

Antigone Metamorfosi di un mito

a cura di Maria Pia Pattoni

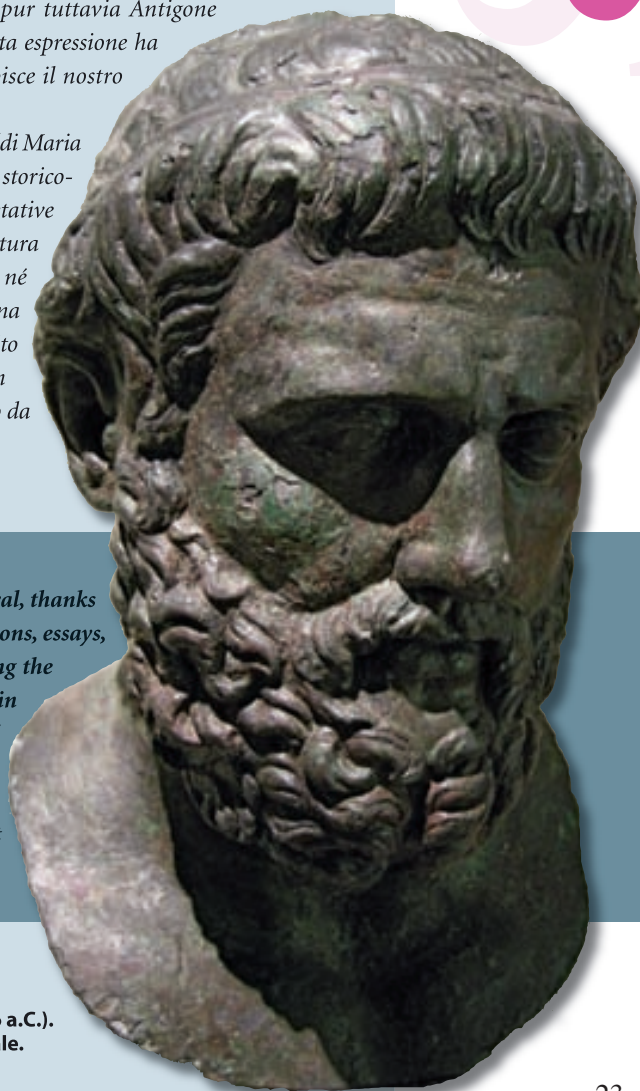
In quest'ultimo decennio Antigone sta vivendo una delle sue grandi stagioni: riscritture drammaturgiche ispirate all'archetipo sofocleo, traduzioni, saggi, convegni, studi sulla ricezione del mito si stanno succedendo con impressionante frequenza. L'ampiezza del fenomeno trova confronto soltanto con le due più fortunate stagioni di Antigone nel Novecento, l'una in corrispondenza della seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra, l'altra negli anni di piombo del terrorismo europeo. Con un'importante differenza. Quelle erano epoche di grandi tensioni socio-politiche, e il mito di Antigone dava voce alle difficili scelte del momento: assecondare, più o meno opportunisticamente, le ragioni del più forte oppure contrastarle, sia pure ad altissimo prezzo, seguendo la propria coscienza?

La nostra è semmai l'epoca del vuoto lasciato dal crollo delle ideologie, l'epoca del comodo compromesso, se non addirittura delle illusioni infrante, e pur tuttavia Antigone riaffiora e s'impone per quella che Georg Steiner con fortunata espressione ha definito "la nostalgia dell'assoluto": la sua scelta eroica colpisce il nostro immaginario proprio per contrasto.

Il percorso proposto parte da un'analisi della tragedia di Sofocle (di Maria Pia Pattoni), condotta secondo un metodo rigorosamente storico-filologico, allo scopo di correggere alcune distorsioni interpretative contemporanee che non hanno tenuto conto né della cultura dell'autore, un intellettuale ateniese del V secolo a.C., né dall'orizzonte di attese del suo pubblico. L'intervento di Martina Treu fornisce invece un quadro complessivo dello sviluppo del mito nell'ultimo secolo, per soffermarsi, nella parte finale, su due film (I cannibali di Liliana Cavani e Germania in autunno, diretto da un gruppo di registi tedeschi), espressamente ispirati dal mito.

In the last decade the story of Antigone has had a great revival, thanks to dramatic rewritings of the Sophoclean tragedy, translations, essays, conferences and studies on the reception of the myth. During the XXth century such fortune of the Antigone's myth is found in two periods: the Second World War, with the age of dictatorships, and the "anni di piombo" of European terrorism. The present study aims at giving an overview of the interpretations of Sophocles' Antigone and of the most important rewritings of the XX century.

**Busto bronzeo di Sofocle (ca. 496-406 a.C.).
Firenze, Museo Archeologico Nazionale.**



Studi

L'Antigone di Sofocle: percorsi interpretativi

Maria Pia Pattoni

Una delle ragioni della fortuna di Antigone, illustrate da George Steiner nel suo ormai storico saggio¹, consiste nel fatto che in questo testo letterario si concentrano tutte le costanti principali della conflittualità insita nella condizione umana: l'opposizione uomo-donna, vivi-morti, uomini-divinità, vecchi-giovani (che qui si configura come conflitto generazionale tra padri e figli), e soprattutto il conflitto società-individuo, declinato nel senso di un'opposizione polare tra legge positiva (*nomos*) e legge naturale (*physis*). Ovvero: da una parte, le leggi della città, con le costrizioni esercitate dalla temporalità e dal transeunte storico, sempre passibili di modifiche e cancellazioni, delle quali si fa promulgatore e difensore il nuovo re di Tebe, Creonte, che nega diritto di sepoltura a Polinice traditore della patria; dall'altra parte, le leggi universali e naturali alle quali aderisce Antigone, che impongono il culto dei defunti, tanto più se si tratta di consanguinei.

Il nucleo ideologico del dramma

Il centro ideologico della tragedia è infatti da individuare nella celeberrima difesa che nel secondo episodio Antigone fa delle "leggi non scritte, immutabili e divine", contro il diritto positivo di Creonte:

Questo editto non Zeus proclamò per me; né la Giustizia, che ha dimora con gli dèi di sotterra. No, essi non hanno fissato tra gli uomini delle leggi (nómos) come queste; e nemmeno ho ritenuto che i tuoi proclami (tà sà kerúgmata) avessero tanto potere che un mortale potesse trasgredire le leggi non scritte, immutabili, degli dèi (ágrapha kaspalè theôn nómima), che non da oggi né da ieri, ma da sempre sono in vita, e nessuno sa donde apparvero la prima volta (vv. 450-57)².

Di questo passo, oggetto di interpretazioni e riattualizzazioni perenni, il più antico commento a noi noto è contenuto nella

Retorica di Aristotele, le cui considerazioni meritano di essere valutate con attenzione particolare, se non altro perché cronologicamente più vicine alla cultura del pubblico ateniese del V secolo:

Quanto alle leggi, ve ne sono di due tipi: "particolare" (nómos idios) e "universale" (nómos koinós). Con legge 'particolare' intendo quella che ogni singolo popolo ha fissato per se stesso, e questa può essere non scritta (ágraphon) o scritta (gegramménon); legge "universale" è invece quella che è conforme a natura (tòn katà phúsin). Infatti, vi è un comune concetto di giusto e di ingiusto secondo natura (phúsei koinòn díkaion kaì ádikon), di cui tutti hanno una sorta di divino presentimento, anche se non vi sia alcuna comunanza reciproca né un for male accordo: come appunto l'Antigone di Sofocle manifestamente intende quando proclama che è giusto (díkaion), anche se è vietato, seppellire Polinice, in quanto ciò è giusto per natura (phúsei... díkaion)³.

