza emotiva del lettore che gli attribuisce una coscienza umana, fragile, limitata, nonostante il super potere predittivo. Perciò avverte l'autenticità delle domande senza risposta che Tiresia pone su eroi poco esemplari e molto problematici, come già suggeriva Jean-Paul Vernant²⁸: «Chi dei due principi aveva agito con giusti-

²⁵ Sulla voce del coro, che incarna figure marginali (donne, stranieri, schiavi) cfr. G. Ieranò, *La tragedia greca. Origini, storia, rinascite*, Salerno Editrice, Roma 2010, p. 106.

²⁶ G. Wolf, S. Rao, *Antigone* (2001), illustrazioni di Indrapramit Roy, Lapis, Milano 2007. Sul valore di questa rielaborazione di «un mito occidentale» ad opera di scrittori/illustratori indiani, cfr. W. Grandi, *La letteratura mitologica italiana per ragazzi tra storia, narrazione e pedagogia*, Unicopli, Milano 2011, p. 138.

²⁷ Wolf, Rao, *Antigone* cit., p. 4.

²⁸ J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nella Grecia antica*, Einaudi, Torino 1976, p. 18.

zia? L'azione di Eteocle aveva provocato la guerra. Però Polinice, la cui protesta era giusta, aveva guidato un esercito di stranieri contro la sua stessa patria»²⁹. E chi ha ragione tra Antigone e Creonte? E tra Antigone e Ismene?

Narratore al tempo stesso presente e discreto, Tiresia condivide il punto di vista di Ismene sulla scarsa saggezza «nel troppo osare». Eppure sa bene che Antigone ha motivo di sfidare Creonte «come nessuno mai aveva osato prima»: «Pregavo anch'io (come Ismene, *N.d.R.*), perché non potevo sopportare il sacrificio di una giovane vita. Ma che senso aveva pregare? Potevo vedere che Antigone era ferma nella sua decisione, raggiungere senza indugi il cadavere del fratello». Da parte sua, Creonte è un uomo «orgoglioso, giusto» a suo modo, che non accetta la provocazione di una donna e ascolta troppo tardi la profezia di Tiresia³⁰. Un «tragico racconto» che, proprio nell'ultima pagina, induce il narratore a riflettere sul senso stesso del raccontare:

Non resta nulla da raccontare, eppure la storia di Antigone nella mia mente non vuole finire.

Mi chiedo cosa mi spinge, una volta dopo l'altra, a raccontare questa storia di coraggio e lutto. Forse la speranza che quelli che ascoltano possano guardare e capire, come faccio io, le azioni degli esseri umani. [...]

Ora che il mio racconto è compiuto e il dolore si è attenuato, gli eventi si ripresentano davanti ai miei occhi. Ripenso ancora una volta al suo destino, e comincio a farmi domande.

Forse la morte di Antigone non era stata del tutto inutile.

Abbracciando con tanta forza le sue idee, non aveva forse messo in dubbio poteri tanto più grandi di lei? E quando era andata senza paura incontro alla morte, aveva accolto volontariamente le conseguenze delle sue azioni. Non è questo un trionfo della libertà?

Sono pensieri che lascio a chi ascolta la mia storia³¹.

Proprio le riflessioni di Tiresia mostrano la qualità dell'adattamento della tragedia: un racconto che interroga personaggi e letto-

²⁹ Wolf, Rao, *Antigone* cit., p. 6.

³⁰ Ivi, pp. 9, 21.

³¹ Ivi, p. 28.

ri sia cognitivamente (con i pensieri che Tiresia lascia all'ascoltatore/lettore) sia emotivamente (per l'empatia che suscitano personaggi psicologicamente complessi). Il tutto in una narrazione essenziale ed elegante che, grazie a un Tiresia post-moderno, discute anche sé stessa.

4. *Le tragedie*

L'*Antigone* di Wolf e Rao si conclude con un breve paratesto che offre al lettore qualche informazione su teatro e tragedia greci:

Le tragedie greche parlavano di destino, coscienza individuale, conflitto tra bene e male e sofferenza umana. Eroi ed eroine, protagonisti delle tragedie, provenivano da famiglie reali, erano re e regine che vivevano diverse forme di conflitto. La lotta con la propria coscienza spesso portava l'eroe o l'eroina alla distruzione e all'annientamento della vita di tutti gli altri esseri umani a loro legati.

