

La *philía* della meteca. Un percorso di genere nelle Antigoni del Novecento

Elena Porciani

Esse volevano, come Antigone,
non violare la legge, ma trovare la legge.
Virginia Woolf, *Le tre ghinee*

Quando all'inizio del primo stasimo dell'*Antigone* leggiamo che «molte sono le cose mirabili (*deiná*), ma nessuna è più mirabile dell'essere umano (*antropou deinoteron*)» (vv. 331-332)¹, non si può non essere tentati di riferire un simile aggettivo anche alla tragedia in cui esso ricorre: il testo sofocleo appare quanto di più *deinón* – mirabile, straordinario, ma anche tremendo – si possa concepire nella storia della cultura occidentale. «Sai, vorrei volentieri sapere, come fa uno a scrivere centotrenta drammi... e tra questi una *Antigone*. Come hai fatto?» chiede Brecht a Sofocle alla fine del *Dialogo* (1958-78) in cui il classicista e romanziere Walter Jens ha immaginato di porre a confronto i due autori in un talk show (in Fornaro 2012: 65), ed è uno stupore che è difficile non condividere.

Non meno mirabile appare la millenaria fortuna dell'opera, che ha prodotto varianti sul mito e riscritture drammatiche sin dalla

¹ Cito, modificando “uomo” in “essere umano”, da Sofocle (1991). Dove non sia indicato diversamente, le successive citazioni sono tratte da questa traduzione di Raffaele Cantarella, la cui lineare semplicità bene si presta all'orientamento tematico del presente contributo.

classicità², ma ha indubbiamente vissuto un momento di svolta all'indomani della Rivoluzione Francese, quando un'inedita «irruzione del politico nel privato» (Steiner 1984: 21) ha reso ancora più attuale la ricezione di un dramma incentrato sulla «dialettica fra l'intimità e l'esposizione agli occhi di tutti, fra gli eventi domestici e quelli più pubblici» (*ibid.*: 22). Da allora, grazie anche al prestigio della lettura condotta da Hegel nei primi decenni dell'Ottocento, l'*Antigone* ha acquisito la preminenza non solo letteraria, ma proprio filosofica e ideologica che tuttora possiede: nonostante si sia affermato che all'inizio del Novecento «Edipo prende il posto di Antigone» (*ibid.*: 29) come protagonista dei riusi del mito antico nella contemporaneità, basta ripercorrere l'indice di recenti volumi miscellanei come *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)* o *Antigone on the Contemporary World Stage* per rendersi conto della rinnovata vitalità culturale della figlia di Edipo dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Pienamente giustificata appare, quindi, l'idea di un'*Antigone* 'ricorrente' in cui si misura l'inesausta capacità del personaggio-matrice sofocleo di dare vita, anche al di là dei confini europei, a nuove incarnazioni narrative e drammatiche, oltre che a originali messe in scena a teatro³.

Di fronte a un simile sconfinato panorama il mio intento qui non può che limitarsi a una prima ricognizione della complessa rete tematica, tesa fra etica e politica, che prende avvio dalla tragedia rappresentata la prima volta ad Atene nel 442 a.C. In particolare, procederò nel *mare magnum* delle 'antigonizzazioni' novecentesche prediligendo le varianti tematiche messe in atto da autrici e studiose che, anche là dove non si registri un esplicito discorso di genere,

² Per una visione d'insieme cfr. Molinari (1977) e Fornaro (2012).

³ «Le parole di Antigone e Creonte sembrano eterne, su sfondi culturali del tutto diversi. E ne viene necessaria la domanda: quanto l'*Antigone* ricorrente nei nostri anni ci parla dell'*Antigone* sofoclea, e quanto invece di noi?» (Rossanda 1987: 14).

permettono nel loro insieme di mettere a fuoco una crescente investigazione nel segno di Antigone riguardo al diritto di cittadinanza del femminile sulla scena pubblica. Come si vedrà, rimarranno ai margini dal discorso alcune protagoniste del dibattito contemporaneo, come Luce Irigaray o Adriana Cavarero, ma quello a cui soprattutto miro nel circoscritto spazio di questo contributo è il primo abbozzo di un percorso tematico in vista di una più estesa ricerca.

1. I morti insepolti

1) Da dove parlano le donne? da quale posto o posizione che esse non hanno scelto? Posto che la *thémis* (l'uso, i costumi) assegna loro e che definisce il loro essere. 2) Di che cosa parlano? Parlano del loro ventre e in nome del loro ventre, in nome della natura, del sangue? Oppure si servono della definizione 'naturalista' per spostare il bersaglio? 3) Dal posto e dalla definizione che sono loro attribuiti, come possono le donne parlare? dire qualcosa di un terreno (il politico) dal quale esse sono di primo acchito espulse? (F. Durox 1993: 9-10)⁴

Queste domande, che Françoise Durox si pone all'inizio di *Antigone encore* (1993), si situano al cuore di un'indagine che si proponga di affrontare la ricezione novecentesca della tragedia sofoclea con un approccio di genere. Tuttavia, per cercare di rispondere bisogna in primo luogo innestare la questione del femminile nella «duttività

⁴ Traduzione mia. Anche in seguito, quando citerò da testi di cui non esiste un'edizione in italiano, farò uso di una traduzione personale.

semantica del mito» (R. Duroux – Urdician 2010: 13)⁵, al cui interno ci si può orientare solo se si parte effettivamente dall’inizio: dal prologo della tragedia, quando, dopo la battaglia fratricida che, morti i contendenti, ha condotto al potere Creonte, in un’ora mattutina ancora avvolta dall’oscurità Antigone rende partecipe Ismene dell’intenzione di seppellire Polinice disobbedendo all’editto dello zio che lo vieta. È in primo luogo a questo livello, infatti, che si spiega l’attenzione dei moderni per una problematica antica, relativa al trattamento dei cadaveri dei nemici e dei traditori, ma potentemente riattualizzata nel Novecento: in corrispondenza delle carneficine delle guerre mondiali, ma anche dei genocidi, delle guerre civili e delle repressioni dittatoriali che hanno lasciato così tanti morti insepolti durante il secolo XX⁶. Da questo punto di vista è in special modo d’impatto il film *I cannibali* di Liliana Cavani (1970), liberamente ispirato all’*Antigone* e ambientato nello scenario distopico di una *polis* dove vige la dittatura. Come succedeva durante la Resistenza quando i corpi dei partigiani impiccati o fucilati dai nazifascisti venivano lasciati in vista per giorni interi, i cadaveri dei ribelli disseminati per le strade urbane (fig. 1) hanno la

⁵ Le curatrici di *Antigone on the Contemporary World stage* preferiscono parlare di ‘ubiquità’ piuttosto che di ‘universalità’ per meglio mostrare «la pièce/figura non come un esemplare dell’alta cultura occidentale universale’, ma come una pièce/figura che è stata riproposta in altri termini e su un’altra dimensione, e di conseguenza adesso ‘appartiene’ al mondo in una ampia varietà di forme» (Mee, Foley 2011: 3).