Segue la citazione dei vv. 456-57 dell'Antigone, che Aristotele nuovamente riprende poco sotto, a 1375a-b, quando sostiene che le leggi scritte mutano spesso e possono talora entrare in conflitto con la realtà dei fatti, mentre le leggi conformi a natura non mutano mai, così come l'equità (*tò epeikés*) resta sempre uguale a se stessa. È probabile che la difesa delle leggi naturali che il filosofo leggeva nella tirata di Antigone rispecchiasse l'interpretazione del pubblico ateniese, anche se in quel periodo storico il dibattito filosofico doveva essere da poco avviato, e termini come *nómos* e *nómima* coprivano un ampio campo semantico che includeva i concetti di "costume", "tradizione", "precetto religioso" allo stesso modo di "legge" e "statuto".

Dopo Aristotele, Antigone ha conosciuto un lungo periodo di sostanziale disinteresse. Una delle cause è probabilmente da ricondurre alla diffidenza che la mentalità giuridica romana dimostrò nei confronti di questo segmento mitico, potenzialmente eversore dell'*auctoritas* delle leggi. Non è un

1. *Le Antigoni* (1984), trad. it. di N. Marini, Garzanti, Milano 1990, pp. 260-261.

2. Le traduzioni dell'*Antigone* riproducono, con piccole modifiche, quella di Franco Ferrari (Rizzoli, Milano 1996).

3. *Arist. Rhet.* I 13, 1373b.

4. Si veda a questo proposito la lucida analisi di M. Barberis in M. Ripoli - M. Rubino (a cura di), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, De Ferrari, Genova 2005, pp. 18-20.

caso che della figura di Antigone il mondo latino abbia trascurato la sua contrapposizione a Creonte sul tema della sepoltura del fratello, per esaltare invece la *pietas* da lei dimostrata nel seguire e prendersi cura del vecchio padre esule e ramingo (si pensi in particolare alle *Phoenissae* di Seneca). È solo dopo l'Illuminismo e soprattutto a partire dal Novecento, anche sulla scorta delle esperienze politiche dittatoriali in Europa, che si riaccende un fitto dibattito. Le molteplici chiavi di lettura di volta in volta riproposte possono essere ricondotte a tre principali filoni interpretativi (sia pure con le inevitabili approssimazioni che ogni schematizzazione di questo genere comporta)⁴. Il primo è il tradizionale approccio giusnaturalista, di volta in volta riattualizzato. Nel conflitto con Creonte, che sostiene le ragioni del diritto e della legalità, Antigone rappresenta la polarità positiva: incarna le leggi del cuore, le istanze della coscienza o del privato, che si identificano qui con la morale e la giustizia. Secondo questa prospettiva, poco importa se Creonte venga visto come il tiranno che impone il proprio arbitrio alla *polis* (trasformato, nelle riscritture novecentesche alla maniera di Brecht, in dittatore nazista), oppure, nella versione a lui più favorevole, l'ottuso burocrate, che, troppo ligio al dovere, amministra le leggi della città con tanta rigidità da non poter ammettere



Frederic Leighton, *Antigone* (1882) - Collezione privata.

Sul sito della rivista: <http://nuovasecondaria.lascuolaconvoi.it/>
nella sezione Didattica approfondimenti (ad accesso riservato agli abbonati)

Il percorso iniziato sulla rivista cartacea prosegue e si completa con quattro saggi pubblicati online. Due di questi sono dedicati all'analisi delle più importanti riscritture novecentesche del mito, i drammi di J. Anouilh e di B. Brecht, a cura rispettivamente di Corrado Cuccoro e Cesare Marelli. Sin dalla sua prima rappresentazione, avvenuta a Parigi sotto l'occupazione tedesca nel 1944, l'*Antigone* di Anouilh ha concentrato su di sé un intenso dibattito critico che investe sia la dimensione storico-politica dell'agire umano e dei suoi presupposti ideologici, sia quella metastorico-esistenziale (sintomatica in proposito la presenza di vistosi anacronismi), in quanto cupa meditazione sulla fragilità assiologica della condizione umana. Del modello sofocleo, emulato soprattutto nella messa in scena di polarità drammatiche irriducibili, Anouilh trascura solo l'aspetto religioso e trascendente (significativa al riguardo l'eliminazione del personaggio dell'indovino Tiresia), mentre sperimenta quale innovativo diaframma ermeneutico la prospettiva metateatrale cara alle avanguardie.

Dell'*Antigone* di Brecht, rappresentata per la prima volta a Coira nel 1948, Cesare Marelli nel suo saggio prende in esame, oltre al rapporto con l'archetipo sofocleo, anche il ruolo fondamentale esercitato dall'intermediario della traduzione tedesca di Hölderlin (1804), la cui influenza agisce non solo per quanto riguarda le scelte lessicali o l'apparato d'immagini, ma pure sul piano della costruzione drammatica: emblematica è, ad esempio, la trasformazione del perso-

naggio di Polinice in "disertore", scelta sulla quale ha agito con ogni probabilità l'errata interpretazione di Hölderlin del termine greco *phygás* ("fuggitivo" anziché "esule").

Al film *Sophie Scholl - Die letzten Tage* (*Sophie Scholl - La rosa bianca*) di Marc Ruthemund (2005) e alle sue connessioni tematiche con il dramma di Sofocle, è dedicato il saggio di Maria Pia Pattoni. I richiami alla vicenda esemplare di Antigone non giungono in questo film inaspettati né sono casuali, dato che già una parte della critica aveva da tempo ravvisato nel personaggio storico di Sophia Magdalena Scholl una sorta di reincarnazione dell'eroina sofoclea. Tuttavia nel film, basato su un'accurata ricostruzione storica degli ultimi sei giorni di vita della Scholl e su un minuzioso lavoro documentario, i parallelismi acquistano particolare trasparenza. Il saggio è completato da una sezione che passa in rassegna la recente bibliografia sul mito di Antigone e sulla sua moderna ricezione.

Il dossier è infine completato da un intervento dell'archeologa Raffaella Viccei che analizza due riprese del mito di Antigone nella **ceramografia magnogreca del IV secolo**, per le quali si ipotizza una derivazione teatrale: una di contesto tragico e una di contesto satirico. Le testimonianze vascolari ci forniscono dunque preziose informazioni sulla messa in scena della tragedia di Sofocle e sulle sue rivisitazioni nel IV sec. a.C.



L'Antigone di Sofocle nella produzione del Teatro de "Gli incamminati" (1991), regia di Franco Branciaroli, con Elisabetta Pozzi nel ruolo di Antigone.

che il traditore Polinice venga equiparato, nei suoi diritti di defunto, al patriottico Eteocle⁵: Antigone ha sempre e comunque la meglio, giacché nessun diritto positivo può esaurire fino in fondo le ragioni dell'etica, e tanto meno della morale individuale.