Ci si aspettava che il dramma evocasse sentimenti di paura, orrore e dolore negli spettatori, emozioni che venivano sprigionate mentre si assisteva alla tragedia e alla sua irrevocabile, amara conclusione. A quel punto lo spettatore capiva e si sentiva più forte grazie ai nobili significati suscitati dall'opera a cui aveva partecipato: la lotta dell'individuo contro le forze potenti della natura e del fato³².

Brevi ed essenziali queste note guidano il lettore dentro a un genere avvicicabile sia per gli argomenti (destino, coscienza, conflitto, sofferenza), sia per gli effetti emotivi (paura, orrore, dolore, forza). D'altronde il dialogo con il mondo greco ha dominato il Novecento adulto, «il secolo dei Greci», secondo Giorgio Ieranò³³. Psicologia e psicanalisi, arte figurativa, letteratura e filosofia hanno rielaborato l'immaginario classico, mostrandone la problematicità. Nulla di strano, perciò, se queste storie di fragilità hanno interessato anche gli scrittori per l'infanzia che si rivolgono – è sempre bene ricordarlo – a grandi e piccini, perché è sempre

³² Ivi, p. 29.

³³ Ieranò, *La tragedia greca* cit., p. 207.

l'adulto che sceglie, acquista, dona, sfoglia e in molti casi legge insieme ai giovanissimi. Perciò sono importanti gli apparati che aiutano la decodifica dei testi e segnalano l'intento educativo (adeguando il pubblico al testo). Ciò avviene, ad esempio, nel ciclo *Le tragedie* di Anna Maria Piccione: tre volumetti dedicati ai tre autori tragici con pagine introduttive alla cultura greca. Una carta geografica immerge nello spazio del Mediterraneo; un disegno del teatro illustra «che cos'è il teatro greco»; un ritratto accompagna la singola biografia, semplice e soprattutto ironica: «Eschilo: soldato e poeta per la gloria della Grecia» è accompagnato da un disegno così commentato: «Eschilo da giovane (quando aveva ancora i capelli)»; invece «Sofocle, voce esile, cervello vigoroso» parla in prima persona di se stesso: «Che attore sarei stato, se solo avessi avuto la voce giusta!»; quanto a Euripide, «un orso in una grotta davanti al mare» riflette amaramente: «Mi chiamano orso solo perché non vado alle feste!»³⁴.

Ma il paratesto non è finito perché ogni tragedia è presentata da una sezione «per cominciare», che sintetizza i tempi di composizione e rappresentazione, le premesse e il significato del testo (il titolo della sezione varia in caso di cicli). Segue un racconto molto dialogato della «storia» di ogni tragedia, proposto da un narratore eterodiegetico. E alla fine del volumetto qualche accenno al contesto sociale e politico «per saperne di più su una cultura sempreverde». L'adattamento della Piccione evita il rischio della riduzione per la sorprendente tonalità ironica della sua interpretazione. Basta leggere l'inizio del primo capitolo, quello che introduce il teatro greco con parole identiche nei tre testi:

Se si potesse dare l'Oscar della Simpatia a un popolo dell'antichità, i greci vincerebbero di sicuro il primo premio. Perché? Ma perché inventarono un sacco di cose ganzissime quando, ben più

³⁴ A. Piccione, *Eschilo raccontato ai ragazzi*, Illustrazioni di L. Scuderi, Cavallotto Edizioni, Catania 2016 (1^a ed. 2014), pp. 15-16; Id., *Sofocle raccontato ai ragazzi*, Illustrazioni di L. Scuderi, Cavallotto Edizioni, Catania 2015, pp. 15-16; Id., *Euripide raccontato ai ragazzi*, Illustrazioni di L. Scuderi, Cavallotto Edizioni, Catania 2016, pp. 15-16.

Lucia Rodler

di duemila anni fa, scorrazzavano su e giù per il Mediterraneo fondando città belle e potenti.