⁶ Si possono aggiungere all’elenco i misteri dell’Italia repubblicana, i cui morti ancora attendono giustizia e, con essa, definitiva sepoltura, come suggeriscono le due messe in scene pubbliche di *Antigone delle città* (1991) di Bruno Tognolini e di *Antigoni della terra* (1992) di Marco Baliani e Bruno Tognolini, organizzate in memoria della Strage di Bologna del 2 agosto 1980. Anche la recente trilogia di Daniele Timpano *Storia cadaverica d’Italia* (2006-2012), dedicata a tre eccellenti corpi defunti di Italia – Mazzini, Mussolini, Moro –, può rientrare in questo ambito, specie per quanto riguarda l’ultimo episodio, *Aldo Morto*.

funzione di ammonire i cittadini su che cosa accadrebbe loro se si impegnassero in un tentativo di insurrezione.

La forza delle immagini di Cavani indica con efficacia come la questione della sepoltura dei morti includa non soltanto il senso letterale del fornire un sepolcro ai propri cari, ma anche quello simbolico del ripristinare la giustizia o pacificare le coscienze. Si consideri, ad esempio, *La tomba di Antigone* di María Zambrano (1967), un'opera di lunga gestazione, al crocevia di filosofia e teatro, nella quale la protagonista, assunta a figura del sacrificio, espia le colpe della propria stirpe dilaniata dalla maledizione divina e dallo scontro fratricida. Il doloroso percorso formativo di un'Antigone che non si suicida ma riceve nella tomba le visite dei personaggi sofoclei e di altri d'invenzione dell'autrice risponde innanzitutto al bisogno di elaborare il trauma, storico e personale, della guerra civile spagnola e della Seconda Guerra Mondiale:

Dal lato del potere [...] la lotta tra i fratelli mette in evidenza il persistere di un qualcosa che, di fronte alla purezza e alla legge di Antigone, si trasforma in passato, in passato da seppellire: l'antica, cieca sete di potere degli dei e dei re-tiranni, che arriva sempre da fuori, o da dentro ma se è così da molto dentro, per ampliare la città e concentrare il potere su di essa. (Zambrano 1995: 54)

Significativa al riguardo è anche una prosa che parrebbe proiettata più sul recupero estetizzante della saga tebana che non su una sua attualizzazione a contatto con la storia contemporanea: *Antigone o della scelta* di Marguerite Yourcenar, tratta da *Fuochi* (1937), una raccolta di brevi riscritture di miti intervallate da riflessioni sulla vita e sull'eros. Tuttavia, nell'accento posto sul diverso destino riservato ai cadaveri di Eteocle e Polinice si percepisce un'allusione, baroccheggiante ma non meno incisiva, al cinismo politico della dittatura fascista: «[Antigone] volge la schiena alla volgare innocenza che consiste nel punire. Benché

vivo, il cadavere ufficiale di Eteocle, raggelato dal successo, si trova già mummificato nella menzogna della gloria» (Yourcenar 2001: p. 33) di cui si ammanta il successo di «Creonte [che], coricato nel letto di Edipo, riposa sul duro cuscino della Ragione di Stato» (*ibid.*: 35). Il caso è interessante anche perché nella più tarda *Prefazione* Yourcenar scrive che, per quanto *Fuochi* fosse nel suo insieme scaturito «da una crisi passionale» (*ibid.*: V), *Antigone o della scelta* muoveva già con la sua allucinata cadenza in direzione dei «lugubri fari dei campi di concentramento» (*ibid.*: IX); il testo viene a rappresentare, così, un'anticipazione delle successive riprese del mito nell'ambito della tematizzazione dei crimini nazisti contro l'umanità, *in primis* della persecuzione contro gli ebrei. Un precoce esempio, del 1947, è costituito dalla *Fedele Antigone* di Elisabeth Langgässer, breve racconto incentrato sulla cura che una ragazza, Carola, si prende della tomba di un soldato sconosciuto:

'Beh – questo darsi da fare con la tomba del soldato. Corri sempre qui. [...] E tutto questo per un estraneo di cui non sai nulla.

'E cosa non so?'

'Che tipo era, ad esempio.'

'Adesso è morto.'

'Forse era uno delle SS.'

'Forse.'

'E non ti vergogni?' – il ragazzo andò in bestia. 'Quei bastardi hanno ammazzato tuo fratello maggiore a Mauthausen. Probabilmente lo hanno...' (in Fornaro 2010: 97)

L'autrice, tedesca e per metà ebrea, si fece promotrice nel dopoguerra, lei che non era mai emigrata e a Monaco era stata vicina agli ambienti cattolici della Resistenza morale al nazismo, di una scrittura pervasa di un senso di rinascita e speranza che, come suggerisce la citazione, passa attraverso il culto conciliativo dei morti: la protagonista «è un'Antigone paziente, 'fedele', intimamente

convinta che si possa ricominciare, che la pace dei morti coincida con la propria» (*ibid.*: 101).