Un secondo filone interpretativo, antitetico al precedente e ormai altrettanto tradizionale, è il cosiddetto approccio giustpositivista: nel conflitto, la polarità positiva è rappresentata da Creonte, il quale, nell'enunciare il suo programma di governo nel primo episodio del dramma, proclama alla luce del sole leggi chiare e democratiche, valide per tutti, contro le quali la figlia di Edipo non può che contrapporre le soggettive ragioni del cuore, i legami di sangue, l'oscura tradizione del clan: in una parola, leggi non scritte, e dunque lealtà etniche d'ascendenza aristocratica (se non addirittura

tribale). Antigone, dunque, sarebbe omologa alle Erinni delle *Eumenidi* eschilee, che difendono i diritti dei consanguinei, di fronte al nuovo tribunale democratico creato da Atena. In questi termini già si esprimeva Hegel, in un passo dell'Estetica che veniva subito dopo la sua lettura delle *Eumenidi*: «Antigone invoca la legge degli dèi; ma gli dèi che onora sono gli dèi inferi dell'Ade (Soph. *Ant.* 451), quelli interni del sentimento, dell'amore del sangue, non gli dèi della luce, della libera ed autocosciente vita statale e popolare»⁶; per il filosofo, in effetti, l'opposizione tra Antigone e Creonte si poneva sullo stesso piano del conflitto che nelle *Eumenidi* contrappone le Erinni (che rappresentano «l'eticità naturale, fondata e sentita sensibilmente sul sangue»)⁷ ad Apollo, difensore dell'istituto matrimoniale; secondo Hegel il matrimonio, poiché «non proviene solo da un amore semplicemente naturale, da affinità di sangue e natura, ma scaturisce da una inclinazione consapevole e quindi appartiene alla libera eticità della volontà autocosciente», è in ultima analisi «qualcosa di più profondo e posteriore rispetto al legame naturale di figlio e madre e costituisce l'inizio dello Stato come realizzazione della libera volontà razionale». C'è dunque, nella lettura di Hegel, una linea di continuità tra l'istituto matrimoniale difeso da Apollo nelle *Eumenidi* e le istituzioni statali di cui Creonte è rappresentante.

Il terzo filone interpretativo si potrebbe approssimativamente definire «pluralista» (nel senso, per intenderci, del pluralismo etico di Isaiah Berlin, se non addirittura, in forma ancor più radicale, del politeismo dei valori di Max Weber): non esiste un valore unico o definitivo (giustizia o legalità) su cui dirimere il conflitto, né esiste una soluzione dialettica per mediare fra le potenze in campo, come nel conciliatorio finale delle *Eumenidi* eschilee, che sembra anticipare il modello hegeliano tesi-antitesi-sintesi. Una volta che il conflitto sia deflagrato, nemmeno il tardivo ripensamento di Creonte riesce più ad evitare la tragica *katastrophé*, dalla quale tutti indistintamente vengono travolti. Creonte e Antigone sono dunque egualmente responsabili di aver portato il conflitto all'estremo, mentre sarebbe stato necessario fermarsi prima, nella consapevolezza che tutti i valori in gioco (gli imperativi etico-religiosi di Antigone che si appella alle divinità inferi, e i principi statalistico-legalitari di Creonte, che pure reclama di avere gli dèi dalla sua parte)⁸, ancorché inconciliabili, sono tuttavia egualmente validi.

5. Magari, facendo di Creonte – con Barberis, *ibi*, p. 18 – una sorta di «incorruttibile Robespierre delle leggi di Pratile, disposto a sacrificare molte vite, compresa la propria, all'eguaglianza di fronte alla legge».

6. Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, ed. italiana a cura di Nicolao Merker, Feltrinelli, Milano 1963, p. 612.

7. *Ibi*, p. 610.

8. Cfr. in part. Soph. *Ant.* 282 ss.

Le istanze legalitarie di Creonte: il discorso della corona nel primo episodio

Queste antitetiche “letture”, nella misura in cui riconoscano di essere libere interpretazioni o addirittura riscritture del *mito* in senso lato, del quale evidenziano sviluppi differenti e possibili, anche in vista di inevitabili istanze di attualizzazione, conservano indubbiamente una loro parte di legittimità. Resta tuttavia il problema critico di individuare quale sia stata la posizione di Sofocle in questo dilemma. In un suo recente saggio Guido Paduano⁹ ha giustamente richiamato l'attenzione su alcuni effetti distorti che la celebre lettura di Hegel, anche laddove non sia stata accettata *in toto*, ha prodotto sulla critica successiva, sostituendosi alla più semplice e univoca lettura del testo sofocleo. Lettura che, come opportunamente ci ricorda lo studioso, non può prescindere da due principi banali, ancorché non raramente trascurati:

- 1) in un testo teatrale non è possibile assegnare un valore assoluto alle singole asserzioni dei personaggi: queste ultime vanno invece valutate *relativamente* a una strategia autoriale complessiva che articola le voci in apparente autonomia secondo la funzionalità di un messaggio che va progressivamente costruendosi;
- 2) la parola teatrale è sempre diretta a un pubblico che la recepisce secondo la cultura comune al pubblico stesso e all'autore: ovvero – nel nostro caso – la cultura della democrazia ateniese, dalla quale la nostra esegesi critica non può in nessun modo prescindere.

Il primo principio trova nel testo sofocleo un'applicazione d'evidenza quasi palmaria: l'esplicita trattazione che Creonte stesso pronuncia dopo che sono definitivamente crollate le sue resistenze agli ammonimenti dell'indovino Tiresia. «Io, dal momento che ho cambiato parere, – proclama il sovrano ai vv. 1111-14 – io ho legato e sarò io a sciogliere: temo infatti che la scelta migliore sia quella d'ossequiare le leggi stabilite (*toùs kathestòtas nómous*) per tutto il corso della propria esistenza». Creonte si appropria qui del linguaggio di Antigone dei vv. 454-55, dimostrando in questo modo di aver recepito la sua lezione sulle “leggi (*nómima*) immutabili degli dèi”, a fronte delle quali i proclami estemporanei sul divieto di sepoltura appartengono alla categoria dell'effimero e del totalmente transitorio: non è un caso che Antigone al v. 454 si riferisse ai decreti di Creonte con il termine riduttivo di *kerúgmata*, “annunci”, “bandi”, con l'intento di sottolinearne il carattere di “oralità” e quindi di provvisorietà. In realtà, l'ammissione d'errore da parte di Creonte è solo

il punto di arrivo di un percorso che comincia a profilarsi già in occasione della sua prima entrata in scena, con il cosiddetto discorso della corona, in cui egli enuncia il suo programma di governo, che si articola in tre punti fondamentali. Secondo Creonte, il primo dovere di uno statista è di essere giusto e non avere paura di arrivare alle decisioni estreme nel bene dello Stato; in secondo luogo egli non deve cedere alle tentazioni della *philia*, favorendo amici o parenti, giacché la cosa pubblica deve stare al di sopra degli interessi familiari o dei legami personali; infine, non si deve consentire che il buon cittadino sia ricompensato allo stesso modo del malvagio: dunque, Eteocle, che ha difeso la patria, va onorato, e Polinice, che ha mosso guerra contro la sua terra, punito. Di per sé questi principi sono più che validi, e in particolare nella norma secondo cui bisogna premiare chi fa del bene e punire chi fa del male si saranno trovati facilmente d'accordo tutti gli spettatori assisi sulle scalinate del teatro di Dioniso. C'è tuttavia un elemento che doveva destare perplessità nel pubblico, ed è precisamente il primo atto di governo di Creonte: l'esposizione del cadavere come specifica punizione prevista per il reo Polinice. Onorare i morti secondo le tradizioni era motivo ricorrente e funzionale nella propaganda ateniese, com'è confermato dal fatto che nella tragedia attica il tema della sepoltura impedita e/o pretesa ricorre ripetutamente, e ogni volta dà la misura della giustizia o dell'eccesso di potere di chi lo esercita. Il motivo era già utilizzato come pretesto drammatico nell'*Aiace* di Sofocle, dove alla caratterizzazione decisamente negativa dei due Atridi, che rifiutano sepoltura al protagonista, Sofocle contrapponeva un Odisseo eroe positivo della *pietas* e della ricomposizione delle vecchie lacerazioni in nome di superiori ideali di umanità e giustizia. Il tema ritorna nelle tragedie a tema ateniese di Euripide, come in particolare le *Supplici*, dove Teseo e gli Ateniesi sono presentati come campioni di moderazione e civiltà, contro l'intransigenza che relega gli altri Greci nella barbarie della sepoltura negata. E che lo spregio del cadavere del nemico sia un atto che offende gli dèi è tema letterario antico quanto l'*Iliade*, dove gli Olimpi stessi intervengono presso Achille perché restituisca il cadavere di Ettore al padre Priamo, per una degna sepoltura. Creonte insomma, pur con tutte le sue buone intenzioni di corretto uomo di stato, parte già da una posizione problematica, che per di più si aggraverà ulteriormente di scena in scena.