Qualche esempio? Le Olimpiadi, le biblioteche, la democrazia, ma l'elenco è ancora lungo.

Una delle cose più forti inventate dai greci di sicuro è il teatro, ancora oggi rappresentato e apprezzato da noi, gente del 2000.

La parola teatro significa "luogo per vedere" e indica sia la rappresentazione, sia l'edificio in cui essa avviene³⁵.

Questo stile parlato e brillante può non piacere. Ma è in linea con la tendenza a umanizzare i classici e a renderli fruibili a tutti, colti e semicolti, adulti e bambini. L'autrice riesce infatti a veicolare anche informazioni di base sullo stile di ciascun autore: così, ad esempio, tra le numerose novità proposte da Sofocle, conviene ricordare le seguenti:

È poi sua l'invenzione del monologo, che consente all'attore di mostrare la propria abilità e a ogni personaggio di esprimere i propri pensieri.

Ma la grande novità di Sofocle è l'essere stato psicologo della natura umana, in ogni inguaribile contraddizione³⁶.

Quanto a Euripide, secondo la Piccioni, la «novità assoluta» è «il realismo dei personaggi»:

I suoi eroi non sono dei fanfaroni, ma persone imbrunate e piene di insicurezze. I suoi dei somigliano parecchio agli umani, specie nei difetti. Per non parlare delle donne: Euripide a volte esagerò nel descriverle come creature solo d'istinto o simili a streghe senza scrupoli (grazie che poi non lo sopportavano)³⁷.

³⁵ Ivi, p. 7. Sulla difficoltà di riscrivere la letteratura classica per giovani lettori, tra tagli, sommari e trame avvincenti, cfr. A. Pistone, *Greek Mythology for Children and Classical Reception for Young Readers*, in M. de Fátima Silva, D. Bouvier, M. das Graças Augusto (eds.), *A Special Model of Classical Reception. Summaries and Short Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2020, pp. 115-130.

³⁶ Piccioni, *Sofocle* cit., pp. 18-19.

³⁷ Id., *Euripide* cit., p. 18.

Proprio la leggerezza dello stile e l'ironia rendono piacevole e riuscita un'operazione che si rivolge al pubblico giovane, strizzando l'occhio a insegnanti e genitori. *Le tragedie* sono infatti educative senza pesantezza, proprio a partire dal linguaggio: così ad esempio viene reso il dialogo tra Antigone e Ismene di fronte al divieto di seppellire Polinice:

[...] Mi devi aiutare.

Ismene sospirò. Di sicuro Antigone aveva in mente qualcosa di pericoloso e voleva metterla in mezzo.

- Che intenzioni hai? – chiese preoccupata.

L'altra non fece giri di parole: - Ho intenzione di seppellire Polinice, tutto qua. E tu mi aiuterai.

Ismene soffocò un grido: - Io? Ma sei fuori? È vietato. Creonte ce la farebbe pagare cara!

- Sei un topino pauroso, proprio come gli altri! – si arrabbiò Antigone. – Polinice era tuo fratello! Hai intenzione di tradirlo anche tu?

Ismene provò a calmarla con parole sensate.

- Senti, sorella, forse è venuto il giorno di dare un taglio alla iella di famiglia. I genitori sono morti, i fratelli si sono stecchiti a vicenda. Vuoi farci fare la stessa fine? Siamo donne, meglio non rischiare...

Antigone la guardò storto.

[...]

- Antigone, ho paura! Almeno agisci di nascosto, che nessuno sappia che sei stata tu – frignò Ismene.

[...]

Amava la sorella, anche se era un po' matta.

Forse l'amava proprio per quello³⁸.

Come sottolinea Fernando Gioviale, il merito della Piccione consiste nei dialoghi veloci, parlati e ricchi di «battute che animano un'intera vicenda»³⁹. Anche così il lettore viene introdotto in una cultura che, secondo Giuseppe Zanetto, «possiede al massimo grado

³⁸ Id., *Sofocle* cit., pp. 136-137.