Diverso è il tono dell'autobiografia romanzata *Mia sorella Antigone* (1980) di Grete Weil, a cominciare dalla ricorrente immagine di una ferita (*die Wunde*) mai rimarginata, aperta dall'essere sopravvissuta al primo marito scomparso a Mauthausen. Un senso di colpa impossibile da sanare fa sentire Grete complice dei carnefici, anche a causa della decisione, pur di sfuggire alla deportazione, di entrare nel Consiglio ebraico di Amsterdam e collaborare allo smistamento dei convogli dei prigionieri diretti nei lager. «Quando mi è data la possibilità di levarmi contro l'odio lascio che i morti giacciano insepolti» (G. Weil 2007: 251) afferma la narratrice, consapevole di quante volte la sua ragionevolezza l'abbia sottratta all'impulso di un gesto assoluto di ribellione che l'avrebbe sì condannata a morte sicura, ma attraverso il quale si sarebbe forse finalmente perdonata. Sennonché, a lei il culto delle tombe in realtà non interessa: lungi dall'essere una mera contraddizione, è questo un segno della complessa e sfuggente psicologia di Grete, della sua *Fremdheit*: una «distanza dagli esseri umani, dalle cose e da me stessa» (*ibid.*: 13) nella quale, più avanti, misureremo un'altra componente del lascito di Antigone.

2. Antigone vs Creonte

Le riproposizioni contemporanee del mito di Antigone fanno del tema della sepoltura il punto di avvio di un più ampio confronto tra i diritti della persona e l'esercizio del potere, con una progressione tematica che non è molto diversa da quella che si manifesta nell'intreccio di Sofocle. Quando dalle parole della guardia veniamo a conoscenza che qualcuno ha cosperso di terra il cadavere di Polinice, ci rendiamo conto che sta per esplodere un insanabile conflitto tra le leggi della *polis* e le leggi della famiglia, che in effetti deflagrerà nel secondo episodio, quando Antigone si trova a fronteggiare il furente Creonte.

Un conflitto che non meno investe il rapporto tra leggi umane e leggi divine, dato che la sepoltura dei cari rientra nella sfera di queste ultime; non a caso Antigone sostiene di non dover nessun tipo di obbedienza a un divieto che «per me non fu Zeus a proclamare [...], né Dike, che dimora con gli dei inferi, tali leggi fissò» (vv. 450-451).

È in questo fascio di problematiche etico-politiche che si è inserita la lettura hegeliana, la cui *auctoritas* ha attraversato l'Ottocento, ma è stata in seguito corrosa da critiche sia ideologiche che filologiche. Più volte, dagli appunti giovanili sino all'*Estetica*, Hegel utilizza il dramma sofocleo per mostrare la crisi nel mondo etico dell'armonia delle leggi della *polis* e delle leggi della famiglia che «appartengono al sentimento intimo, e perciò sono conosciute anche come la legge degli dei inferi» (Hegel 2008: 505). Così leggiamo nelle postume *Lezioni sulla filosofia della religione* in una pagina in cui Hegel rivaluta l'operato di Creonte, che «non è un tiranno, ma rappresenta qualcosa che è a sua volta una potenza etica. Creonte non ha torto; egli sostiene che si deve preservare la legge dello Stato, l'autorità del governo, e che la violazione segue una pena» (*ibid.*). In tal modo, trasformandosi il tiranno in un difensore a oltranza della città, il conflitto tragico diventa perfettamente equilibrato e, all'interno della *polis*, insolubile: sia Antigone che Creonte realizzano «solo una delle due potenze etiche» e «questa è la loro unilateralità» (*ibid.*). Da tale reciproca incommensurabilità muove l'analisi etica della tragedia svolta da Martha Nussbaum nella *Fragilità del bene* (1986):

Ciascun protagonista nutre una particolare visione sul mondo delle scelte, tesa a prevenire i conflitti pratici più gravi; ciascuno ha un modello deliberativo semplice e su di esso sviluppa un insieme di interessi chiaramente ordinati. Ciascuno, inoltre, affronta i problemi della scelta con una sicurezza e una stabilità inconsuete; ciascuno sembra straordinariamente inaccessibile ai danni della fortuna. E tuttavia ci rendiamo conto che entrambi i protagonisti hanno una visione in qualche modo riduttiva. (Nussbaum 1996: 134-135)

Per quanto concerne Creonte, si può parlare secondo Nussbaum di una visione miope degli interessi della *polis*, che non considera la necessità di una politica di mediazione tra istanze diverse. Ripartendo le cose e le persone in buone o cattive, amiche o nemiche, a seconda della loro posizione riguardo al benessere della città, l'agire di Creonte è ispirato a «un'idea ugualmente limitata anche sulla giustizia» (*ibid.*: 141) che lo porta alla «violenta ridislocazione dei valori sui quali si fondano gli oppositori della sua politica: l'amore e la pietà religiosa» (*ibid.*: 142). In modo non molto diverso, per la filosofa statunitense, si comporta Antigone: sebbene «moralmente superiore a Creonte», anch'essa «è impegnata in una spietata semplificazione del mondo dei valori» (*ibid.*: 151) secondo la quale «la relazione [familiare] in se stessa è una fonte di obbligazioni, senza alcuna considerazione per i sentimenti coinvolti» (*ibid.*: 152); a questa sorta di anaffettiva pietà, peraltro, si dovrebbe ricondurre «lo strano discorso» del quarto episodio, quando Antigone «pone i doveri verso il fratello al di sopra di quelli verso il marito ed i figli» (*ibid.*: 153). In ogni caso, è solo mentre procede verso la tomba che «ella si volge sempre più verso i cittadini e gli dei della città» (*ibid.*: 155) e infine «muore senza ritrattare nulla, ma è straziata da un conflitto» (*ibid.*: 156).