Le ragioni di Antigone

Nella seconda scena del primo episodio fa il suo ingresso una delle Guardie preposte da Creonte alla sorveglianza del cadavere ad annunciare che di nascosto e misteriosamente Po-

⁹ *Antigone e la democrazia ateniese*, in Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008, pp. 3-22.

STUDI

linice è stato sepolto: nessuna traccia di essere vivente è stata trovata intorno al cadavere. Il Coro di vecchi Tebani è a questo punto preso da un dubbio: «Sire, mentre ascoltavo mi è venuto un sospetto: non sarà questa un'opera voluta dagli dèi?» (vv. 178-79). Come il seguito della vicenda dimostrerà, il Coro ha qui colto un livello profondo di verità, per effetto di una *pietas* semplice e istintiva, che invece Creonte, tutto compreso nella sua ragion di stato in cui dèi e regnanti fanno un tutt'uno assolutamente solidale, scambia per bigotta superstizione. Il suo aspro rimprovero al coro segna il primo danno d'immagine del neo-sovrano di Tebe: «Taci, prima che le tue parole mi esasperino: cerca di non mostrarti vecchio e stupido nello stesso tempo. Non ti permetto di affermare che gli dèi si prendono cura di questo cadavere. Forse lo hanno seppellito come premio per le sue benemeritenze, lui che venne per dare alle fiamme templi e offerte votive, per devastare la loro terra, per infrangere le loro leggi? Quando mai gli dèi hanno reso onore ai malvagi? No, non è possibile». Che il Coro sia sull'onda lunga, e che mal fondata sia in vece la convinzione di Creonte di avere gli dèi dalla sua parte, risulterà chiaro dopo il secondo ingresso della Guardia, che trascina Antigone, sorpresa questa volta in flagrante nell'atto di risepellire il cadavere del fratello. Riemerge qui la dimensione del divino, e questa volta di per sé, attraverso il resoconto oggettivo della Guardia, che funge da *ánghelos* (e il personaggio del Nunzio in tragedia è sempre, statutariamente, veridico):

Il disco ardente del sole – riferisce la Guardia – raggiunse il punto più alto nel cielo e l'aria avvampò. Allora d'improvviso una bufera sollevò dal suolo un turbine di polvere, aereo flagello, e invase la pianura, mutilando le chiome degli alberi e dilagando per il vasto cielo. Serrando gli occhi sopportavamo quella furia divina. E quando, dopo molto tempo, la bufera si placò, noi scorgemmo Antigone che emetteva acuti gemiti come un uccello che trovi il nido vuoto, orbato dei suoi piccoli: così anch'ella, quando vide il cadavere messo a nudo, scoppiò in lacrime (vv. 415-28).

In questa bufera in pieno sole – come i fulmini a ciel sereno in cui gli antichi leggevano dei segnali inviati da Zeus – e per di più d'insolita violenza e durata (“furia divina”) la definisce non a caso la Guardia) ognuno è libero di leggere quel che preferisce: per il razionalista Creonte si tratterà solo di un atipico evento meteorologico, per altri di un segno divino: dalla terra offesa – offesa perché le sono stati negati i suoi diritti

Il teatro di Epidauro.



(i morti appartengono al regno sotterraneo di Ade) – si alza quest'accorata protesta, un grido indignato che dagli inferi sale agli dèi superiori. La bufera è la reazione della natura offesa, il pianto acuto di Antigone è la reazione dell'essere umano offeso, e la similitudine con un uccello – a sua volta offeso nei suoi diritti più naturali (gli hanno sottratto la prole dal nido) – vuol qui suggerire la presenza di una linea di continuità – di una stretta solidarietà – tra le leggi della natura, le leggi degli dèi e i principi etici che hanno mosso Antigone. Alla base della posizione dell'Antigone sofoclea ci sono dunque anzi tutto ragioni affettive (l'amore per il fratello), che la portano a farsi interprete della religione, e la sua interpretazione, come emerge nella scena successiva contenente il celebre agone con Creonte, comporta a sua volta un giudizio politico-giuridico sulla legittimità del sovrano. Tuttavia, ciò che Antigone attribuisce dichiaratamente a se stessa, il senso che dà pubblicamente al suo gesto, è l'obbedienza a un imperativo etico-religioso. Ribadisce più volte che ciò che fa è reso obbligatorio dalle divinità del regno dei morti: è un atto simbolico, per il quale, dopo la morte, verrà premiata. Antigone dunque, qualunque sia lo sfondo psicologico e anche politico della sua scelta, tende a evidenziare soprattutto la religiosità del suo atto: una religiosità che impone i suoi comandi con una logica che non ha a che fare con quella terrena, e che giustifica il suo sacrificio-martirio. Un punto significativo dello scontro verbale è ai vv. 520-21 quando Antigone mette in crisi il principio, squisitamente politico, di Creonte, secondo cui i giusti non devono ottenere gli stessi onori dei criminali: «E chi lo può dire – si chiede la fanciulla – se tra i morti vige davvero questa legge?» E infatti non c'è un solo punto in cui Antigone si soffermi sul delitto di Polinice nel tentativo di ridurne l'efferatezza. Non importa valutare la gravità delle colpe che egli ha commesso, non importa addurre eventuali attenuanti per i suoi delitti. Che cosa abbia fatto Polinice non ha importanza alcuna. E questo silenzio si rivela particolarmente significativo se rapportato al finale dei *Sette contro Tebe* eschilei, dove Antigone, nel tentativo di scagionare Polinice, faceva notare che egli si

10. Come ad esempio nell'*Antigona* portoghese di Antonio Sergio de Souza, oppure nel film sessantottino *I cannibali* di Liliana Cavani, dove Antigone, dopo aver seppellito il fratello, con l'aiuto di un Tiresia hippy e capellone prende a seppellire tutti gli altri cadaveri di dissidenti che un regime capitalistico-militare ha sparso per le vie di Milano.



era messo, sì, contro la città, ma questo suo delitto era soltanto una reazione al fatto che Eteocle si rifiutava di mantenere quegli accordi secondo i quali i due fratelli avrebbero dovuto regnare un anno ciascuno («Egli ha restituito offesa con offesa»: proclamava la fanciulla al v. 1049). Di tutto questo non c'è traccia nel dramma sofocleo, dove la *philia* della protagonista abbraccia indistintamente peccatori e non peccatori, innocenti e colpevoli: è il ribaltamento dell'ottica giustizialista di Creonte. La vocazione totalizzante alla *philia* da parte di Antigone è immortalata in uno dei versi forse più celebri della tragedia: «Io sono nata per condividere l'amore, e non l'odio» (v. 523). E il fatto che qui Antigone si stia riferendo ai propri fratelli, e non all'umanità in generale (come nelle riletture moderne democratiche e libertarie del *mito*)¹⁰, non modifica nella sostanza i termini del problema.

