

Antigone a Parigi: Jean Anouilh di Corrado Cuccoro

Il debutto generale di *Antigone*, seconda opera “classica” di Anouilh (dopo *Euridice*, 1941¹), scritta nel 1942 ma rappresentata al Théâtre de l'Atelier di Parigi con la regia di André Barsacq – dopo una deprimente trafila burocratica – solo il 15 febbraio 1944², avvenne davanti a una platea mista di francesi e di tedeschi, che ne avrebbero interpretato e giudicato in modo antitetico le implicazioni pragmatiche circa il potere di Creonte e la “resistenza” di Antigone nella Francia occupata. Il testo sviluppava una premessa compositiva sorprendente: è Antigone a ricredersi e non Creonte³. Inoltre, i costumi scelti dall'autore e dal regista (il frac per Creonte e i membri della famiglia reale, lunghe vesti bianche e nere per Antigone e Ismene, smoking e impermeabili cerati per le Guardie) e la modernità dell'ambientazione (abbondano anacronismi clamorosi: si parla di caffè, sigarette, automobili, film ecc.) propiziavano una lettura in chiave attualizzante. Al termine della prima, dopo un lungo silenzio, il pubblico tributò un trionfo, confermato da numerosissime repliche (tra il 17 maggio 1944 e il 18 febbraio del 1945 se ne contano ben 226: v. Beugnot, v. 1, p. 1350).

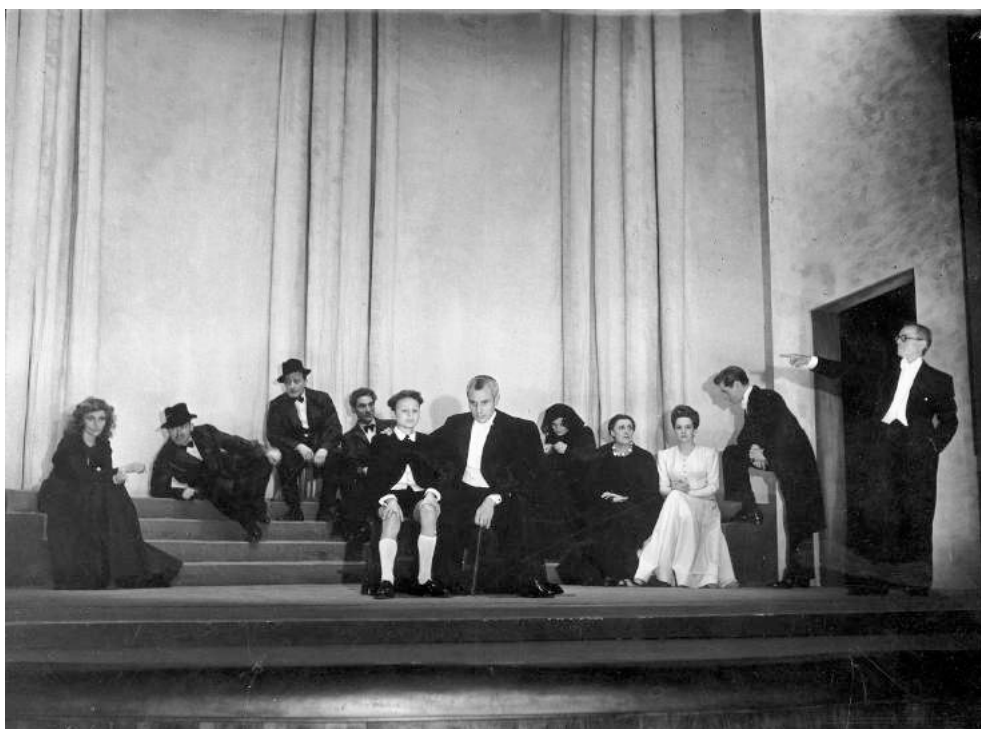


Fig. 1 – Questa immagine e le successive sono fotografie dell'*Antigone* di Anouilh diretta da André Barsacq (1944).
Il prologo

¹ Vi si riscontrano già il mito in forma “attualizzata”, un linguaggio moderno e una messinscena sobria e neutra (v. anche per altri spunti comparativi Grimaldi, p. XXVII ss.).

² Boothroyd, pp. 248 ss. e 254-5; Beugnot, v. 1, p. 1350.