³⁹ F. Gioviale, *Postfazione. Scommettere su Eschilo, dilettere raccontando una tragedia*, in Piccione, *Eschilo* cit., p. 148.

la capacità di confrontare opinioni, di dibattere, di discutere», insomma di «pensare per problemi»⁴⁰.

5. *Non è mica una tragedia*

Problemi, dunque, non tragedie, come provocatoriamente dichiara il titolo del volume di Daniele Aristarco che racconta otto tragedie, un dramma satiresco e una commedia, precisando:

Sono storie incandescenti, fitte di battaglie, sortilegi, colpi di scena. E di splendidi dialoghi, di confronti preziosi, di illuminazioni da portare per sempre con sé. [...] Sono sicuro che queste storie ti piaceranno. [...] Sono tra le storie più antiche, appassionanti e vive che l'uomo abbia inventato⁴¹.

Accompagnati dalle colorate illustrazioni di Sara Not (che intensificano con efficacia i comportamenti dei personaggi), i testi sono raccontati in terza o prima persona, con frequenti appelli al lettore (al modo dell'*Introduzione*, appena citata). Così, ad esempio, per descrivere la «Roccia» del *Prometeo incatenato* di Eschilo, l'esperienza del lettore viene chiamata subito in causa:

Se guardi di fronte a te, vedrai il nulla. E sappi che «vedere il nulla» è diverso dal non vedere niente. Quando hai un granello di polvere negli occhi, quando fa buio o c'è troppa luce, tu non vedi nulla. Ma vedere il nulla è altra cosa. Il nulla che si muove, che mangia tutto, che si espande e risucchia. Il vuoto che ci circonda, la disperazione che distrugge il mondo, questo significa «vedere il nulla»⁴².

La riscrittura di Aristarco merita attenzione per la sensualità e l'attenzione alle emozioni di base, quelle individuate negli anni Settanta del Novecento dallo psicologo statunitense Paul Ekman:

⁴⁰ G. Zanetto, *Siamo tutti greci*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 11; Id., *Miti di ieri, storie di oggi*, Feltrinelli, Milano 2020. Entrambi i testi fanno parte di una collana di «saggistica narrata» dedicata ai giovani: Feltrinelli Kids.

⁴¹ D. Aristarco, *Non è mica una tragedia. Le grandi storie e i personaggi del teatro greco*, Einaudi Ragazzi, Torino 2019, pp. 6-7.

⁴² Ivi, pp. 25-26.

rabbia, disgusto, paura, tristezza, sorpresa e, talora, contentezza. Così immerge il lettore e il suo corpo in vicende che coinvolgono, turbano, ma «continuano ad appassionarci, commuoverci e farci ridere»⁴³. Perfino Edipo, che viene presentato nel dormiveglia della giornata fatale:

Avrei voluto vivere lì, per sempre, in quel mondo silenzioso, soffice, protetto. Che pace lì sotto, lì dentro. Bastava chiudere gli occhi, lasciarsi andare, e dopo qualche istante, fluttuavo liberamente, in quel buio denso, in un tempo fuori dal tempo. Sì, ne sono proprio sicuro: avrei voluto vivere per sempre tra le mie coperte, nel mio letto caldo. Cosa c'è di più bello che dormire? E non sognare, no, ma godere un sonno senza sogni, incosciente e sicuro come un bambino prima di venire al mondo. Ogni giorno, sul calar delle luci, scivolavo felice tra le coperte, impaziente di scordare le fatiche del giorno e persino il mio nome⁴⁴.

Leggere questi adattamenti significa dunque mettersi nei panni di personaggi simili al pubblico giovane che, però, sanno anche introdurre in modo graduale il dolore, la morte, il lutto, la mancanza degli affetti⁴⁵. Così figure di finzione, inventate secoli e secoli fa, condividono con ragazze e ragazzi le parole di emozioni, sensazioni e sentimenti. Per questo, forse, le riscritture scelgono spesso un punto di vista straniato, diverso dall'originale e marginale, come può essere nella realtà quello del pubblico giovane. In questa sede abbiamo incontrato i non protagonisti (Mea e Gias, Ismene, Tiresia, Clitennestra) che si mettono al centro del racconto; i protagonisti che si lasciano andare a sensazioni umane e comuni (Edipo); e anche nuovi personaggi, anonimi e quotidiani (Zenaide), che osservano e commentano la finzione e soprattutto la vita. E ognuno racconta la propria esperienza: nella *Storia di Antigone*, adattata nel 2011 dalla scrittrice britannica Ali Smith e illustrata da Laura Paoletti per la serie *Save the Story* ideata da

⁴³ Cfr. P. Ekman, W.V. Friesen, *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dalle espressioni del viso* (2003), trad. it. Giunti, Firenze 2007.