Il "formalismo" del potere

È significativa la reazione di Creonte, il quale, ancor più che impressionato dalla sostanza del discorso di Antigone, appare soprattutto irritato dal tono fiero e ribelle della giovane. D'altra parte egli s'era aspettato che a seppellir e Polinice fosse stato un suo avversario politico con l'intento di screditare la sua *leadership*: si trova invece davanti una donna, anzi una ragazza, per di più sua parente. E allora, ferito nella sua mascolinità, che nella sua complessione interna fa un tutt'uno con il suo autoritarismo politico, percepisce la contrapposizione con Antigone in termini di conflitto uomo-donna: «Certamente io non sarei più un uomo, ma costei sarebbe l'uomo, se impunemente le arridesse un simile successo» (v. 484), e ancora: «Io, finché vivo, non prenderò ordini da una donna» (v. 525), e rivolto al figlio Emone: «A nessun costo bisogna lasciarsi vincere da una donna. È pur sempre preferibile soccombere a un uomo, se è necessario: almeno nessuno dirà che siamo più deboli di una donna» (vv. 678-80). In altre parole, si ha l'impressione che ciò che maggiormente irrita Creonte sia – ancor più della sostanza del discorso di Antigone – soprattutto l'aspetto formale della situazione: il fatto cioè che una donna abbia a lui trasgredito

e gli tenga testa con tanta fierezza.

La tendenza di Creonte a valorizzare soprattutto l'aspetto formale della questione si acuisce ulteriormente nello scontro con il figlio Emone nel terzo episodio. Qui il sovrano trasferisce sul piano familiare la sua visione autocratica del governo della *polis*: i figli devono assecondare in tutto la volontà del *pater familias*, così come al re e alle sue leggi i sudditi devono cieca obbedienza, «nelle cose piccole e grandi, giuste o non giuste» (v. 667). Nel far enunciare a Creonte che al sovrano si deve obbedienza anche se i suoi ordini sembrano contrari a giustizia, Sofocle ha voluto porre in risalto un carattere specifico nonché dominante del potere: la sua assoluta formalità. Gli atti nei quali si realizza la volontà tirannica non sono motivati: essi s'impongono unicamente per la loro provenienza e non per la loro natura.

La tragica *katastrophé*

L'ostinazione di Creonte subisce un ulteriore processo di enfattizzazione nella scena con Tiresia, ai vv. 988 ss. All'indovino che gli parla di una città malata, in cui tutti gli altari e i bracieri sono contaminati dai brandelli di carne che uccelli e cani hanno strappato al cadavere di Polinice, e l'invita ad ammettere il suo errore ponendovi rimedio, Creonte risponde con un'espressione paradossale che rasenta l'empietà: «Quell'uomo non lo seppellirò, nemmeno se le aquile di Zeus volessero portare brandelli del suo cadavere fino al trono del dio: ebbene, neppure allora, per paura di questo contagio, io permetterò che sia sepolto» (vv. 1039-43). La dimensione ibridica del crimine di Creonte viene sottolineata da Tiresia con parole molto intense: egli ha invertito, in un modo che non si sarebbe creduto possibile per un mortale, la cosmologia della vita e della morte: Antigone, che è viva, l'ha sepolta sotto terra (la sede dei morti) e Polinice, che è morto, lo tiene sulla terra (la sede dei vivi): «Hai gettato sotto terra una creatura di questo mondo e hai murato indegnamente nella tomba una persona viva, e abbandoni inonorato, insepolto, impuro un corpo consacrato agli dèi sotterranei: esso non appartiene né a te né agli dèi celesti, che in tal modo tu offendi» (vv. 1068-



Nikiforos Lytras, *Antigone di fronte al cadavere di Polinice* (1865) - Atene, Galleria Nazionale della Grecia, Museo Alexandros Soutzos.

73). La visione di Tiresia dell'inversione del mondo dei viventi e del mondo dei morti acquistò, soprattutto a partire dalla seconda guerra mondiale, una notevole suggestione: critici e letterati videro in essa una lucida (e profetica) descrizione di un pianeta dove i massacri o le guerre nucleari hanno lasciato un numero infinito di morti insepolti, e dove i vivi aspettano la fine nel buio di rifugi sotterranei, antiarei o antiatomici, le nuove catacombe dell'umanità. E Tiresia sembrava enunciare proprio queste prospettive: l'uccisione della vita stessa da parte della politica dei vivi, che pure, come quella di Creonte, ha le sue indubbie pretese di razionalità e dignità.

Tuttavia, le ultime parole di Tiresia, con la profezia di una punizione degli dèi sulla sua famiglia, impressionano Creonte, che in fondo insensibile e sordo del tutto non è: dopo essersi consigliato con il Coro, il sovrano si decide a liberare Antigone e seppellire Polinice. Ma è ormai troppo tardi: al suicidio di Antigone e di Emone nella prigione sotterranea, riferito dal messaggero nell'esodo, si aggiunge il suicidio della moglie di Creonte, Euridice, nonché la morte 'virtuale' di Creonte stesso, che con la distruzione della sua famiglia perde ogni ragione di vita: a lui non rimane che una vita non vita, senza più le elementari gioie dell'esistenza. Non a caso, il messaggero al v. 1167 parla di lui come di un «cadavere vivente»: per una sorta di legge del contrappasso, Creonte sconta su di sé lo statuto di «uomo morto che respira», che aveva inflitto ad Antigone.

11. Soph., *Edipo a Colono*, 560-68 (la traduzione è di Franco Ferrari).

12. Su questo aspetto dell'ideologia dell'*Iliade*, si veda V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Einaudi, Torino, 19982, in part., nella Parte IV, il cap. 1 (*Al di là dello scontro in atto*), pp. 241-54, e il cap. 9 (*Al di là dell'ideologia aristocratica*), pp. 319-28.

13. Si pensi in particolare al lungo duello che li aveva contrapposti nel VII libro dell'*Iliade*, suggellato dallo scambio delle armi, a sua volta richiamato da Aiace stesso ai vv. 658-65 e 817-18.

Il messaggio di Sofocle

Abbiamo avuto modo di parlare, in precedenza, di alcune delle moderne interpretazioni di Antigone, notando come esse, pur procedendo spesso per conto proprio, senza un legame diretto e costante con il testo, siano comunque importanti perché rivelano la grande capacità di suggestione di questo dramma.

Ma Sofocle? Con quale messaggio avrà voluto congedarsi dal suo pubblico?