L'indubbio merito di Nussbaum risiede nell'aver impostato una disamina filosofica complessiva dell'*Antigone*, valorizzando la funzione di commento alla vicenda del coro e lo strutturale effetto di controcanto prodotto dai personaggi secondari, specie Emone e Tiresia, che nei loro dialoghi con Creonte sono portatori di prospettive più ragionevoli, tese a mostrare che «essere flessibilmente sensibili al mondo, invece di rigidi» (*ibid.*: 176), consente di vivere con più sicurezza e stabilità e «rende ancora possibile riconoscere la ricchezza del valore del mondo» (*ibid.*). È questo un approccio che ben dimostra che se Hegel ha compiuto una «lettura distorta» (Paduano 2008: 3), ciò è dovuto all'aver espunto un'essenziale componente tematica della tragedia, relativa al cattivo uso del potere. Tuttavia, Nussbaum non fuoriesce del

tutto dall'orizzonte hegeliano: afferma sì che «il dramma tratta il fallimento di Creonte» (Nussbaum 1996: 147) e che «ammiriamo Antigone molto più di Creonte» (*ibid.*: 156), ma poi di fatto continua a equiparare i protagonisti in nome della comune unilateralità: «né Creonte né Antigone [...] sono esseri appassionati o animati dall'amore per qualcosa» (*ibid.*: 154). L'analisi della giovane tebana appare però più frettolosa di quella di Creonte, meno curata nella disamina filologica; ad esempio, Nussbaum non rileva come nell'*incipit* la «complicazione sintattica della frase» possa essere ricondotta a una «condizione emotiva» (Susanetti 2012: 156) della protagonista che stride con la sua presunta anaffettività, così come non mi pare adeguatamente contrapposto alla sua intransigenza lo strazio che Antigone prova nei confronti della sorella nel secondo episodio: «io soffro mentre ti schernisco» (v. 552).

Sembra che, dopo aver riconosciuto la superiorità morale di Antigone, Nussbaum non sia così propensa a ricondurre l'ostinazione della principessa all'attributo tragico del personaggio⁷. La determinazione e l'intransigenza devono essere ricondotte al no assoluto e tremendo che il personaggio pronuncia di fronte a una legge inaccettabile, sino a spingere la propria *disboulían*, la propria insensatezza, in una «terribile impresa [*patheîn deinón*]» (v. 96). Non dobbiamo trascurare, cioè, che la duttile esemplarità di Antigone proviene dalla sua ieraticità: non possiamo chiederle una realistica, moderna propensione al compromesso, ma dobbiamo muoverci nell'orizzonte semantico e tematico che il personaggio-matrice apre grazie all'essenzialità drammatica della sua connotazione, valutando,

⁷ Emblematico dell'altalenante attenzione prestata alle convenzioni tragiche il passaggio in cui Nussbaum si chiede, descrivendo le modalità deliberative della guardia nel primo episodio, come possano Creonte e Antigone «allontanarsi tanto dall'esperienza ordinaria ed arrivare a un punto dove le preoccupazioni di tutti i giorni sembrano appartenere soltanto ad una figura vile e comica, ad un popolano e non ad un re» (Nussbaum 1996: 137).

casomai, fino a che punto si siano spinti coloro che, rimarcando l'atteggiamento dittatoriale di Creonte, hanno parteggiato per lei⁸.

In questa direzione è istruttiva la fortuna secondo-novecentesca della tragedia in ambito tedesco, da Bertold Brecht che, com'è noto, nel 1948 mise in scena una pièce in parte derivata dalla traduzione romantica di Hölderlin, nella quale Creonte diviene un'allegoria del nazismo, sino al cosiddetto *Deutscher Herbst*, dal titolo del film del 1978 in cui vari intellettuali e registi vollero fornire una lettura collettiva degli anni di piombo. Riguardo al successo che incontrò la ribellione di Antigone nel dibattito sul terrorismo si potrebbe menzionare l'episodio sceneggiato da Heinrich Böll proprio in *Germania in autunno*, che verte sulla censura di una produzione televisiva tratta da Sofocle (fig. 2)⁹, ma in questa sede è sugli echi del clima di quel periodo in *Mia sorella Antigone* che è opportuno soffermarsi.

Weil immagina di dover dare rifugio a Marlene, la giovane compagna di un terrorista, e il pensiero corre alla donne che hanno deciso di aderire alla lotta armata, come Gudrun Ensslin, la quale, almeno secondo la versione ufficiale, si sarebbe suicidata in carcere insieme a due suoi compagni della RAF. «Antigone e Gudrun Ensslin sullo stesso piano» (G. Weil 2007: 191) commenta Grete: perché è vero che la sua principessa «non ha appiccato il fuoco, solo dato sepoltura» (*ibid.*)¹⁰, però «forse anche G.E., figlia di pastore, avrebbe preferito dare sepoltura a un morto, se oggi avesse ancora senso

⁸ Duroux riconosce due fazioni: la prima, che comprende Hegel, Maurras e, «malgrado qualche pentimento», Steiner, è contraddistinta dal «prendere le parti, per Creonte, contro Antigone» (F. Duroux 1993: 17); la seconda, che schiera tra gli altri Goethe, Hölderlin, Hoffmannsthal, Heidegger e Lacan, fa di Antigone «l'eroina» (*ibid.*: 19).

⁹ Cfr. al riguardo Fornaro (2012; 141-151).

¹⁰ Si veda anche quanto afferma Nussbaum: Antigone «può essere stranamente lontana dal mondo, ma non fa violenza ad esso» (Nussbaum 1996: 156).

inumare un cadavere per manifestare dissenso. Moraliste lo erano entrambe» (*ibid.*). Nel momento in cui il confronto con Antigone si sposta sulla figura di Sophie Scholl, la martire della Rosa Bianca, la narratrice si chiede se in alcune passate circostanze la storia non abbia fatto «il favore di chiamare il [...] terrorismo resistenza» (*ibid.*: 199), ma non sa poi fornire alcuna risposta risolutoria; solo constata di trovarsi al cospetto di «esseri umani che arrivano al limite. Che esauriscono se stessi. Non guardano al risultato ma alla necessità interiore» (*ibid.*: 191). È ancora l'ostinazione integerrima della principessa tebana che contempla la morte, mentre lei, Grete, si situa dalla parte di Ismene, di colei che sopravvive e guarda ad Antigone come a una sorella irraggiungibile. «I suicidi che si rimandano poi non si commettono» (*ibid.*: 115) afferma, ricordando come, dopo la disperazione seguita alla perdita del primo marito, sia stata comunque ricatturata da un istinto vitale tanto invincibile quanto imperdonabile.