⁴⁴ Aristarco, *Non è mica una tragedia* cit., p. 61.

⁴⁵ Cfr. A. Regagliolo, *La tragedia greca per bambini*, «Forum Filologiczne Ateneum» I, 8, 2020, pp. 345-360.

Alessandro Baricco, una cornacchia narra la tragedia della figlia di Edipo ai suoi piccoli, ben felici di ascoltare una storia che finisce con «una fantastica montagna di pappa»: «un bel finale per i corvi». Ma non è tutto perché, nel capitolo conclusivo, *Da dove viene questa storia*, questo inconsueto personaggio interroga l'autrice che motiva le proprie scelte (corvi e cani girano attorno al cadavere insepolto anche nel testo originale) e ragiona sul senso di narrazioni e riscritture:

Cornacchia: Quindi tu hai riscritto la storia a partire da quella di Sofocle, che a sua volta l'ha presa dall'antico mito?

Ali: Più o meno.

Cornacchia: Non è un po' come rubare?

Ali: No, non credo. È il modo principale in cui le storie vengono raccontate. È uno dei modi in cui le storie sopravvivono al tempo.

[...]

Le storie sono una specie di nutrimento. Ne abbiamo bisogno, e il fatto che la storia di Antigone continui a essere raccontata, dimostra che abbiamo bisogno di questa storia, e che in essa c'è qualcosa capace di nutrirci, nonostante sia molto cupa e triste⁴⁶.

Come Zenaide in Masini, così l'autrice della *Storia di Antigone* sostiene la necessità della letteratura: essa ci nutre attraverso le storie di personaggi trasparenti, cioè motivati e coerenti (anche nei momenti di tragedia), che guidano alla comprensione delle persone in carne e ossa. Questa è dunque l'eredità dei classici: una relazione con i testi che diventa, a ogni lettura/rilettura, esperienza sorprendente di sé stessi e degli altri. Perciò Rodari pensava che anche le storie «sbagliate» sono importanti: aprono un dialogo con il passato per comprendere il presente. Lo afferma bene il Tiresia di Aristarco a conclusione della sua *Antigone*: «Quella sera [...] egli si domandò quando avrebbero imparato, gli uomini, a vedere il presente. Quando avrebbero imparato ad ascoltare gli altri e se stessi, e ad aiutarsi a vicenda? Una lieve brezza si levò su Tebe e scompigliò i radi capelli di Tiresia. E le risposte a quelle domande

⁴⁶ A. Smith, *La storia di Antigone*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2011, pp. 96-97.

si persero nel vento»⁴⁷. Forse perché ogni lettore e ogni lettrice possano cercare da soli la propria soluzione, anche provvisoria, tra finzione e realtà.

Abstract.

The subject of the essay is the rewriting of the Greek tragedy for small readers: why do Antigone, Medea, Oedipus, Tiresias and other characters live successfully again? Which narrations and characters succeed more in the publishing industry recently? Which are the contents and writing styles used? The essay wants to reply to these questions, starting from what Gianni Rodari claimed in his *Grammatica della fantasia* (1973): the Italian writer invited to read again the tradition with an estranged point of view, in order to get to the today-called pre-quel, sequel, spin-off. Are these products «wrong stories» compared to the tradition? Or are these rewritings really successful?

Keywords.

Children literature, classic tragedy, rewriting and adaptation.

Lucia Rodler
Università degli Studi di Trento
lucia.rodler@unitn.it

⁴⁷ Aristarco, *Non è mica una tragedia* cit., p. 107.