Significative in questo senso mi sembrano le due scene più trascurate dai lettori, che sono solitamente assai più attratti dai contesti di scontro (Creonte *versus* Antigone, Emone e Tiresia in successione). Si tratta precisamente dei due *kommoi* con cui si conclude la parabola drammatica rispettivamente di Antigone e di Creonte. Entrambi i protagonisti lasciano la scena in un dialogo lirico con il Coro dall'evidente carattere trenodico. Da una parte, Antigone diventa la vergine che muore *ante diem* e compiangere la propria morte, appropriandosi dei moduli tradizionali del lamento femminile: la fanciulla ripetutamente si rammarica di non aver potuto godere delle nozze e piange i figli che non avrà, recuperando elementi di fragilità che nelle scene precedenti le erano estranei (vv. 810-16: «Ade che tutti assopisce mi conduce viva alle rive dell'Acheronte, defraudata degli imenei: canto non si levò per le mie nozze, ma di Acheronte la sposa io sarò»; v. 876: «senza compianto senza persone care senza imenei a questo viaggio infelice son tratta»; vv. 916 ss.: «Mi hanno afferrata per le mani e ora mi trascinano così, senza nozze, senza imenei, senza aver avuto la gioia di un marito, e di nutrire dei figli»). Dall'altra, Creonte passa dal ruolo politico di tiranno a quello di *pater dolorosus*, facendo il suo ingresso in scena con il cadavere del figlio tra le braccia, per piangere sui suoi lutti familiari e sui tragici errori commessi:

Ah, errori ostinati, errori fatali della mia mente dissennata. Guardate! Uccisori e uccisi dello stesso sangue. Ahimé, infausta decisione! Ah, figlio, di morte immatura, giovane, sei morto – ahimè ahimè – te ne sei andato, per la mia, non per la tua, follia. [...] Ahimè infelice, finalmente ho capito. Un dio, sì, un dio allora mi percosse sul capo col suo peso enorme, e su atroci sentieri mi traviò, ahimè, e col piede calpestò la mia felicità (vv. 1261-75).

E nella propria sventura egli vede rispecchiato il destino di tutti gli uomini: «Ah patimenti intollerabili degli uomini!» (v. 1276).

Più avanti, il sovrano, dopo aver appreso anche il suicidio della moglie, attribuisce a se stesso ogni responsabilità e colpevolezza, proclamandosi un uomo finito («Portatemi via, portatemi via, portatemi lontano. Io non sono più nulla», vv. 1320-25) e invocando a sua volta la morte come unica liberatrice: «Venga, oh venga, si mostri delle morti da me causate la suprema, splendidamente a me recando il giorno estremo. Venga, oh venga, che più io non veda giorno a venire» (vv. 1327-32). E come Antigone esce di scena condotta via dai servi di Creonte, così anche Creonte chiede ai suoi accoliti di condurlo via, per essere sottratto alla luce del giorno che più non vorrebbe vedere: «Via, conducete via quest'uomo folle, che senza volere ha ucciso te, figlio, e te, mia sposa. Me sventurato! E non so a chi di voi due volgere lo sguardo né dove cercare aiuto: tutto mi scivola tra le dita. Un destino intollerabile sul mio capo è balzato» (vv. 1339-46).

Non c'è dubbio che Sofocle, attraverso la costruzione di queste due scene commatiche per molti aspetti fra loro corrispondenti, abbia inteso stabilire uno stretto collegamento tra le sorti dei due protagonisti.

Ebbene, tutto questo è tipicamente sofocleo. Non esistono, nel teatro di Sofocle, con la molto problematica eccezione dell'*Elettra*, vincitori e vinti: tutti gli esseri umani si ritrovano alla fine uniti nel comune destino di sofferenza. Nel prologo dell'*Aiace* Odisseo, alla dea Atena che lo invitava a guardare la sciagura del suo avversario e a gioirne, risponde con le parole di Sofocle: «Nonostante mi sia nemico,

ho pietà di quell'infelice, per la tremenda sciagura a cui si trova aggionato: nella sorte di lui trovo riflessa anche la mia. Vedo che noi, quanti viviamo, null'altro siamo se non fantasmi o vana ombra» (vv. 121-26). Ed ecco con quali argomentazioni nell'*Edipo a Colono* il re ateniese Teseo, campione di civiltà ed umanità, accoglieva lo straniero Edipo, pur contaminato dall'incesto e dal parricidio: «Avresti dovuto propormi una richiesta inaudita perché io mi tirassi indietro. Non ho dimenticato di essere stato, nella mia fanciullezza, esule come te e di aver affrontato come nessun altro, e a rischio della vita, ogni sorta di cimenti in terra straniera. Perciò non posso esimersi dal soccorrere uno straniero, quale ora sei tu; e del resto so bene di non essere che un uomo: non c'è attimo del domani che appartenga più a me che a te»¹¹.

Il modello di queste situazioni letterarie, in cui due personaggi superano, in nome del comune destino di mortali, le tradizionali barriere imposte dalle credenze o ideologie tradizionali è da ravvisare nell'ultimo libro dell'*Iliade*, il documento letterario fondante della nostra cultura occidentale: ed è precisamente la scena in cui due nemici, Achille e Priamo, si ritrovano – al di fuori degli spazi istituzionali dell'esercito e della *polis*, nella dimensione privata della tenda di Achille – a piangere insieme ognuno sui propri cari perduti, nella consapevolezza che di fronte alla comune prospettiva della morte e del dolore perde di senso ogni barriera divisoria, s'estingue qualsiasi forma di esasperata competizione, e gli irriducibili avversari di poco anzi (Achille e Priamo, così come qui Antigone/Polinice e Creonte) si ritrovano uniti nella loro sofferenza umanità¹². Non a caso l'*Iliade* termina senza trionfalismi o peani di vittoria, bensì con un rito funebre, come una vera e propria tragedia: i funerali di Ettore, così come avviene nell'*Aiace* di Sofocle per il cadavere (anch'esso conteso) del protagonista, che di Ettore era stato fiero nemico¹³.

È uno dei grandi messaggi che i testi antichi in cui è centrale la riflessione sul destino dell'uomo e sul tema della morte – l'epica omerica e la tragedia attica in primis – hanno a noi trasmesso.

Maria Pia Pattoni
Università Cattolica del Sacro Cuore

Antigone sulla breccia

Martina Treu

Antigone, come poche altre eroine tragiche, a partire dall'omonimo dramma sofocleo (442 a.C.) gode di una immensa fortuna in ogni parte del mondo ed è protagonista di innumerevoli riscritture e rappresentazioni. Un celebre volume di George Steiner, *Le Antigoni*¹, passa in rassegna le principali tappe della fortuna critica del personaggio, tanto versatile da assumere volti sempre nuovi e diversi nelle varie epoche storiche in cui è chiamata a rivivere: non un'Antigone, ma tante Antigoni si sommano una all'altra, idealmente, grazie agli autori che hanno rivisitato il dramma sofocleo sulla scena, sullo schermo, in musica e così via.

Per la tragedia greca in generale, ma per Antigone in particolare, si può osservare come le riscritture e gli allestimenti di maggior portata, storicamente, si concentrino con maggiore frequenza in luoghi che attraversano crisi politiche ed economiche, in territori devastati da invasori o oppressi da regimi autoritari, ma anche su scala internazionale in periodi di guerre e conflitti sociali². Fra questi ultimi prenderemo in esame qui due momenti cruciali per la storia di Antigone nel Novecento: in primo luogo il periodo compreso tra gli anni Trenta e l'immediato dopoguerra, in secondo luogo il decennio 'caldo' della contestazione giovanile e del terrorismo, tra il Sessantotto e il Settantasette.