3. La *philia* sulla scena

Sebbene Grete Weil non tematizzi esplicitamente il rapporto tra femminile e politico, la sua stessa vicenda ne costituisce una problematizzazione, così come quella di Sophie Scholl e Gudrun Ensslin: tutti i loro casi rientrano, per quanto con modalità diverse, nell'orizzonte del *deinón*, di scelte tremende che, a fronte di un potere ingiusto o così considerato, sovvertono la tradizionale ripartizione degli ambiti di azione femminile e maschile ed entrano nell'agone pubblico. Più in generale, siamo di fronte a uno snodo decisivo della rete tematica che si diparte della tragedia sofoclea: riconoscere che l'ostinata Antigone disobbedisce a una legge resa illegittima dalla condotta politicamente inefficace, oltre che eticamente inaccettabile, del legislatore è il primo passo per muoversi in una prospettiva di genere. Detto altrimenti, per leggere l'*Antigone* in chiave *gender* bisogna preliminarmente ripristinare l'asimmetria di Creonte e Antigone: se Sofocle mette in scena due istanze contrapposte, una delle due, quella

di Creonte, resa più forte dalla posizione di potere, è nelle condizioni di esercitare una violenta censura sull'altra. Colpisce in quest'ottica la decisione con cui, per non spargere sangue reale, la condanna di Antigone viene commutata dall'essere lapidata, come prevedeva l'editto, all'essere sepolta viva: al di là della spiegazione ufficiale, un simile cambiamento applica al gesto di Antigone una sorta di contrappasso nel quale si può leggere la volontà del tiranno di schiacciare l'infrazione, di sospingerla al di sotto della superficie visibile della *polis*, di ricacciarla, per utilizzare una felice paraetimologia, nella più oscura delle oscenità, fuori della scena pubblica.

Con ciò, ristabilita l'asimmetria, siamo già pienamente in uno scenario regolato, nelle parole di Duroux (1993: 19), dal «principio della complementarità gerarchica dei sessi, dei loro attributi e dei loro rispettivi posti». Non a caso, quando entra in scena, la prima parola che Creonte pronuncia per riferirsi al coro dei concittadini è *andres* (v. 162) e così li chiamerà per il resto della tragedia: il suo orizzonte di riferimento è sempre maschile, laddove Antigone si rivolge agli *anthropoi* e *patriás politai*, casomai ai *poluktemones andres*, cioè agli «uomini illustri» (v. 843)¹¹. Allo stesso modo, quando viene a sapere della trasgressione del suo decreto, Creonte si figura uno scenario di insubordinazione maschile chiedendosi chi tra gli uomini (*tis andrôn*) abbia osato sfidarlo (v. 248), forse qualcuno di quelli prima menzionati che «la speranza di guadagni spesso manda [...] in rovina» (v. 222). E, immaginando di dover dare ragione alla nipote, afferma «davvero io non sono un uomo (*anér*), ma l'uomo è costei (*aute d'anér*)» (v. 484), in conformità a un'inaccettabile inversione di genere che nel terzo episodio farà presente anche a Emone, ammonendolo a guardarsi dal preferire il piacere femminile alla saggezza e non esitando poi a definirlo «schiavo di donna» (v. 756).

¹¹ Cito qui da Sofocle (1982).

Come è stato notato, Creonte non è solo autocratico, ma esplicitamente androcratico¹²; per questo, Duroux sostiene che, sebbene non sia sua intenzione sovvertire il potere vigente nella *polis*, Antigone compie comunque qualcosa di fortemente politico: «rifiuta di tornare nella sua camera e fa irruzione sulla piazza pubblica» (F. Duroux 2010: 40). In altri termini, con il suo gesto conduce il femminile nell'agorà della *polis*, in un luogo ad esso interdetto, mentre Ismene rimane nei confini del ruolo sociale della donna, che considera, del resto, l'unico possibile per natura: «siamo nate donne (*gunaich' oti ephumen*), sì da non poter lottare contro uomini» (vv. 61-62). Questo, però, non può considerarsi il punto di arrivo del discorso, bensì ne costituisce il punto di partenza: per tentare di rispondere alle domande poste dalla stessa Duroux – da dove parlano le donne, di che cosa parlano, con quali attributi possono parlare –, si tratta di capire che cosa implichi il fatto che a disobbedire sia una donna: come scrive Judith Butler nella *Rivendicazione di Antigone* (2000), «che tipo di discorso politico è quello che viola i confini stessi del politico e che sposta pericolosamente il confine che dovrebbe invece contenere il suo discorso?» (Butler 2003: 16).

Si può individuare un primo itinerario tematico di risposta in rapporto all'esplicita rivendicazione che nel testo sofocleo Antigone compie del principio etico che la muove: «Non sono nata per condividere l'odio ma l'amore (*symphilein*)» (v. 523). Al riguardo, conviene volgersi alla *Tomba di Antigone* di María Zambrano, che considerava la tragedia come la più vicina in assoluto alla filosofia: «la

¹² Si pensi a quanto scrive Adriana Cavarero sviluppando una riflessione sull'*Antigone* incentrata sul tema del corpo: «è ben noto come nella Grecia classica si assista al definitivo instaurarsi di un ordine politico che tutta la letteratura specialistica concorda ormai nel definire logocentrico e insieme fallocratico. [...] L'*Antigone* sofoclea si inserirebbe dunque tranquillamente nel quadro simbolico dell'epoca accettandone i codici. Rispetto ai quali, tuttavia, questa tragedia evoca una serie di ambigui contrappassi e di irrisolte tensioni» (Cavarero 1995, p. 20).

vocazione di Antigone – o la vocazione ‘Antigone’ – precede il diversificarsi di filosofia e poesia» (Zambrano 1995: 64). Il termine “vocazione”, peraltro, rivela il retroterra cristiano del pensiero poetante di Zambrano, come si evince già nel *Prologo* in cui Antigone è paragonata a Giovanna d’Arco e alle sante martiri ed è definita «la giovinetta sacrificata agli ‘inferi’ sui quali si erge la città», «una figura dell’aurora della coscienza», un «mediatore» tra umano e divino rivelato che si inserisce nella linea del «Mediatore per eccellenza», ossia Cristo (*ibid.*: 44, 47 e 51)¹³. Al contempo, la tomba è immagine del necessario «transito» attraverso gli inferi affinché Antigone possa «sciogliere il nodo delle viscere familiari» (*ibid.*: 48) e realizzare un «sacrificio vivificante» (*ibid.*: 61). Nella versione di Zambrano, infatti, a differenza di quanto ha scritto Sofocle, una volta scesa nella tomba, lungi dall’impiccarsi, Antigone nasce una seconda volta e «si conosce, ancor prima si sente, come ciò che è: un essere integro, una fanciulla di una verginità totale» (*ibid.*: 58):