³ Ricordando le difficoltà incontrate presso le autorità tedesche e difendendo la propria coscienza, Anouilh scrive: “*Seules LES LETTRES FRANÇAISES, journal clandestin dont j'ignorais l'existence et que Barsacq me montra, écrivirent (il paraît que c'était André Breton qui avait écrit l'article) qu'ANTIGONE était une pièce ignoble, oeuvre d'un Waffen-SS*” (v. Beugnot, v. 1, p. 1213). Pol Gaillard, in *L'Humanité* del 12 ottobre 1944 accusò *Antigone* di semplicismo e di faziosità filotedesca e aggiunse che l'opera sarebbe restata “*une mauvaise action*” (Beugnot, v. 1, p. 1352). Anouilh fu indagato per collaborazionismo nel Dopoguerra per motivi indipendenti da *Antigone* (v. Boothroyd, p. 247), ma venne assolto da ogni accusa.

L'ambiguità sapiente della tragedia⁴ spiega peraltro le polemiche che hanno sempre accompagnato il suo successo: la ragione e il torto, variamente ripartiti fra Antigone e Creonte come si registra nella storia della critica sofoclea, si sono spesso correlati con la presunta militanza dei personaggi rispettivamente per la Resistenza e per il governo collaborazionista di Vichy, quando non si sia ravvisata nell'opera -astratta dalla contingenza storica dell'occupazione tedesca- una meditazione sulla condizione umana⁵. Non serve chiedere lumi ad Anouilh, poco interessato all'autoesegesi e a volte inaffidabile per la precarietà della ricostruzione memoriale degli impulsi creativi e della loro rielaborazione; del resto, ogni testo può dischiudere prospettive indipendenti dalle "intenzioni d'autore" ipotizzate e sopportare sviluppi esegetici collaterali più o meno assorbenti e atti a ridefinire l'assiologia drammatica. In via definitiva sembra più produttivo muovere direttamente dall'analisi dell'opera, peraltro in ossequio alla celebre sentenza di una lettera del 1946 inviata dall'autore a Hubert Gignoux: "*Je n'ai pas de biographie*".

Si tratta di un atto unico, privo di suddivisioni in scene, rispettoso delle unità aristoteliche⁶, che riassortisce gli stessi personaggi sofoclei (con l'eccezione di Tiresia⁷), aggiungendone altri: oltre ai sunnominati troviamo Ismene, la Guardia, Emone, il Messaggero (qui unico), ma anche una Nutrice, altre due Guardie (sineddoche per la massa servile) e infine il Coro (ridotto al Corifeo⁸), che riveste una funzione commentativa (reminiscenza degli stasimi sofoclei), anche in senso metateatrale (sua è l'ultima battuta della tragedia, simmetrica all'intervento iniziale del Prologo⁹) nonché una modesta funzione drammatica, ma non ricopre un ruolo consultivo come nel modello sofocleo né tantomeno consolatorio come si verifica sovente nel teatro attico.

Una sintesi meramente fattuale dei contenuti di questa *Antigone* tradirebbe l'assunto, dato che ciò che accade in scena è inscindibilmente conglutinato con l'articolazione del senso che si produce nelle battute, già di per sé "eventi"; pertanto l'esposizione seguente non potrà intrinsecamente essere oggettiva.

⁴ Si tratta dell'unica opera così definita dal suo autore: cfr. Boothroyd, p. 246.

⁵ Anouilh limitò l'influenza epocale all'innescò dell'ispirazione; v. p. es. in Gasparro, p. 3 (lettera del 1965): "*Antigone bien sûr m'a été donnée par la guerre et par de petits garçons qu'on faisait mourir pour rien*", [des bureaux lointains] *dans une aventure sans issue, sinon sans profit pour certaines forces qui avaient besoin de cadavres*". Emblematiche le posizioni di Lesky, p. 157: "*L'Antigone d'Anouilh traite des ultimes problèmes fondamentaux de notre existence, de toute notre réalité*"; e di Grimaldi, p. XLIII: "*L'Antigone d'Anouilh aurait très bien pu naître à n'importe quelle période sans que l'auteur n'y change aucun mot, aucune virgule*". Anouilh riguardo alla ragione e al torto dei suoi personaggi si schermì sostenendo ripetutamente, alla fine degli anni Settanta, che quando si scrive un buon dramma metà di sé pensa come un personaggio e l'altra metà come il suo antagonista (v. Beugnot, v. 1, p. 1349).

⁶ Evidente la "contrazione" temporale (per richiamare il criterio che presiede alla composizione dell'*Antigone* avanguardistica di Jean Cocteau, del 1922) tra l'uscita di scena definitiva di Antigone e l'arrivo del Messaggero, dopo una telegrafica battuta del Coro.

⁷ Spicca in tutta l'opera l'assenza di motivi trascendenti, segnatamente di quelle "*leggi non scritte e inconcusse degli dèi*" a cui si appellava l'Antigone sofoclea (vv. 450 ss.). È coerentemente evitata ogni connotazione cristologica del personaggio (la frustrazione del motivo cristologico è palese nella battuta con cui il Coro attribuisce a sé e a Creonte, non già ad Antigone, la "*piaga nel costato*" che per secoli arrecherebbe l'eventuale condanna della fanciulla).

⁸ Cfr. Lesky, p. 157.

⁹ La speculazione estetica del Coro che distingue fra "tragedia" e "dramma" ricorda a Lesky le parabasi aristofanee (p. 157). La metateatralità però procede più direttamente dal magistero esercitato su Anouilh, per sua stessa ammissione, da Luigi Pirandello (v. in Gasparro, p. 3, una lettera del 1965: "*j'ai passé ma vie à le plagier innocemment, avec des prédispositions car j'avais un esprit aussi chinois que le sien et dans le même genre*"; *ibid.*, pp.20-1, nota 16: "*je dois tout à un vieux sorcier sicilien qui a inventé le nouveau théâtre*"). Basti pensare a *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1921 e a *Questa sera si recita a soggetto* del 1929.



Fig. 2 – Antigone (Monelle Valentin) e la prima guardia (Beauchamp)

In apertura il Prologo¹⁰ annuncia al pubblico che si sta per rappresentare la storia di Antigone, silente e già isolata sulla scena, dove hanno preso posto anche gli altri personaggi¹¹. La fanciulla, piccola, magra e di carnagione scura (il tipo somatico ricorrerà in un dramma tardo, un po' manierato: *Cedipe ou le roi boiteux*, *Edipo o il re zoppo*, del 1978), propriamente *sarà* tra poco Antigone, recitando la sua parte fino in fondo per un destino inesorabile¹² che la opporrà fieramente al mondo e segnatamente (con brusco restringimento prospettico) al re¹³ di Tebe, suo zio. La figura di Creonte – un uomo canuto, in posa meditativa (p. 64) – è subito rilevata nobilmente; egli ha sacrificato le proprie raffinate passioni al trono di Tebe¹⁴ e così ogni giorno si alza tranquillo “come un operaio”. Le tre Guardie, intente al gioco delle carte, sono rozze e grette figure di incoscienti (e proprio per questo innocenti) servi del potere. Solo in chiusura il Prologo ricorda gli antefatti fondamentali: il duello mortale di Eteocle e Polinice e la proibizione decretata da Creonte di tributare onori funebri al secondo, sotto

¹⁰ È un'incarnazione del tipo diegetico euripideo, ma replica personaggi affini come l'*Atmosphère* di Elisabeth Patter (frammento del 1912-1913), il *Directeur de la Troupe* di *Les Mamelles de Tirésias* di Guillaume Apollinaire (nel “Prologue” del 1916), lo *Speaker* di *Œdipus rex* (1927) e il *Prologue* di *Œdipe-Roi* (prima rappresentazione: 1937) di Jean Cocteau, tutti paludati in abiti da sera (non è chiaro però come vestisse il personaggio di Anouilh la sera della prima).

¹¹ Boothroyd (p. 260) osserva che si presentano “personaggi”, non “attori” (“*Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone*”. Vedrei nella scelta un retaggio pirandelliano).

¹² Si origina qui l'antinomia del personaggio in quanto prodotto delle manovre di un destino ineluttabile oppure di una libera autodeterminazione. Duplice sarà allora anche la “*follià*” di Antigone, consistente da un lato nell'intransigente certezza di essere destinata a ricoprire un ruolo obbligato, dall'altro nell'intransigente volontà di non accettare la propria finitudine e quindi di non assumere punti di vista diversi. Su questo punto qualche studioso ha tacciato Anouilh di incoerenza (v. Boothroyd, pp. 264-5).

¹³ Creonte non è mai detto “tiranno” se non per assurdo. D'altra parte il termine greco (per il quale cfr. p. es. Sofocle, *Antigone*, vv. 506 e 1056), che significa “signore assoluto”, non si carica necessariamente di connotazioni negative.

¹⁴ Precisando di non avere aspirato al potere, Creonte ripete qui l'argomento di *Edipo re*, v. 583 ss.

pena di morte per i trasgressori¹⁵. L'azione prende le mosse da un colloquio tra Antigone, rientrata all'alba da una passeggiata notturna per la campagna (confiderà tra poco a Ismene di avere anche perpetrato la violazione del decreto¹⁶), e la Nutrice, comprensibilmente allarmata. L'appuntamento galante ipotizzato da quest'ultima è confermato ambiguamente dalla fanciulla; Anouilh recupera così con eleganza il motivo dell'amore di Antigone per Polinice, senza tuttavia enfatizzarlo: sarebbe stato fuorviante rispetto al vettore principale del personaggio, che è un'irrefrenabile affermazione egotistica¹⁷. Anche Ismene si è levata. Mentre la Nutrice esce di scena per preparare il caffè, le due sorelle si affrontano; diversamente dalla tradizione (cfr. p. es. Euripide, *Fenicie*, v. 58) Ismene è la maggiore per età, sicché le idealità della protagonista, che pure è ormai ventenne, sono simbolicamente ascritte alla sfera assoluta ed "edenica" dell'infanzia¹⁸. Ma Antigone non è un'eroina dell'età evolutiva; il contrasto infatti non è di natura generazionale (in Sofocle era focalizzato in tal senso il dialogo tra Creonte ed Emone: v. 631 ss.), bensì ontogenetico: sorge nell'individuo quando deve decidere se accettare la vita e quindi invischiarsi¹⁹, come dimostrano i successivi richiami al "piccolo Creonte" avanzati ironicamente da Antigone e malinconicamente dal sovrano stesso²⁰. Antigone non vuole "capire un poco" lo zio Creonte, come può fare Ismene; comprenderà, semmai, da "vecchia"²¹. Ella si misura poi con Emone, in una scena estranea al modello²²; si scusa con lui per un litigio provocato la sera prima e gli chiede conferma del suo amore. Ottenuta dal fidanzato un'appassionata ma imbarazzata rassicurazione, Antigone dopo avergli imposto il giuramento di non replicare gli rivela che non potrà mai sposarlo. Emone si allontana esterrefatto, dal momento che Antigone ha minacciato di gettarsi da una finestra se non obbedita. Entra di nuovo Ismene, timorosa che la sorella esegua il suo piano illegale, aggiungendo al motivo classico della "debolezza" un giudizio duro sulla condotta di Polinice, che troverà puntuale conferma nelle parole di Creonte. Antigone confessa a Ismene, prima di allontanarsi con lei, di avere già agito la notte precedente. Entra Creonte, accompagnato da un Paggio. Una Guardia (Jonas) annuncia con goffa cautela che il cadavere di Polinice nottetempo è stato ricoperto da uno strato di

¹⁵ L'editto è di pubblico dominio certamente prima dell'azione di Antigone, come dimostra la conoscenza che ne ha Ismene. In Sofocle invece Antigone risulta al corrente delle decisioni di Creonte secondo modalità non del tutto chiare ("dicono": v. 23), mentre la sorella le ignora (v. 11 ss.).

¹⁶ Il Creonte di Anouilh sostiene che la legge è fatta per Antigone e in generale per le figlie dei re, sfiorando curiosamente una tesi sostenuta in anni recenti da Jean Bollack (*La mort d'Antigone. La tragédie de Créon*. PUF, Paris 1999, p. 58).

¹⁷ La "rivolta totale" di Antigone "non è, in fondo, che l'estrema manifestazione di un rarefatto egotismo" (Gasparro, p. 46). In una lettera del 1966 alla stessa Gasparro (v. p. 4) Anouilh in riferimento anche ad Antigone concludeva: "Entre la 'pureté' et l'égoïsme il n'y a pas un très grand pas".

¹⁸ Antigone ventenne parla più volte di sé in terza persona ("la piccola Antigone"). Solo con tale decisiva restrizione può essere accolta, mi pare, l'opinione di Lesky, il quale si sforza di equiparare la "sete di assoluto" di questa Antigone a quello della protagonista sofoclea (p. 168): pur postulando l'apertura del testo a più interpretazioni, Lesky dà l'impressione di concepire l'Antigone di Anouilh più come reincarnazione moderna dell'eroina sofoclea che come ricreazione autonoma; posizione legittima, ma faticosa da sostenere. Che Antigone per Anouilh sia priva di un'essenzialità legata a un ordine di valori predeterminato viene suggerito da un suggestivo abbozzo "alternativo": "Une révolte éclate dans Thèbes. Antigone est délinquante. Créon est exécuté et elle prend le pouvoir. A ce moment-là, elle interdit d'enterrer son frère" (intervista rilasciata a Rotaia Gabr nel 1976: v. Beugnot, v. 1, p. 1349, nota 3).

¹⁹ Secondo Lesky (p. 161), proprio in ciò risiede l'errore di Creonte: conoscere la realtà non comporta necessariamente un'accettazione assoluta.

²⁰ CREONTE – "Je te comprends, j'aurais fait comme toi à vingt ans. C'est pour cela que je buvais tes paroles. J'étais du fond du temps un petit Créon maigre et pâle comme toi et qui ne pensait qu'à tout donner lui-même..."; (...) ANTIGONE – ("Elle rit.) Ah! Je ris, Créon, je ris parce que je te vois à quinze ans, tout d'un coup! C'est le même air d'impuissance et de croire qu'on peut tout. La vie t'a seulement ajouté ces petits plis sur le visage et cette graisse autour de toi".

²¹ Si è letta nel vocabolo un'allusione all'invito a collaborare tipico di tanta propaganda filo-nazista dell'epoca, dove acquista valore specifico anche la scelta tra la "vita" e la "morte" da parte del popolo francese (v. Flüggé, p. 169 ss.; *id.*, p. 338 ss.; Boothroyd, pp. 268-9).

²² La fedeltà di Anouilh a Sofocle si misura su fattori strutturali come l'adozione del modulo compositivo "binario" delle opposizioni attanziali, piuttosto che su citazioni occasionali (p. es. del v. 555: Ismene avrebbe scelto di vivere e Antigone di morire; e di brani dello struggente lamento intonato da Antigone nel quarto episodio). Più interessante il recupero dislocato e variato di motivi, p. es. di quello topico della nave dello Stato assalita dalla tempesta, utilizzato da Creonte rimodulando un paragone marinaro dell'Emone sofocleo (vi si tratta della flessibilità nel manovrare un'imbarcazione pericolante: vv. 715-7).

terra scavata con una paletta da bambino (un giocattolo del defunto, sintomatico del carattere regressivo del gesto di Antigone). Creonte, sempre misurato e riflessivo, diversamente dall'irascibile e stizzoso omologo sofocleo, tenta di non far trapelare la notizia del crimine, prima di uscire di scena con il Paggio. Il Coro avverte che “*ormai la molla è carica*” e che “*non deve fare altro che scaricarsi da sé*” e traccia una distinzione tra dramma e tragedia²³. Entra Antigone, spinta dalle tre Guardie che l'hanno catturata mentre grattando la terra “*come una piccola iena*” riprendeva il suo ufficio funebre²⁴. Al cospetto di Creonte ella ammette tutto, compresa la propria colpevolezza in relazione alla prima trasgressione (in Sofocle invece balenava un motivo soprannaturale, non pertinente in Anouilh: vv. 417 ss.). Il confronto evidenzia punti di vista inconciliabili. Creonte vorrebbe salvare la nipote sopprimendo i tre testimoni, in deroga eccezionale al proprio decreto²⁵; cerca di gestire la complessità sordidamente contraddittoria e contaminante, eppure irriducibile, del mondo. Antigone è invece refrattaria a qualunque compromesso, anche a rischio della vita. In un primo tempo, la fanciulla giustifica il rituale della sepoltura con il motivo dell'errare eterno delle anime: Polinice ha diritto a ricongiungersi con le anime dei famigliari defunti²⁶. Tuttavia, il motivo resta privo di riferimenti a una legislazione divina distinta da quella civile; risulterà inoltre effimero. Dopo la rivelazione da parte di Creonte della comune *impietas* dei fratelli, “teppistelli” facinorosi e sovversivi, e della circostanza che le loro salme ormai non identificabili hanno ricevuto un trattamento solo formalmente differenziato, Antigone ripiega strategicamente su una motivazione interamente psicologica e autoreferenziale (ha agito per sé stessa) e infine decide di morire semplicemente per il disgusto che suscita in lei il vivere derogatorio e quindi compromissorio propugnato da Creonte²⁷. Vano risulta anche l'estremo appello di Ismene, prima che Antigone venga tradotta fuori scena dalle Guardie. Entra il Coro a difendere Antigone, facilmente rintuzzato da Creonte, e subito dopo anche Emone, che sfoga inutilmente (in contrasto con la ponderatezza mediatrice dell'omologo sofocleo) una disperata emotività infantile; in Anouilh è Creonte ad ancorare a strategie argomentative e non emotive la discussione. Intanto una folla urlante cerca di irrompere nel palazzo (non si capisce però con quali istanze, se a Tebe “*la pensano tutti come lui*”, cioè

²³ Si menziona spesso la battuta del Coro (“*Maintenant le ressort est bandé. Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul*”) come una citazione di *La Machine infernale* di Cocteau (1932-4): “*Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites pour l'anéantissement mathématique d'un mortel*” (v. p. es. Fraisse, p. 131 nota 1; Howarth, p. 35; Beugnot, v. 1, p. 1362, nota 11). A me pare altrettanto pertinente il riferimento agli insetti della notte, figure ctonie del *tempus edax* e dell'inesorabilità del fato, da accostare ad altri spunti di Cocteau (e dei Surrealisti): Antigone prega la Nutrice di scaldarla più forte “*dei mille insetti del silenzio che rodono qualcosa, da qualche parte nella notte*”; così, p. es., in Elisabeth Patterl “*Intermède*” che divide il primo dal secondo Atto, pronunciato dall'*Antichorus*, pone quale “correlativo oggettivo” del lavoro delle Parche “*un long mâchonnement de termites*”.

Anouilh avanza qui una teoria antiaristotelica circa la “tranquillità” della tragedia rispetto al dramma: se la tragedia non turba è perché il libero arbitrio è negato, tanto che il Coro può affermare che in tragedia si è “*tutti innocenti*” (l'idea era nell'aria: se ne parla nel Atto III – *La nuit de noces* della *Machine infernale* di Cocteau e nell'*Edipe* di Gide del 1931). Il “dramma” per l'autore probabilmente si identifica con quello borghese, tutto esteriore e ideologicamente convenzionale (dello stesso avviso Delattre, p. 93).

²⁴ Antigone è a più riprese associata agli animali nel corso della tragedia (cfr. del resto Sofocle, p. es. v. 424) verso i quali assume un atteggiamento ambivalente: raccomanda teneramente la cagna Dolce alla Nutrice, ma poi ne suggerisce l'abbattimento se essa dovesse intristirsi e poi depreca la condotta di chi “*lecca tutto quello che trova*” della vita; quando si trova agli arresti, lamenta di non godere della solidarietà degli animali, ma è incapace di condividere la semplicità, la costanza e l'adattabilità di quelli. Dopo che Creonte ha osservato che le bestie, “*buone semplici e dure*”, procedono coraggiosamente sempre nello stesso cammino diversamente dagli uomini, che possono anche scegliersi di fermarsi e morire, Antigone risponde: “*Che sogno, eh, per un re, delle bestie! Sarebbe così semplice*” (è un'anticipazione per “ironia tragica” della resipiscenza fatale).

²⁵ E in contrasto con il “discorso della corona” sofocleo (v. 162 ss.). Cfr. poi la battuta normativa di Creonte: “*Sono il capo prima della legge. Ma dopo no*”. D'altra parte il Creonte di Anouilh, all'opposto di quello sofocleo, distingue costantemente tra verità e apparenza, considerando la seconda come dimensione intrinseca dell'agire politico.

²⁶ L'argomento non viene addotto nell'archetipo perché del tutto scontato. Si veda la conferma ironica di Creonte, laddove definisce il rito della nipote un “*passaporto ridicolo*”.

²⁷ Che senso ha l'appellativo di “*cuciniere*” (“*cuisinier*”) appioppato per ben quattro volte da Antigone a Creonte e agli altri esseri umani innamorati della felicità “adattativa”? Si tratta per lei di tecnici o manovali della vita, negati a ogni proiezione ideale, per analogia con la culinaria rispetto alla filosofia secondo la teoria del *Gorgia* di Platone? Oppure è un gioco sull'equivoco del senso generico e di quello antonomastico della parola *chef*, “capo”?

come il re, a detta di Ismene²⁸). La stessa Antigone ne rifugge e prega Creonte di isolarla. Anouilh introduce ora un dialogo tra Antigone e la Guardia che l'ha arrestata, efficacissima rappresentazione di incomunicabilità; in una lettera per Emone (non espressamente indicato però come destinatario) dettata al suo grossolano carceriere, Antigone confessa di non sapere più perché debba morire e dà ragione confusamente a Creonte sull'opportunità di accettare la comune condizione umana (nell'*Antigone* di Sofocle, invece, era l'inflessibile Creonte a capitolare, afferrato da subitanea angoscia: v. 1095 ss.). Diversamente dal granitico re, Antigone compie dunque un'evoluzione. Subito dopo l'uscita della condannata, giunge un Messaggero²⁹ ad annunciare che Antigone si è impiccata con la propria cintura nella caverna dove è stata relegata e che Emone, che aveva raggiunto l'amata richiamandovi con i suoi gemiti Creonte (a sua volta fortemente turbato), ha prima accennato ad avventarsi sul padre e poi si è tolto la vita con la spada. Il Coro informa gelidamente il sovrano del suicidio della regina Euridice conseguente alla notizia della morte del figlio. La chiusa della tragedia, con Creonte che parlando al suo Paggio prima di avviarsi al consiglio di governo sentenzia che bisognerebbe non sapere mai e mai diventare grandi, allude discretamente allo struggente discorso di Aiace al figlio Eurisace nel primo episodio dell'*Aiace* di Sofocle, v. 552 ss. (*"In questo momento, ho una cosa almeno da invidiarti: che non hai coscienza alcuna di questi mali. Nel non comprendere nulla... dolcissima è la vita, finché tu non conosca la gioia e il dolore"*). Ora (come sempre) Creonte è solo, come poco prima (come sempre) era sola Antigone; ma Creonte sopravvive, quantunque in attesa della morte inesorabile. Tocca al Coro suggellare la conclusione della vicenda con apparente cinismo, mentre le Guardie giocano indifferenti: Creonte comincerà ad attendere la sua fine e sui morti caleranno l'indistinzione e l'oblio. Anche eventuali esemplarità risulteranno caduche: presto si confonderanno i nomi dei soggetti della storia, la quale, naturalmente, non è più *magistra vitae*.



Fig. 3 – Antigone e Creonte (Jean Davy)

²⁸ Nel corso della discussione con la sorella, Ismene rovescia la battuta rivolta da Emone a Creonte in Sofocle (v. 690 ss.), secondo la quale la città approvava nascostamente Antigone. È uno dei passi che a mio avviso, contro le obiezioni di Boothroyd, pp. 286-7, accreditano la tesi di un Anouilh non privo di pietà verso Antigone, ma schierato piuttosto con Creonte, di cui giustifica le azioni (v. Flügge, p. 268). Si inficia altresì il ruolo politico della moltitudine tebana.

²⁹ Si noti la contrazione temporale, accentuata dalla mancanza dello stasimo, consona sia al teatro antico sia alle sperimentazioni delle avanguardie.

Secolarizzando l'acerbità anarchica della "santa" di Cocteau, Anouilh modella un'eroina manichea e oltranzista, la cui individualità può esplicarsi solo nei termini dell'insubordinazione al potere e dispiegarsi esclusivamente nella prospettiva di un'imprescindibile alternativa tra un'esistenza pienamente conforme alle proprie idealità e la morte. Antigone agisce per affermare la sua (presunta) purezza incontaminata in un mondo alieno, ricusando nel contempo di comprendere le ragioni dell'Altro; "*comprendere*", in tale ottica, significa adeguarsi al mondo, dunque autolimitarsi. "*Io non sono il re*", afferma Antigone, secondo la quale ciascuno è responsabile solo per sé stesso; la sua visione è radicalmente apolitica.

Il Creonte di Anouilh è invece esperto del mondo e perciò disincantato e non si perita di ricorrere alla crudeltà quando giustificata dalla "ragion di Stato". Con la sua antagonista Creonte però non solo intrattiene un rapporto esterno, ma entra anche in correlazione speculare: nel corso della discussione il re ritorna nella memoria alla giovinezza dei propri vent'anni, luogo di tutte le virtualità. Abbiamo così un dualismo asimmetrico: Creonte comprende Antigone grazie all'esperienza, ma non può riacquistare la verginità etica vantata dalla nipote; questa a sua volta non possiede l'esperienza di Creonte e proprio per questo non può capirlo. Ciascuno dei due sacrifica della propria vita esattamente ciò che incarna l'altro (è chiaro, comunque, che l'antitesi perfetta fra il "no" di Antigone e il "sì" di Creonte si risolve interamente sul piano dell'immanenza). Chi vince? Senza dubbio Creonte, secondo George Steiner (p. 213), che però registra la svolta "militante" di Ismene (p. 168), ormai decisa a subentrare alla sorella (ma il proponimento resta ineffettuale). Secondo Maria Grazia Ciani, invece, "*alla fine, anche in Anouilh Antigone, con la sua morte assurda e innocente, finisce per prevalere su Creonte*" (p. 15).

La morte di Antigone può certo asseverare la volontà di resistere all'omologazione, rispetto a un dato storico come al dato esistenziale. La nostra convinzione è però che Anouilh trovi una composizione dei conflitti non in una soluzione dialettica, ma nel loro annientamento fatale. Il finale nichilista ricorda quello di *Médée* (1946) per l'ultima battuta aneroica della Nutrice (cfr. Grimaldi, p. XXXII), e quello del tardo *Oedipe ou le roi boiteux* (1978) per le sentenze di Creonte e del Coro. L'inanità del valore e del disvalore come meri costrutti umani (c'è chi uccide e chi è ucciso ma "*è una questione di distribuzione*", precisa il Coro) travolti e resi indistinguibili dall'incessante consunzione del tempo, attestata in un arco di tempo così esteso, è un dato cospicuo e probabilmente rivelatore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Beugnot = Jean Anouilh, *Théâtre*, 2 voll., édition établie, présentée et annotée par Bernard Beugnot, Gallimard, Paris 2007

Jacqueline Blancart-Cassou, *Jean Anouilh: les jeux d'un pessimiste*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2007

Edward Boothroyd, *The Parisian stage during the occupation, 1940-1944: a theater of resistance?* (tesi), University of Birmingham 2009 (disponibile in Internet)

Ciani = Aa. Vv., *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia 2000

Charles Delattre, *Jean Anouilh. Antigone*, Bréal, Rosny 1998

Manfred Flügge, *Jean Anouilh's "Antigone": Symbolgestalt des französischen Dilemmas (1940-1944)*, Schäuble Verlag, Rheinfelden und Berlin 1995

Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Colin, Paris 1974

Rosalba Gasparro, *Jean Anouilh. Il gioco come ambizione formale*, La Nuova Italia, Firenze 1977

Grimaldi = Jean Anouilh, *Antigone*, Introduction, notes et bibliographie par Elisabeth Grimaldi, C.U.E.M., Catania 1990

William Driver Howarth, *Anouilh, Antigone*, Arnold, London 1983

Albin Lesky, "*Sophocle, Anouilh et le Tragique*", in *Gesammelten Schriften*, Francke Verlag, Bern und München, 1966, pp. 156-68

Cesare Molinari, *Storia di Antigone*, De Donato, Bari 1977

George Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 2003² (ed. or. 1984)

PROPOSTE DI UTILIZZO DIDATTICO

- a) L'articolo può offrire spunti per una ricerca sui rapporti tra l'opera di Anouilh e il modello sofocleo rispetto 1) al sistema e alla caratterizzazione dei personaggi; 2) all'impianto drammatico (struttura, ripresa di motivi con o senza variazione); 3) sui valori etici e morali sostenuti dagli antagonisti: Antigone-Ismene, Antigone-Creonte, Emone-Creonte.
- b) Uno studio intertestuale (agevole per la disponibilità di traduzioni italiane) potrebbe consistere nel confronto di *Antigone* con *Médée* dello stesso Anouilh, di poco posteriore (1946).
- c) Si potrebbe condurre uno studio comparativo sull'allestimento scenico previsto dal testo e desumibile dalle testimonianze sulla prima rappresentazione, e quello realizzato da Nicolas Briançon nel 2003, la cui registrazione è disponibile in dvd.
- d) Il testo di Anouilh si presta evidentemente a un esame storico e di filosofia morale sul tema della responsabilità politica dell'arte.