Antigone e la Resistenza

Nei due decenni drammaticamente segnati dall'ascesa di regimi totalitari e dalla seconda guerra mondiale, innanzitutto, Antigone è protagonista di diverse versioni rilevanti che si susseguono attraverso l'Europa. Con declinazioni di verse a seconda della nazionalità degli autori, e del momento di stesura dei drammi, l'eroina sofoclea si presta ad interpretare le atrocità della guerra civile, le istanze di ribellione alla dittatura, la resistenza di fronte all'invasore straniero, man mano che lo

spettro della violenza e della guerra si estende sul continente. Per primo il Portogallo conosce la più lunga dittatura europea sotto Salazar (1932-1968), poi la Spagna vive una sanguinosa guerra civile che nel 1939 porta al potere il dittatore Francisco Franco, infine la Germania di Hitler invade la Francia e instaura con Pétain il cosiddetto "regime di Vichy" (1940-1944). Le condizioni storico-politiche di ciascun Paese sono determinanti per la nascita delle versioni moderne di Antigone, e per le scelte drammaturgiche dei loro autori: ad aprire e chiudere gli anni Trenta, difatti, sono rispettivamente i due drammi omonimi del portoghese António Sérgio da Sousa³ e del catalano Salvador Espriu (1939). Di lì a poco, nel 1943, l'opposizione francese al Nazismo potrà riconoscersi nell'Antigone di Jean Anouilh, rappresentata per la prima volta nella Parigi occupata, per un pubblico di francesi e tedeschi⁴.

Quanto alla Germania, cuore pulsante del conflitto, è interessante notare che diversi episodi di "resistenza" al Nazismo hanno per protagoniste giovani donne paragonabili ad Antigone, ma le opere a loro ispirate nascono con un certo ritardo rispetto ad altri Paesi: nel 1943 muore una moderna "Antigone tedesca", Sophie Scholl, arrestata e giustiziata a Monaco di Baviera, con il fratello, per aver fatto parte del gruppo studentesco antinazista *La rosa bianca* (nel 2005 le è dedicato il film *La rosa bianca – Sophie Scholl* di Marc Rothemund)⁵. Nello stesso anno 1943 a Berlino Rose Schlössinger, del gruppo antinazista "Orchestra Rossa", viene fatta decapitare da Hitler per aver sepolto il fratello, già giustiziato dal regime: ma viene pubblicato solo nel 1963 il romanzo a lei ispirato, *Berliner Antigone* del tedesco Rolf Hochhuth⁶. E occorre aspettare il 1968 (anno fatidico per Antigone, come vedremo) perché escano sia il film per la TV tratto dal racconto di Hochhut (*Berliner Antigone*, diretto da Rainer Wolffhardt) sia l'altro film dedicato da Hochhut ad Antigone (*Az elö Antigone*, di produzione ungherese, diretto da László Nemere).

Il ritardo con cui la Germania celebra le sue Antigoni si può spiegare per ovvi motivi storici, dalla censura al consenso intorno a Hitler: e anche dopo la guerra devono passare circa due anni perché un autore tedesco – lontano dalla sua terra,

1. G. Steiner, *Le Antigoni* (1984), trad. di N. Marini, Garzanti, Milano 1990.

2. Si veda M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Carocci, Roma 2009, pp. 85-87.

3. Si veda António Sérgio de Sousa, *Antigone*, trad. di C. Cuccorò, con saggio introduttivo di M.P. Pattoni, Educat, Milano 2009.

4. Si veda il saggio di C. Cuccorò pubblicato nel dossier online (nella sezione Didattica approfondimenti del sito per gli abbonati).

non a caso – riesca a trovare la giusta distanza per rielaborare il mito in una Nazione dilaniata, sconvolta dai processi ai Nazisti, sottoposta al giudizio della Storia. La più celebre Antigone dell'epoca post-bellica risale infatti agli ultimi mesi del 1947, ma viene rappresentata solo nel 1948, quando il suo autore, il grande regista e drammaturgo tedesco Bertolt Brecht, è appena rientrato dall'esilio americano e non è ancora tornato a Berlino⁷.

La riscrittura brechtiana si basa su una libera traduzione poetica di Friedrich Hölderlin, ormai classica, ma la aggiorna sin dall'intenso prologo aggiunto al dramma e ambientato a Berlino nell'aprile del 1945, un mese prima della capitolazione tedesca. Qui le due sorelle senza nome di un soldato disertore si confrontano con una SS, e il resto del dramma – benché privo di nomi e riferimenti moderni – è conseguentemente impostato sull'equivalenza implicita tra Creonte e Hitler. Anche se il tiranno è ormai caduto, quando Brecht scrive, la Germania come Tebe si è consegnata nelle sue mani e l'ha seguito nel baratro; ora esce sconfitta e prostrata dalla guerra, schiacciata dal peso delle sue colpe e dei processi, malgrado il sacrificio vano delle *Antigoni* tedesche. Eppure sul piano simbolico l'Antigone di Brecht ha vinto, in quanto diventa a sua volta un modello destinato a ispirare, come vedremo, molti altri drammaturghi e registi fino ad oggi.

Nessuna Antigone tra i partigiani

La Germania, che riprende il dramma sofocleo con ritardo e ambivalenza, è per certi aspetti vicina all'Italia: anch'essa spicca tra i Paesi che hanno condiviso un regime autoritario, e in seguito hanno vissuto sulla propria pelle la guerra civile, la Resistenza e la liberazione. A nostra conoscenza, tra la seconda guerra mondiale e il dopoguerra, i drammaturghi e registi italiani non dedicano ad Antigone opere di ispirazione contemporanea, né allestiscono riscritture che vedano protagonista un'Antigone moderna: antifascista, partigiana, o ebrea perseguitata.

Questa significativa assenza può essere spiegata in di versi modi: come in Germania, il regime esercita non solo una forte censura, ma prima ancora gioca la carta del consenso e conquista molti intellettuali, soprattutto tra le file dei classicisti; l'eredità del mondo classico, in particolare di Roma, viene fatta propria dal Fascismo per legittimare la sua origine; la tragedia greca viene utilizzata per celebrare il regime anche tramite spettacoli classici con il patrocinio del governo e anche alla presenza dello stesso Duce. Ne sono esempio perfetto le rappresentazioni al teatro di Siracusa organizzate in quel periodo dall'INDA, Istituto Nazionale del Dramma Antico (che come molte altre Istituzioni culturali viene sponsorizzato e



Antigone tra i partigiani: immagini dell'Antigone di Archiviozeta (2006).

5. Si veda, al riguardo, il saggio di M.P. Pattoni, pubblicato online.

6. *L'Antigone di Berlino*, trad. it. di S. Fornaro, Via del vento edizioni, Pistoia 2008.

7. Si vedano il saggio di C. Marelli, pubblicato online, e S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2012.

incoraggiato dal regime per promuovere una cultura ideologicamente orientata).

Queste peculiari condizioni storico-culturali, e le analogie tra la situazione italiana e quella tedesca, possono almeno in parte spiegare l'assenza di un'Antigone durante il regime e il conflitto mondiale – in Italia come in Germania – ma anche nelle successive fasi della Resistenza, dopo lo sbarco degli Alleati. Dopo l'8 settembre si trovano a combattere su fronti opposti soldati tedeschi e italiani, partigiani e sostenitori della Repubblica di Salò, perfino fratelli e familiari, amici e vicini. Se a noi questo scontro fratricida richiama immediatamente quello di Tebe ci colpisce a maggior ragione l'assenza di un'Antigone partigiana, magari ispirata alle tante donne che hanno rischiato la vita, o sono morte, sulle montagne o nelle città, aiutando i partigiani o facendo da staffetta, nascondendo ebrei o distribuendo volantini.