Nessuna vittima di sacrificio, dunque, e meno che mai se è mossa dall’amore, può fare a meno di attraversare gli inferni. [...] Sembra che questa, di dover discendere negli abissi, sia la condizione per poter ascendere attraversando tutte le regioni in cui l’amore è l’elemento, per così dire, della trascendenza umana: originariamente fecondo, quindi, se persiste, creatore. Creatore di vita, di luce, di coscienza. (*ibid.*: 46)

In questa versione del mito ciò che mi pare peculiarmente interessante in chiave di genere non è solo l’esito del percorso di

¹³ Un’ancora più esplicita caratterizzazione cristologica di Antigone, in cui si incontrano *philía* e *deinón*, ricorre nella *Persona e il sacro* di Simone Weil (1942): «la legge non scritta alla quale questa giovinetta obbediva, lontanissima dall’aver qualcosa in comune con qualche diritto o con alcunché di naturale, non era altro che l’amore estremo, assurdo, che ha spinto Cristo sulla Croce» (S. Weil 2012: 31).

Antigone come «archetipo» (*ibid.*: 48) femminile di una Nuova Legge fondata sull'amore tra esseri umani che si considerano pari, fratelli e sorelle, tanto più che l'ambito in cui si muove Zambrano è quello della trascendenza di una Terra Promessa alla lettera utopica, destinata a non sostanzarsi in alcun luogo terreno, ma a esercitare una funzione di richiamo religioso e umanistico contro le disumanizzazioni della storia. Come afferma il misterioso Secondo Sconosciuto che nell'epilogo la porta via con sé, «finché ci saranno uomini, [Antigone] parlerà senza sosta [...] sul confine tra la vita e la morte» (*ibid.*: 126). Più significativo mi pare però, da un punto di vista di genere, il fatto che, pur non muovendosi in un orizzonte femminista, Zambrano riconduca la possibilità di una Nuova Legge a un'immagine di trasgressione dei limiti sociali ed educativi del femminile:

Sorelle sempre, Ismene, ora lo vedi. Io sono andata, tu no. Questo però faceva parte del gioco, ti ricordi? Nel gioco ero io quella che calpestava più volte la riga e per questo, solo per questo, perdeva sempre. In tutto il resto ero brava, ma la riga la calpestavo sempre, facendo sempre avanti e indietro. Anna, la nostra Anna [la nutrice], me lo diceva: "Bambina, bambina, non fare tanto avanti e indietro, che non sta bene". Io sono passata sulla riga e l'ho oltrepassata, l'ho di nuovo passata e ripassata, andando e venendo dalla terra proibita. (*ibid.*: 76)

È questo un passo tratto dal capitolo *Il sogno della sorella*, che mostra chiaramente la differenza tra Antigone e Ismene. Il ricordo dell'infrazione delle regole del gioco è seguito dalla descrizione del corpo di Polinice, a suggerire che l'atteggiamento ribellistico infantile costituisce il presupposto della disobbedienza successiva; più avanti, del resto, la stessa Antigone afferma: «ho oltrepassato la riga per andare a lavare il cadavere di mio fratello» (*ibid.*: 123). È da questa prospettiva che la *Bildung* sotterranea di Antigone acquisisce un più forte gradiente *gender*, nella misura in cui è resa possibile da

un'infrazione di quelli che oggi siamo abituati a considerare gli stereotipi di genere, perseguita a rischio di perdere la partita o, nell'ostinazione di giovane adulta, ricercata nonostante la consapevolezza di dover morire. Non appare casuale, così, che Ismene, che ha obbedito alla nutrice ed è rimasta al di qua della riga, sia relegata in una silente evanescenza onirica che la accomuna alla muta Giocasta dell'*Ombra della madre*. Entrambe nel testo non hanno diritto di parola, in particolare la Madre che, pur visitando la figlia, non può che andare poi a ricongiungersi in silenzio nelle «cavità della Terra, del cielo e dei Mari [...] nel seno della Grande Madre» (*ibid.*: 92), in un regno in cui, però, non è possibile riscattare la colpa dei padri. In altri termini, Antigone si fa carico nell'incontro con la madre della genealogia al femminile che la continuità generazionale crea, ma il suo di più, il suo eccesso che permette lo scarto, è reso possibile dall'aver oltrepassato il limite, la riga della terra proibita, che né sua madre né sua sorella hanno osato varcare.¹⁴

4. Antigone meteca

Se in questa infrazione inizia a essere messa in scena quella che Duroux (2012: 35) chiama «la posizione 'politica' di Antigone», il percorso della principessa nella tomba è anche l'esperienza di un dislocamento del sé che costituisce la radicalizzazione dell'esilio da lei conosciuto mentre accompagnava il padre Edipo via da Tebe: «nella nostra casa, nel nostro giardino, non abbiamo bisogno di avere tutto

¹⁴ In questo si avverte una differenza con quanto afferma Luce Irigaray nella complessa analisi del testo sofocleo, mediato dalla lettura di Hegel, svolta in *Speculum* (1974): «È già sottomessa? Oppure ancora in rivolta? In ogni caso ripete su se stessa il gesto di morte compiuto da sua madre, senza sangue. Quali che siano i contrasti presenti che la oppongono alle leggi della città, c'è un'altra legge che da prima la attraeva là dove sta andando: l'identificazione con la/sua madre» (Irigaray 1989: 203).

presente, tutto il giorno, né di tenere tutta la nostra anima all'erta, tutto all'erta il nostro essere» (Zambrano 1995: 120).

Il tema dell'esilio, unito all'amore provato dall'Antigone di Zambrano per tutti gli esseri umani, evoca in primo luogo un passo delle *Tre ghinee* (1938) in cui Virginia Woolf riporta le parole con cui la *outsider*, senza diritti nella propria nazione, esplicita la propria differenza: «“io in quanto donna non ho patria. In quanto donna, la mia patria è il mondo intero”» (Woolf 1998: 160). Sicuramente la posizione di Woolf costituisce un puntello della riflessione politica femminista, tuttavia vorrei qui soprattutto concentrarmi sul fatto che l'esilio è anche una condizione esistenziale, che rimotiva la serie di aggettivi, contraddistinti dalla presenza dell'alfa privativo, utilizzati da Antigone per descriversi durante il corteo che la conduce alla tomba: prima *araios* e *agamos*, «maledetta, senza nozze» (v. 867) e poi *aklautos*, *aphilos*, *anumenaios*, «incompianta, senza amici, senza nozze» (v. 876). Nei versi compresi tra le due serie la figlia di Edipo afferma che andrà ad abitare con i genitori nell'Ade, ma le parole che utilizza – *metoikos erchomai*, «vado ad abitare» (v. 868) –, conformemente alla tendenza di Sofocle a risemantizzare le espressioni comuni, possono acquisire una particolare pregnanza nel caratterizzare il personaggio se le si legano agli attributi sopra elencati e si presta maggiore attenzione al contesto di congedo dalla vita in cui ricorrono. *Metoikos*, infatti, significa 'meteca', 'straniera nella polis', e può prestarsi a indicare la via a un senso di disappartenenza la cui migliore traduzione potrebbe essere il termine che, come abbiamo visto, Grete Weil utilizza per esprimere la distanza che la separa dagli esseri umani, dalle cose e da se stessa: *Fremdheit*. Esso, infatti, indica una mistione di estraneità e lontananza in cui si riconosce l'impossibilità di aderire a una comunità pur abitando, l'interiorizzazione di uno stato di esilio permanente che, in positivo, assurge alla rivendicata idiosincrasia nei confronti di appartenenze rigide, definite e definitive.

È a quest'altezza che si inserisce nel percorso delle antigonizzazioni di genere la lettura dell'*Antigone* effettuata da Judith Butler: perché

tramite questa autrice riconosciamo come l'aspetto privato e intimo della *philia* possa esercitare una funzione politica o, detto altrimenti, come lo status di meteca possa essere considerato in tale ambito modellizzante. In primo luogo, Butler critica Hegel dimostrando come una collocazione unilaterale di Antigone nel versante della famiglia e del femminile sia insostenibile. Da una parte, infatti, risulta difficile comprendere in questo posizionamento l'oscuro passo in cui nel quarto episodio sofocleo Antigone afferma che, a differenza di un marito o di un figlio, un fratello non si può sostituire; dall'altra, l'incesto all'origine della sua nascita ha già contaminato i legami di sangue che essa difende, ma che, a ben vedere, coinvolgono anche Creonte, a conferma di quanto nel testo «i due siano reciprocamente implicati a livello metaforico» (Butler 2003: 20) piuttosto che contrapposti. In particolare, la duplice circostanza che Antigone «assorbe il linguaggio stesso dello Stato contro cui si ribella» (*ibid.*: 17) e, una volta deflagrato il conflitto, «il coro, Creonte e i nunzi la definiscono "uomo"» (*ibid.*: 21) viene interpretato da Butler come il principale segno dell'impossibilità di considerare il gesto di Antigone una pura infrazione prepolitica delle leggi della *polis*:

Antigone è la discendenza di Edipo e ci spinge a domandarci: che cosa ne sarà dell'eredità di Edipo, quando le regole che Edipo sfida ciecamente non conducono più alla stabilità loro accordata da Lévi-Strauss e dalla psicoanalisi strutturale? In altri termini, Antigone è colei per la quale le posizioni simboliche sono divenute incoerenti, confondendo come fa, il fratello e il padre, come fa, non come madre ma – come suggerisce un'etimologia – 'al posto della madre'. Anche il suo nome è costruito come 'antigenerazione'. Perciò ella si situa ormai a una certa distanza da ciò che rappresenta, e ciò che rappresenta è lungi dall'essere chiaro. (*ibid.*: 39)

Se per Lacan, non mettendo in discussione le coordinate della legge del padre nella quale si situa, la morte di Antigone costituisce l'«esito

accelerato precisamente dall'insopportabilità simbolica del suo destino» (*ibid.*: 46), Butler propone di riformulare la questione guardando alla sua morte nei termini del «limite che esige di essere letto come quell'operazione del potere politico che preclude l'intelligibilità di alcune forme di parentela, che nega ad alcuni generi di vita di essere approvati come tali» (*ibid.*). La morte diventa così la cifra della rivendicazione di Antigone, in quanto essa sfida «le condizioni stesse della vivibilità [...] stabilite dal simbolico» (*ibid.*: 77). Ed è qui che si innesta la svolta interpretativa cui Butler mirava sin dall'inizio del suo discorso collegando il personaggio non alla «parentela nella sua forma classica, ma [alla] sua deformazione e dislocazione (*ibid.*: 42):

Pur non essendo propriamente un'eroina queer, Antigone rappresenta emblematicamente una certa fatalità eterosessuale ancora da interpretare. [...] In questa luce, allora, è forse interessante notare che Antigone, che conclude il dramma edipico, non riesce a produrre una conclusione eterosessuale per quel dramma, il che potrebbe suggerire la direzione di una teoria psicoanalitica che prenda Antigone come punto di partenza. Certamente essa non acquisisce un'altra sessualità che *non* sia l'eterosessualità, ma sembra opporsi all'istituto della eterosessualità rifiutando di fare ciò che è necessario per rimanere in vita per Emone, rifiutando di diventare madre e moglie, scandalizzando il pubblico con il suo genere oscillante, abbracciando la morte come camera nuziale e identificando la propria tomba come una «casa profondamente scavata» (*kataskaphes oikesis*). (*ibid.*: 98, 104).

La tensione del percorso sin qui delineato si fa massima: queerizzare Antigone significa tendere l'investigazione di genere al limite o, detto altrimenti, incrinare non solo il sistema simbolico che governa la nostra socialità ripartendo il femminile e maschile in un asse di valori destinati a trasformarsi in stereotipi di genere, ma persino i confini eteronormativi tra sesso e genere femminile. In ogni

caso, si tratta di un'operazione politica che Antigone compie quando «agisce, parla, diventa colei per la quale l'atto linguistico è un crimine fatale» (*ibid.*: 112) oltrepassando la sfera individuale per entrare, a differenza di quanto pensavano sia Hegel che Lacan, «nel discorso dell'intelligibilità sotto forma di promettente fatalità, come la forma sociale del suo futuro aberrante e senza precedenti» (*ibid.*). In altre parole, Butler incontra Grete Weil e Zambrano suggerendo alla *Fremdheit* di Antigone e alla sua tomba vivente un modo per intrecciare il personale col politico, il privato col pubblico, nella misura in cui trasforma lo stato di meteca in un grimaldello per riformulare il paradigma socialmente dominante non solo della sessualità, ma anche della mentalità culturale.

La significatività di un simile approdo queer non riguarda il femminile soltanto all'interno della minoranza lgbt, ma permette anche di rispondere alle domande di Duroux sopra citate: è dalla posizione eccentrica, da *outsider*, di Antigone che si diparte una via di genere alla disobbedienza civile che essa incarna. La potremmo definire persino una figura biopolitica, chiamando a raccolta l'autodislocamento di Teresa De Lauretis, il nomadismo di Rosi Braidotti o anche la coscienza della *mestiza* di Gloria Anzaldúa,¹⁵ ma, rimandando a un più compiuto stadio della ricerca la puntuale trattazione della capacità di queste pratiche di pensiero di spostare, nelle parole ancora di Duroux, 'il bersaglio del femminile', vorrei chiudere questa prima mappatura delle antigonizzazioni contemporanee con una citazione dall'*Antigone furiosa* (1986) dell'argentina Griselda Gambaro. Più che mai, infatti, in questa pièce in cui la suicida Antigone si sfilava il cappio dal collo e recitava l'*Antigone* mettendo in scena, in un gioco performativo di parti scambiate e rifrazioni intertestuali, trova espressione la *philia* di meteca al confine tra diversi stati esistenziali e politici:

¹⁵ Per una sintetica ricostruzione di queste posizioni cfr. Missana (2014).

Non starò con gli esseri viventi né con coloro che morirono, non mi si conterà né tra i morti né tra i vivi. Sparirò dal mondo, in vita. (Gambaro 1987, 207)



Fig. n. 1: *I cannibali* (1970)



Fig. 2: *Germania in autunno* (1978)

Bibliografia

Butler, Judith, *Antigone's Claim* (2000), trad. it. *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Cavarero, Adriana, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995.

Duroux, Rose – Urdician, Stéphanie (eds), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont Ferrand Cedex, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012.

Duroux, Françoise *Antigone encore. Les femmes et la loi*, Parigi, Coté-Femmes, 1993.

Fornaro, Sotera, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012.

Fornaro, Sotera, *L'ora di Antigone dal nazismo agli 'anni di piombo'*, Tubinga, Narr Verlag, 2012.

Gambaro, Griselda, *Antigona Furiosa* (1986), in *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.

Hegel, Friedrich W., *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (1821-31), trad. it *Lezioni sulla filosofia della religione. II. La religione determinata*, Eds. Roberto Garaventa - Stefania Achella, Napoli, Guida, 2008.

Jens, Walter, *Sophokles und Brecht, Dialog* (1958-78), trad. it. *Sofocle e Brecht. Un dialogo*, in Fornaro (2012), pp. 52-66.

Irigaray, Luce, *Speculum* (1974), trad. it. *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1989.

Langgässer, Elisabeth, *Die getreue Antigone* (1947), trad. it. *La fedele Antigone*, in Fornaro (2012), pp. 96-99.

Mee, Erin B. e Foley, Helen P. (eds.), *Mobilizing Antigone*, in Erin B. Mee, Helen P. Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 1-47.

Missana, Eleonora (ed.), *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*, Milano, Feltrinelli, 2014.

Molinari, Cesare, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale*, Bari, De Donato, 1977.

Nussbaum, Martha, *The Fragility of Goodness* (1986), trad. it. *La fragilità del bene*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Paduano, Guido, *Antigone e la democrazia ateniese*, in Roberto Alonge (ed.), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008.

Rossanda, Rossana *Antigone ricorrente*, in Sofocle, *Antigone*, traduzione di Luisa Biondetti, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 7-58.

Sofocle, *Edipo Re. Edipo a Colono, Antigone* (1982), Ed. Dario Del Corno, traduzione di Raffaele Cantarella, Milano, Mondadori, 1991.

Sofocle, *Tragedie e frammenti*, Ed. Guido Paduano, Torino, UTET, 1982.

Steiner, George, *Antigones* (1984), trad. it. *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2011.

Susanetti, Davide, *Commento*, in Sofocle, *Antigone*, Roma, Carocci, 2012.

Weil, Grete, *Meine Schwester Antigone* (1980), trad. it. *Mia sorella Antigone*, Eds. K. Birge Büch, M. Castellari, A. Gilardoni, Milano, Mimesis, 2007.

Weil, Simone, *La personne et le sacré* (1942), trad. it. *La persona e il sacro*, Milano, Adelphi, 2012.

Woolf, Virginia, *Three Guineas* (1938), trad. it., *Le tre ghinee*, in *Saggi, prose, racconti*, Ed. Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998.

Yourcenar, Marguerite, *Feux* (1937), trad. it. *Fuochi*, Milano, Bompiani, 2001.

Zambrano, María, *La tumba de Antigona* (1967), trad. it. *La tomba di Antigone*, in *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1995, pp. 41-127.

Filmografia

I cannibali, dir. Liliana Cavani, Italia, 1970.

L'autrice

Elena Porciani è ricercatrice in Critica letteraria e Letterature Comparate presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali della Seconda Università di Napoli.

email: el.porciani@gmail.com

L'articolo

Elena Porciani, *La philia della meteca*

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Porciani, Elena, "La philia della meteca. Un percorso di genere nelle Antigoni del Novecento", *Between*, V.10 (2015), Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli <http://www.betweenjournal.it/>