A colmare idealmente questo vuoto, con molti anni di ritardo, interviene una rappresentazione altamente simbolica, l'*Antigone* di Archiviozeta, rappresentata per la prima volta nel 2006 come ultima parte di una Trilogia tragica (dopo i Persiani e i *Sette a Tebe* eschilei). La trilogia ha per scenario naturale un cimitero militare germanico al Passo della Futa⁸: siamo nel cuore della cosiddetta Linea Gotica, la linea difensiva costruita dai Tedeschi per sbarrare la strada verso Nord all'esercito alleato. Al cimitero della Futa sono sepolti migliaia di soldati tedeschi quasi tutti giovanissimi: sono ne-

mici, eppure degni di sepoltura e di compianto. La scenografia naturale del dramma sono quindi le loro tombe, che cospargono la collina come pagine sparse di un immenso libro; anche la cripta dove è rinchiusa Antigone nel finale del dramma coincide con quella del monumento funebre al centro del cimitero. Nel testo, tratto da Sofocle e Brecht, sono inseriti brani di Cesare Pavese, a ricordare che «ogni guerra è guerra civile, ogni caduto somiglia a chi resta e gliene chiede ragione»⁹.

Antigone “contro”, dalla contestazione a oggi

Sebbene l'Italia attenda tanto per raffigurare tramite Antigone la seconda guerra mondiale e la Resistenza, negli anni successivi il dramma sofocleo viene rappresentato non solo in molti teatri stabili e in sedi prestigiose come il Teatro Olimpico di Vicenza o il Teatro Greco di Siracusa, ma anche in luoghi meno cari all'*establishment* e sempre più “alternativi” ai circuiti ufficiali.

Questo secondo “canale” di circolazione del testo diviene prioritario sul finire degli anni Sessanta, quando Antigone per circa un decennio vive una sorta di seconda giovinezza, in condizioni storiche ancora una volta difficili: in questo caso non si tratta però di dittature o occupazioni straniere, bensì di conflitti sociali e generazionali. Negli Stati Uniti Judith Malina e Julian Beck, fondatori del Living Theatre, riprendono il testo di Brecht per fare di Antigone il simbolo di un'intera generazione, di chi si ribella alla politica imperialista del governo, in particolare alla guerra del Vietnam, di chi chiede con forza il riconoscimento della libertà di opinione, dei diritti civili troppo spesso negati alle categorie sociali più deboli ed emarginate. Il loro spettacolo ha per protagonista la stessa Malina – minuta di corporatura, ma capace di trascinare sul dorso il corpo esanime di Polinice, in una scena formidabile – e nel 1967 attraversa in tournée un'Europa sconvolta dai conflitti sociali, politici e generazionali che tra il 1968 e il 1977 daranno origine alle rivolte studentesche e al terrorismo dei cosiddetti “anni di Piombo”.

Molte riprese di Antigone contrassegnano questo periodo così tormentato¹⁰; per noi rivestono particolare interesse, alla luce di quanto detto sopra, la versione cinematografica fir-



Judith Malina e Julian Beck, fondatori del “Living Theatre” (1971).

8. M. Treu, *Never too late. Antigone in a German Second World War Cemetery on the Italian Apennines*, in *Antigone on the Contemporary World Stage*, edited by H. Foley and E. Mee, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 307-323.

9. M. Treu, *Le montagne parlano greco*, «Hystrio», XX.4 (2007), p. 102.

10. Si vedano: R. Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008; M. Ripoli - M. Rubino (a cura di), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, De Ferrari, Genova 2005; S. Fornaro, *Antigone*, cit.



Una scena del film *Germania in autunno* (1978).

mata da Liliana Cavani (*I cannibali*, 1971)¹¹ e il film a episodi *Germania in autunno* (1977-78) diretto da un gruppo di registi tedeschi. Il film italiano è una libera rilettura del mito che sin dal prologo stabilisce un'equivalenza tra la Tebe antica e la Milano moderna, letteralmente disseminata di cadaveri di cui è proibita la sepoltura. A questo divieto contravvengono i due giovani protagonisti – una ragazza borghese e un moderno Tiresia “hippy” – che sfidano l'autorità, la famiglia e il “sistema”; verranno per questo puniti e segregati, ma non domati, perché il germe della ribellione ha ormai dato i suoi frutti. Il film tedesco trae invece spunto da un episodio storico reale: la morte di Ulrike Meinhof e altri terroristi del suo gruppo armato RAF, in circostanze poco chiare, nel carcere di Stammheim (Stoccarda). Il clima politico molto teso fa discutere le autorità sull'opportunità di seppellirli, per timor e di nuovi episodi di violenza. Il funerale è però autorizzato dal sindaco di Stoccarda, non a caso figlio del generale nazista Rommel, che porta sulla propria pelle il peso della storia ed è deciso a seppellire, con un gesto simbolico, ferite aperte e tragedie passate. Nel film le immagini del funerale seguono immediatamente l'episodio più legato ad Antigone, scritto da Heinrich Böll e diretto da Volker Schlöndorff, che affronta un tema così drammaticamente attuale con feroce sarcasmo: nella finzione una rete televisiva indice una riunione per valutare se trasmettere o meno in TV una riduzione teatrale di Antigone; benché lo spettacolo non contenga allusioni alla

contemporaneità, e il regista lo dichiara in un apposito messaggio video da proiettare al filmato, il timore che il dramma sofocleo possa suscitare reazioni violente fa sospendere la trasmissione.

Finzione e realtà dunque si sovrappongono, in questo come in altri casi: sono molti gli episodi reali o le situazioni critiche che fino ad oggi continuano ad ispirare nuove “Antigoni contemporanee”, che lottano per i diritti civili, per la restaurazione della democrazia, contro la violenza sulle donne o contro il terrorismo. In Italia “Antigone delle città” è il nome di un progetto per ricordare le vittime delle stragi, a partire da quella di Bologna. Altrove, come nell'Africa o nell'Asia post-coloniale, l'eroina sofoclea viene eletta a simbolo di chi lotta per l'indipendenza e l'autodeterminazione dei popoli: in Sudafrica, ad esempio, Athol Fugard scrive drammi ispirati a Brecht per schierarsi pubblicamente con le vittime dell'*apartheid* e con i prigionieri politici di Robben Island. Anche in altri Paesi il carcere è una dimora ideale per Antigone, tanto che in Italia porta il suo nome un'Associazione per i diritti dei detenuti. Da ultimo nel 2007 il Pakistan piange Benazir Bhutto, ultima della sua famiglia a cadere in un attentato di matrice politica. Ed è anche grazie a simili figure, donne e uomini, che Antigone continua ad affascinare il pubblico di ogni età, soprattutto i giovani¹², e per quanto messa a tacere, chiusa in prigione o in una tomba sotterranea, ancora oggi continua a risorgere e a levare alta la sua voce.

Martina Treu
IULM

11. Si veda, al riguardo, A. Iannucci, *Il mito di Antigone e I cannibali di Liliana Cavani*, in «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 8 (2008), pp.143-164.

12. M. Treu, *Young Antigone*, in *Reception of Classical Texts Research Project ESeminar paper/discussion*, Milton Keynes: The Open University, 2007: www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays.