

# Il disordine di Antigone

Sotera Fornaro

## 1. Tragedia e visioni del tragico

Nelle pratiche teatrali dei secoli successivi al V sec. a.C., il secolo cioè di Eschilo, Sofocle ed Euripide, i testi tragici subirono un fenomeno di frammentazione: le parti corali, essenziali nella struttura della tragedia ateniese, vennero progressivamente sciolte dalle parti recitate (in generale cfr. Rodighiero 2013). La musica e la danza divennero progressivamente autonomo oggetto di *performance*, che si adeguò del resto ai gusti di un pubblico eterogeneo dal punto di vista geografico ma soprattutto culturale, specie durante l'Impero romano. Le parti recitate, invece, astratte dal contesto originario, divennero altrettanti pezzi di bravura attorale: i caratteri (*ethe*) tragici cominciarono a vivere di vita loro propria in singoli episodi che rientravano nel repertorio comune degli attori, ad esempio Edipo che scopre la verità e si acceca, oppure Oreste che uccide la madre, o ancora Medea che concepisce l'omicidio dei figli. Gli stessi caratteri, del resto, divennero temi di declamazione, specifica forma della retorica tardo-antica, che era retorica esibita, dunque una forma spettacolare destinata all'esecuzione pubblica in concorrenza con le forme performative tradizionalmente teatrali e che veniva realizzata negli stessi luoghi, tra cui i teatri. Nelle *etopee*, cioè nelle declamazioni in cui in prima persona parlava un personaggio tragico (ad esempio Clitemnestra, Oreste, Agamennone) il mito veniva sottoposto ad un adattamento argomentativo e talora anche ad un'analisi che noi diremmo di tipo psicologico, quindi contemporaneamente messo in scena e discusso, portato ad esempio positivo o negativo, talora sottoposto ad un meccanismo di correzione. La struttura originaria della tragedia antica, perciò, risultò nei secoli

smembrata, senza però interrompere la linea di continuità delle rappresentazioni tragiche. D'altro canto, già Aristotele scrive che la forza (*dynamis*) della tragedia è indipendente dalla messa in scena e dagli attori e che l'effetto emotivo sullo spettatore è anzi quel che meno pertiene alla poetica tragica (*Poetica*, 6, 1450b17). Questo presupposto aristotelico giustifica in parte perché la tragedia greca, nel momento in cui si esaurì il suo ciclo vitale nella messa in scena politica, cioè nel momento in cui si persero i legami che la stringevano all'attualità della rappresentazione ad Atene durante il V sec. a.C., sia divenuta materiale di confronto per il pensiero filosofico. Tale confronto già in Platone rientra nel corpo a corpo tra un pensiero che si attiene al *logos*, al concetto, e un pensiero che si esprime attraverso il *mythos*, cioè attraverso l'immaginario. Da Platone in poi, non si è mai interrotto l'interrogarsi sulla tragedia come testo, sciolto dunque dalla prassi performativa, dando origine alle visioni del tragico, termine la cui accezione moderna è sconosciuta all'aggettivo antico (legato solo all'evento spettacolare, cioè alla tragedia rappresentata) (Most 1993; Most 2000). Due tragedie in particolare sono servite da modello per due differenti, anche se non contrapposte, visioni del tragico (Lanza 2013; cfr. Bodei 1983): l'*Edipo Re* da una parte e l'*Antigone* dall'altra, tutte e due con una smisurata ricezione in età moderna e contemporanea (cfr. ad es. Paduano 2008; Steiner 2003; Belardinelli-Greco 2010; Fornaro 2012a; Porciani 2016). La prima esprime quella visione del tragico per la quale l'individuo commette un errore, un'*amartia*, e diventa vittima della sua stessa ansia di sapere la verità: l'*Edipo Re* è insomma la tragedia della conoscenza. La seconda, invece, esprime quella visione del tragico per la quale l'individuo entra in conflitto con la comunità, ed oppone una legge familiare e intima alle leggi dello Stato: conflitto che non si sviluppa solo su un piano esterno, cioè pubblico, dell'essere umano che consapevolmente infrange il *nomos*, la norma riconosciuta dalla comunità; ma che – a seconda dell'importanza che si dà alla soggettività nella visione tragica – diventa anche lacerante conflitto interiore, dell'individuo cioè dilaniato tra due ugualmente legittimi *nomoi*, tra la 'coscienza' (in senso moderno) e lo Stato. L'*Antigone*, dunque, è la tragedia dell'individuo e del suo ruolo nella rete di rapporti familiari,

sociali, statali entro i quali si iscrive la propria esistenza. L'*Antigone* è insomma la tragedia della politica: non solo se si riconduce alle dinamiche storiche della *polis* ateniese del tempo in cui fu rappresentata, ma anche se si prende questo termine nella sua accezione più generale. Perciò l'*Edipo Re* ha prevalso e continua a prevalere come modello nelle visioni del tragico che si spingono nei meandri dell'interiorità umana; l'*Antigone*, invece, in quelle che esplorano il problema dell'agire politico, delle decisioni che determina, delle conseguenze che suscita (Carrillo 2008). In queste pagine si tornerà all'*Antigone*, interrogandone di nuovo il testo di Sofocle, per capire come nella drammatizzazione avvenga la messa in discussione delle fondamenta del calcolo razionale, ossia della razionalità orientata al raggiungimento del fine nel presente (quella di Creonte). Il discorso teatrale dell'*Antigone* approda alla negazione dell'autorità incrollabile per qualsiasi legge ed al smascheramento come macchina autoritaria quel sistema in cui le norme della politica non si lasciano mettere in discussione (Lehmann 2002; Carrillo 2008). Friedrich Hölderlin, autore di una traduzione dell'*Antigone* (1804) che ha segnato la ricezione di questa tragedia nella cultura tedesca, e di enigmatiche *Note* alla stessa tragedia, delinea il contrasto politico alla base del testo di Sofocle in questi termini: da una parte c'è Creonte, che vuole dare ordine ad una situazione caotica in cui la comunità si trova alla fine di una guerra civile. Ma il suo è un tentativo che pecca di esagerazione, la 'forma' ch'egli vuole dare ai rapporti che regolano la comunità è arbitraria e non tiene conto dei rapporti preesistenti, né si sottopone al vaglio del tempo e dell'approvazione comunitaria. Questo eccesso di forma, che Hölderlin chiama *Allzuförmliches*, «il troppo formato», finisce con l'«accendere» l'elemento informe, *das Unförmliches*, di cui si fa portatrice Antigone («das unförmliche entzündet sich an allzuförmlichem»: Hölderlin 1988, 420). Perciò l'ansia costruttiva di Creonte, che in principio non ha aspirazioni tiranniche, si trasforma in un processo distruttivo ed auto-distruttivo della stessa autorità che si svela come tirannica. L'«incendio» a cui Hölderlin pensava, del resto, era quello della Rivoluzione francese.

## 2. Persistenza della tragedia greca

La concorrenza tra continuità rappresentativa e visioni del tragico ha fatto sì che la messa in scena di tragedie greche costituisca una costante della cultura occidentale, con alcuni picchi nelle epoche in cui è sembrato che le tragedie antiche parlassero dei problemi e delle crisi del presente meglio, o altrettanto bene, del teatro contemporaneo, grazie al portato simbolico dei loro protagonisti: il Novecento è stato il secolo in cui più che in altri secoli sono state portate in scena tragedie greche, in riscritture in varie maniere attualizzanti e da ultimo post-moderne (Ioannidou 2017), o attraverso l'attualizzazione della messa in scena pur nel rispetto filologico del testo originario (sebbene già la traduzione costituisca una forma significativa di attualizzazione) o in un suo adattamento al pubblico anche per ragioni di comprensibilità dei miti antichi. Da qui anche il fenomeno per cui le tragedie e i miti tragici attraversano, negli ultimi decenni, tutte le culture, e vengono messe in scena in Africa, in Giappone, in Libano, ad esempio. In questa sempre rinnovata attualità consiste quel portato universalizzante della tragedia greca, come spesso si dice con terminologia idealistica, o meglio il suo contenuto antropologico, sia alla luce dell'antropologia storica propria del mondo greco (Jean-Pierre Vernant, Marcel Detienne, Nicole Loraux, Pierre Vidal-Naquet), sia applicandovi modelli culturali persistenti e non specifici del mondo greco (René Girard): proprio la lettura delle tragedie greche sulla base della teoria mimetica di René Girard ha inoltre portato, negli ultimi anni, a messe in scena auto-riflessive, che drammatizzano cioè l'atto stesso della riproposizione (ad esempio nella *Ifigenia in Aulide* di Carmelo Rifici ed Angela Dematté, Piccolo Teatro di Milano, stagione 2017). Il fenomeno riguarda anche la narrativa (cfr. solo ad esempio Pizzati 2017) ed il cinema, e questo può distrarre dal dato di fatto che i testi delle tragedie greche erano in origine copioni teatrali, e che dunque la loro discussione non può essere scissa dalla concreta prassi performativa. Per quel che riguarda specificamente l'*Antigone* il significato di questa tragedia come tragedia del sovvertimento politico, o meglio dello scontro tra il 'troppo ordine' (Creonte) e il 'disordine' (Antigone), deve costantemente essere verificato sul testo drammatico:

quali espedienti, ci chiediamo, usa Sofocle per mettere in scena l'incendio, nei termini di Hölderlin, che l'irrazionalità caotica di Antigone porta alla logica ferrea di Creonte? Occorre dunque rileggere il testo drammatico, o almeno parti di esso.

### 3. Il rifiuto e il disordine

Antigone è carattere del rifiuto assoluto, che trova una sua esplicitazione in due versi rivolti a Creonte: «Nulla delle mie parole ti è gradito, né mai vorrei che lo fosse. E così anche le mie, per loro stessa natura, ti risultano sgradite» (vv. 499-501; traduzione di Luigi Belloni). Con questi versi, ogni possibilità di dialogo è conclusa; Antigone si limiterà a 'non negare' quello che ha fatto. Nel corso della vicenda tragica, Antigone rifiuta ancora la corresponsabilità di Ismene, e implicitamente l'aiuto che Emone vuole darle. Il secondo elemento, evidenziato dalle *Note all'Antigone* di Friedrich Hölderlin, consiste nel fatto che Antigone porta al «rivolgimento di tutti i modi di rappresentazione e di tutte le forme» («...die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen»: Hölderlin 1988, 271). Antigone si autodefinisce come un essere liminare, che non abita né tra gli uomini mortali né tra i cadaveri, né tra i vivi, né tra i morti (vv. 851-852). Questa liminarietà tra vita e morte, tra luce e buio, che trasgredisce l'ordine naturale, caratterizza anche il gesto di Antigone. Questo celebre gesto, una specie di sepoltura che sepoltura non è, nel testo di Sofocle viene descritto due volte: la prima in termini così numinosi che è impossibile attribuirne la responsabilità non solo ad Antigone, ma persino ad un essere umano. Il racconto è di una buffa guardia, che tentennando, per un'estrazione a sorte, è costretto a presentarsi a Creonte per riferire l'accaduto. Qualcuno ha sepolto il cadavere, dice la guardia, ed è scomparso. «Chi mai fra gli uomini ha osato questo?» – chiede Creonte. «Non lo so» – è la risposta. «Lì non c'è segno di vanga, né terra smossa dalla zappa; solida è la terra e compatta, priva di fenditure e di solchi di ruote: chi ne è stato l'autore non ha lasciato alcun segno. Non appena la prima sentinella del giorno ci ha mostrato l'accaduto, uno stupore angosciante ha preso noi tutti. Quello era celato, non chiuso nella tomba;

sopra vi era una lieve polvere, come se si fosse voluto evitare la colpa. Né apparivano impronte di una fiera o di qualche cane che si fosse avvicinato, senza però dilaniarlo» (vv. 249-256; traduzione di Luigi Belloni). Si tratta dunque di un miracolo. In questo passo si fronteggiano il discorso tutto umano di Creonte, inscritto cioè nelle logiche dell'esercizio del potere («chi fra gli uomini ha osato fare questo?»), per cui a commettere l'atto non può che essere stato un maschio, ed un altro tipo di esperienza, che a quelle logiche non si lascia ricondurre. Infatti il coro commenta subito: «O re, da un po' rifletto se questo evento non sia opera di un dio». Creonte si rivolta rabbioso a quest'affermazione; nella logica del potere non può che esserci un responsabile, un uomo che «ha compiuto di sua mano» (v. 306: *autocheira*) la sepoltura, o meglio: l'atto simbolico che, dal punto di vista della guardia, ha cercato di evitare alla comunità la colpa dell'insepoltura. Creonte disconosce qualsiasi elemento irrazionale, nell'accezione di qualsiasi evento che non sia riconducibile ai meccanismi che regolano i rapporti di potere. Il secondo resoconto della guardia, una volta che Antigone è catturata, contiene un vero e proprio sovvertimento del mondo nei suoi confini fisici:

quand'ecco un uragano, sollevando all'improvviso dalla terra un turbine di polvere, celeste angoscia, riempie la pianura, rovinando l'intera chioma della selva pianeggiante; l'ampio cielo ne fu pieno e noi, chiusi gli occhi, sopportavamo il flagello del dio. E una volta placatasi la bufera, dopo lungo tempo, si vede la fanciulla: leva un gemito acuto di uccello dolente, come quando volga lo sguardo al giaciglio del nido, vuoto, senza i piccoli. Così anch'essa, non appena vide il cadavere nudo, si mise a genere piangendo, e levò male imprecazioni contro gli autori del fatto. E subito reca con le sue mani arida polvere, e sollevando una brocca ben lavorata, di bronzo, per tre volte onora il morto con libagioni (vv. 421-431; traduzione di Luigi Belloni).

#### **4. Il mondo sconvolto**

Il sole allo zenit, senza ombre, in cui i contorni delle cose si stagliano nella loro nitidezza, costituisce l'immagine simbolica del

tempo sospeso. Il numinoso confondersi di terra e cielo, che sovverte ogni confine della percezione, induce poi i soldati a chiudere gli occhi: scende una metaforica notte, che si avvicina alla morte, perché la natura appare malata di un morbo divino (*theia noson*), irraggiungibile cioè alla conoscenza umana – e perciò anche alla guarigione da parte dell'uomo (che segna, dunque, come canta il coro nel primo stasimo, i limiti di ogni umana *techne*). In questa terribile tempesta di polvere e vento, che piega gli alberi ed oscura il cielo, il cadavere resta invece inspiegabilmente intoccato, nudo com'era. L'apparizione di Antigone, preparata da tale sconvolgimento, dopo un lungo tempo di pausa, ne sembra la continuazione. L'agire della bambina, in piena luce dopo il buio, è sconvolgente già solo perché contraddice la sua evidente fragilità: l'urlo di Antigone si avvicina allo stridio acuto, insostenibile, di un uccello che è rabbioso per il dolore di non trovare i piccoli nel nido; pronuncia maledizioni cattive, con le mani scava nella terra, ancora come uno strano animale, compie un rito. Nel resoconto della guardia, restano alcuni vuoti: Antigone portava con sé la brocca di bronzo per le libagioni? Dove raccoglie l'acqua, se di acqua si tratta, con cui "per tre volte" onora il morto? È anche questo un miracolo? I soldati d'altronde le danno il tempo di compiere i suoi gesti proibiti, di adempiere all'onore del morto, nonostante la guardia – per giustificarsi agli occhi di Creonte, al quale deve raccontare in maniera credibile l'accaduto, dica: "vedendola, siamo accorsi", come a non rendersi conto di aver implicitamente ammesso di averle comunque consentito di agire. Se l'avessero fermata prima, Antigone non si sarebbe macchiata di alcuna trasgressione della legge (ed è certo un pensiero che attraversa la mente dello spettatore empatico con Antigone). Invero il soldato, sottomesso al potere, ha raccontato con riluttanza; il suo discorso sarebbe finito con l'affermazione: «Lei stava seppellendo il cadavere: sai tutto» (v. 401). Ma questo 'tutto' non basta a Creonte, che vuole conoscere i dettagli. Il soldato allora deve giustificare la lentezza dell'agire suo e dei suoi compagni: stavano lontani, al riparo dal fetore della putrefazione emanato dal corpo. Storditi dalla tempesta, forse non avrebbero visto Antigone se quella non avesse gridato. Quindi, vedendola, accorrono e la catturano come un animale (*therometa*, v. 433, verbo che si usa per la

caccia). Il resoconto del soldato contiene insomma elementi e lacune che appaiono irriducibili ai termini logici del potere: nulla di premeditato, di consapevole, di organizzato può attribuirsi a quest'Antigone «bambina» che agisce per un istinto di dolore, con la subitanità di un animale predatore, senza riflettere ma anzi come posseduta da un demone, che si rivela nelle sue orride maledizioni. Per la logica del potere, dunque di Creonte, l'accaduto è 'impensabile'.

## 5. L'impensabile

Uso questo aggettivo perché così Friedrich Hölderlin traduce il v. 249, che ho già citato, ossia l'inizio della risposta della guardia a Creonte nel resoconto della prima sepoltura. Il greco dice 'non lo so' (*ouk'oida*), Hölderlin traduce «impensabile»: *Undenklich* (Hölderlin 1988, 215), letteralmente 'non pensato', che sfugge cioè all'esperienza umana, che non può essere sottoposto alle categorie del pensiero ed in primo luogo alla richiesta di Creonte: «quale uomo ha commesso questo?». Nell'interpretazione enigmatica di Hölderlin, la guardia risponde con l'ammissione che ciò che è accaduto va fuori dai limiti della sua conoscenza in quanto uomo. Si può tentare di spiegare l'aggettivo *undenklich* non certo come un errore di traduzione, ma con Hölderlin stesso, che nelle *Note all' Antigone* distingue tra la «lingua vera e propria» di Sofocle da una parte e quella di Eschilo ed Euripide dall'altra: mentre questi ultimi sanno «obiettivare» il dolore e l'ira, Sofocle, invece, sa obiettivare «l'intelletto dell'uomo che vaga sotto l'impensabile» («...des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandeln...»: Hölderlin 1988, 266). Antigone si delinea perciò come figura che agisce nell' 'impensabile'. Alla convinzione inderogabile di Creonte «il buono non è pari al malvagio», Antigone risponde infatti interrogativamente: «Chi può sapere se queste cose sono sacre sotto terra?» (vv. 520-521; cfr. Susanetti 2012, 258-259). Nel paesaggio turbato si esprime la metaforica di un ordine politico insediato nella sua logica e nella precisione dei suoi ingranaggi: l'irruzione tragica nella stabilità del potere di una dimensione 'impensabile', che sconvolge il paesaggio e l'ordine del *nomos*, della legge, e che in quanto impensabile trova solo



dubitativamente riferimento all'ambito del religioso: *forse* sono gli dei che vogliono che Polinice sia sepolto, *forse* nell' Ade si misura la pietà con altro metro, *forse* c'è una nuova maniera di intendere l'agire politico, dunque nella comunità, che si misura con l'amore e non con la netta distinzione di Creonte tra 'amico' e 'nemico' (da qui la celeberrima battuta di Antigone: «sono nata per condividere odio e non amore», v. 523). Antigone non può agire secondo un calcolo politico, non è nella sua natura: ma è nella sua natura sovvertire le categorie politiche, sebbene questo sovvertimento abbia come conseguenza l'annientamento di se stessa, l'abbandono della luce del sole, la pietrificazione (come quella di Niobe: vv. 822-833) che non conosce più il senso del tempo nella sua eternità oggettificata.

## **6. La sfida simbolica**

Il gesto di Antigone è raccontato da una guardia, e il punto di vista è importante, perché esprime contemporaneamente una presa di posizione rispetto ad esso. Se cerchiamo di penetrare nel racconto, vediamo che è il racconto (agli occhi di chi l'ha scoperto) un fatto simbolico, lasciato nell'indeterminatezza del simbolo. Antigone compie cioè il gesto metaforico, rituale e sostitutivo di una sepoltura vera e propria, non seppellisce il fratello. La sua sfida alla norma di Creonte sta proprio e solo nel portato simbolico del gesto, sfida che il potere raccoglie, intendendo vincere con il superarla: alla trasgressione di Antigone, invece del perdono o dell'abdicazione, contrappone un'altra enorme trasgressione, trasformare in morto un corpo (quello di Antigone) che è ancora vivo, rendere concreta, sulla sua pelle, la sua ostinazione ad onorare il morto. A simbolo il potere risponde con un altro più terribile simbolo, la sepoltura in vita, per affermare la propria forza e l'essenza della propria esistenza: ma la sfida simbolica deflagra in tutta la sua virulenza esplosiva. Creonte e tutta la sua famiglia ne usciranno distrutti, pareggiando i conti con l'autodistruzione della famiglia maledetta di Antigone. La tragedia politica di Antigone è anche la tragedia politica di Creonte, del potere, dello Stato, che deve far valere le sue leggi e non cedere a nessuna condizione.

## 7. Tempo, religione, spazio

Il sovvertimento di Antigone riguarda il tempo, la religione e lo spazio. Creonte vive nel presente, nell'attualità condizionata dall'agire in vista del bene della città, dalla decisione momentanea dovuta all'occasione. Egli agisce in vista del superamento del passato, del suo oblio, in un presente che costituisce, dal punto di vista della stabilità e dell'ordine, la migliore delle condizioni a cui la città aspira. Antigone si riferisce al passato, al *ghenos* di cui fa parte, senza il quale non saprebbe autodefinirsi né collocarsi: d'altro canto il suo agire si proietta in un futuro che non obbedisce alla linearità del tempo umano, ma all'eternità di quello della morte. Poiché la comunità che costituisce il suo unico punto di riferimento è la famiglia, e poiché la sua famiglia è distrutta, vive nel sentimento della perdita e non dell'acquisizione. L'unica possibilità che ha di sopravvivere a questo sentimento è il ricordo del *ghenos*, che è passato ed insieme futuro nella legge non scritta e viva in eterno, selvaggia, della morte, come scriveva Hölderlin («... der ewig lebenden ungeschriebenen Wildniß und der Todtenwelt»: Hölderlin 2008, 266). Il tempo di Antigone è dunque assoluto, poiché agisce in vista di un concetto assoluto di giustizia, svincolato dalla giustizia dell'occasione e del tempo storico. Fuori dal tempo storico sono anche le figure che la circondano ed a cui fa riferimento: senza evoluzione, cioè, senza possibilità di cambiamento. Edipo, Giocasta, Ismene, Polinice, Eteocle rimangono per lei fissati nell'eternità di ruoli, padre, madre, sorella, fratello, che non sono sottoposti ad un'evoluzione, né ad un cambiamento. Il suo stesso *ethos* di sorella è fisso, per analogia può avvicinarsi a quello di una maschera che condiziona il suo agire. Antigone non può scegliere diversamente, perché non può cambiare. Si tratta, in fin dei conti, di un'altra forma di rifiuto, quella del tempo storico e del divenire. Ismene al contrario, che condivide la percezione del tempo di Creonte, cambia, si trasforma, prende posizioni diverse, che non disconoscono il suo ruolo di sorella (sia dei fratelli morti che di Antigone) ma non ne ammettono la fissità. Perciò Antigone e Creonte si distinguono per una diversa percezione della religione: per Creonte la religione è un'istituzione, fondamentale nella logica politica per il

mantenimento della stabilità e dell'ordine, a cui egli stesso si richiama per sancire la giustizia delle norme e delle leggi politiche (v. 304: «ma se Zeus è ancora da me venerato...»). Il suo accordo con i rappresentanti di questa istituzione, dato posto e indiscusso nel presente, non viene mai meno, ed è infatti all'origine del suo repentino cambiamento di opinione alla fine della tragedia, dove invero si rende conto, dopo le parole di Tiresia, non tanto di aver peccato di empietà, ma più concretamente di aver fallito nel suo scopo politico, il bene della città, rendendola impura. La religione di Antigone, invece, è un consenso inconsapevole ma non per questo meno determinato prestato ai valori della comunità nella quale si è trovata a vivere, la famiglia. Hölderlin sottolineava quest'aspetto individualistico della percezione religiosa di Antigone traducendo "il *mio* Zeus" al v. 450, aggiungendo l'aggettivo possessivo che in greco non c'è: allora Antigone esprime – senza però enunciarle come principi – cos'è che ha guidato il suo agire, cosa ha determinato la necessità di compiere dei riti al di fuori della prassi religiosa: «Per me non fu Zeus a emanare quel bando, né Dike, che dimora con gli dei inferi: loro non hanno fissato tali leggi fra gli uomini» (vv. 450-452). La sepoltura di Polinice da parte di Antigone è simbolica e vale solo per lei stessa, perché non è sancita da nessun intermediario con la divinità, né da un rito collettivo, né da un luogo adatto al gesto. Antigone si pone fuori dalla religione come dato storico, politico e sociale, esprimendo un sentimento che la obbliga a tributare onore a suo fratello, indipendentemente dalle modalità con le quali questi onori dovevano (per la religione istituzionale) essere tributati. Antigone e Creonte si distinguono, infine, per una diversa percezione dello spazio: l'agire di Creonte si iscrive tutto all'interno della polis e dei suoi confini. La non sepoltura di Polinice, prima ancora che un'offesa postuma al cadavere di un nemico, significa negarne la reintegrazione nello spazio politico che gli è proprio, la città d'origine, e che è proprio della sua stirpe. Lasciare il cadavere in putrefazione fuori dalle mura significa privarlo di quell'appartenenza che per natura gli competeva: Polinice era il figlio del re di Tebe, e come tale, da morto, avrebbe dovuto tornare nella *polis*, nonostante l'avesse attaccata (ma l'aveva attaccata proprio per cercare una reintegrazione nel suo ruolo di Re che gli era stata negata). Antigone

si muove fuori dall'ambito che, in quanto donna, le dovrebbe essere l'unico familiare ed accessibile, il palazzo, in cui invece continua e continuerà a vivere reclusa Ismene. Non trova inopportuno ascoltare, di notte, i proclami del nuovo Re, prima ancora che essi vengano annunciati alla città; soprattutto dà al suo gesto una validità più generale, poiché seppellisce il cadavere nudo di Polinice fuori della città, non mirando alla reintegrazione politica del corpo ma al suo onore. Come il tempo di Antigone è segnato dalla morte e dai morti, così il suo spazio si estende al regno dei morti, ossia al buio della terra e della prigione. Spazio senza punti di riferimento, perché non ha sole, né luce alcuna. Il personaggio mitico, inoltre, si connota come colei che ha accompagnato il padre nell'esilio (il tema dell'*Edipo a Colono*), che si è quindi consapevolmente posta nella situazione dell'apolide, perché la consapevolezza di sé appare legata, come dicevo, alla famiglia, al sangue, e non alla comunità politica.

## 8. Antigone e il bambino ostinato

Riepiloghiamo: il sovvertimento politico di Antigone non avviene sulla base della contrapposizione di principi, ma nel discorso teatrale, dunque nella proposizione sulla scena di elementi che lo significano. Poiché questi fanno appello all'immaginazione dello spettatore, essi si situano sul piano non della riflessione, ma dell'emozione, e sono pertanto segnati dall'ambiguità, dalla volubilità, dall'instabilità. Nella storia delle ricezioni dell'*Antigone*, una linea vede nell'eroina sofoclea proprio un personaggio simbolico di sovvertimento di tutte le forme politiche, di rifiuto incondizionato ed incondizionabile. Tale linea può farsi iniziare con il collegamento della figura di Antigone ai fatti del terrorismo degli anni Settanta del secolo scorso, specialmente in Germania. Nel 1981 Oskar Negt ed Alexander Kluge (Negt/Kluge 1981) posero il mito di Antigone a paragone con la più breve, e forse la più inquietante, delle favole raccolte dai fratelli Grimm, *Il bambino ostinato* (1819, nr. 177). Vi si racconta di un bambino che non voleva obbedire alla mamma; il buon dio lo rese malato e prestò morì, senza che nessuno potesse guarirlo. Ma una volta sepolto, le sue piccole braccia

continuarono ad uscire dalla terra, nonostante si continuasse a gettare sul corpo terra fresca. Sino a che la madre in persona non dovette batterle con un bastone, e finalmente il bambino riposò in pace. Una storia terribile: la disobbedienza del bambino è contro i principi (buoni?) della mamma, si tratta di un muto ed ostinato rifiuto di essi, una resistenza che continua simbolicamente anche dopo la morte. Solo la punizione da parte della madre acquieta definitivamente quella resistenza fisica, che si esprime nel gesto disperato di alzare le braccia, in cerca della libertà e della luce. Negt e Kluge misero in rapporto tale resistenza a quella di Antigone, la quale consapevolmente, con un atto di *hybris* nei confronti della legge dello Stato dovuta ad una personale ostinazione, sceglie la morte. Ad accomunare Antigone al bambino della favola c'è appunto la loro natura di esseri ingenui (anche Antigone, nel testo di Sofocle, è un *pais*: v. 378; 421), che seguono desideri individuali repressi dalla società, rimasti sospesi, con una ostinazione che non è di parola (il bambino non ha la capacità di esprimere le ragioni della propria opposizione) ma fisica. Il bambino non agisce per cattiveria, così come Antigone: ma per l'esigenza di determinare da se stesso la propria vita, e non attraverso le norme della famiglia. In questo senso è ostinato, il che in tedesco si esprime con la parola *Eigen-sinn*, cioè appropriazione attraverso i cinque sensi, attraverso la corporeità, di quel che accade nel mondo. Quest'autodeterminazione può portare, consapevolmente o inconsapevolmente, al rifiuto di quei condizionamenti sociali, politici, economici, anche quand'essi siano motivati, con un estremismo che nella favola dei fratelli Grimm si trova nell'immagine metaforica delle piccole braccia che continuano ad alzarsi dalle profondità della terra, e nella tragedia di Sofocle si trova, invece, nel paragone che Antigone fa di se stessa con Niobe, che il dio «acquieta per sempre» pietrificandola (vv. 832-833). Alexander Kluge (nato nel 1932) pone l'ostinazione, fisica perché basata su una individuale percezione del mondo, alla base di ogni agire politico: un'ostinazione che suscita ammirazione, ma anche sconcerto e paura. Kluge non lo dice, ma un verso dell'*Antigone* di Sofocle esprime la messa in guardia da un'autodeterminazione cieca e incapace di confronto. «L'ostinazione (*authadia*) attira su di sé la stoltezza» (v. 1028), che è invero, una battuta rivolta da Tiresia a Creonte,

e l'*authadia*, quel soddisfacimento di sé che porta all'arroganza, è invero una caratteristica dei personaggi tragici (Susanetti 2012, 351-353), e si pone ambigualmente al limite tra la grandezza dell'agire e la sua distruttività ed autodistruttività. Nel contesto storico in cui Negt/Kluge scrivevano, il 'bambino ostinato' diventava l'immagine simbolica dell'agire politico nella società tedesca, la cui linea impaurente portava alle Antigoni della RAF, Ulrike Meinhoff e Gudrun Enllin, ossia al terrorismo dei cosiddetti anni di piombo (Fornaro 2012b, 141-170). Queste due figure di primo piano del terrorismo armato subirono già durante l'accadere di quegli eventi sanguinosi un processo di mitizzazione, che le avvicinò talora nell'immaginario alla figura di Antigone. Le ragioni simboliche di questo processo si possono rintracciare nella collisione tra il tentativo di imporre un ordine da parte dello Stato in una società disgregata e la sua esagerazione, il 'troppo ordine' nei termini hölderliniani che abbiamo evocato all'inizio di queste pagine. Una volta catturati, i membri della cosiddetta banda Bader-Meinhoff furono tenuti in un carcere di massima sicurezza, Stammheim, in cui vennero esasperate tutte le misure restrittive sino a trasgredire le leggi non scritte della pietà e del rispetto umano. La questione del carcere come tortura di Stato scosse perciò più volte le coscienze in quegli anni: a Stammheim nel 1976 fu per prima trovata impiccata ad una cella Ulrike Meinhof, la nota ideologa della RAF, la cui figura martirizzata, che apparentemente aveva preferito la morte alla disumanità delle condizioni carcerarie, richiamò a sua volta l'archetipo mitico di Antigone (cfr. Galli-Preußner 2006, 111; Elsaesser 2006/2007). Ma tutti i componenti del gruppo terroristico, tra cui Holger Meins che morì per le conseguenze dello sciopero della fame, e poi Andreas Bader, Gudrun Enllin e Karl Raspe, che riuscirono paradossalmente a suicidarsi in carcere, divennero altrettanti martiri del sistema che aveva esagerato nell'imposizione delle sue norme e come tali furono celebrati, anche iconograficamente, nelle cronache dell'epoca. Inoltre ai membri del gruppo fu negata per giorni la sepoltura. L'opinione pubblica si ribellava all'idea che si potessero seppellire all'interno della città coloro che dalla società e dallo Stato si erano esclusi con la violenza stragista. Solo all'ultimo momento il sindaco di Stoccarda diede il permesso

perchè i corpi dei tre terroristi fossero sepolti in un cimitero periferico (Klett 1979; Longhi 2008; Grieco 2010; Fornaro 2012b; Tarantino 2016). A caldo, il film collettivo *Germania in Autunno* (1978) cercò di raccontare l'episodio incastonandolo in un più ampio contesto di storia tedesca e riconducendo esplicitamente la questione morale aperta dalla sepoltura negata al tema dell'Antigone di Sofocle (Elsaesser 2006/2007; Oikonomou 2008; Fornaro 2012b). Nell'episodio più lungo del film, dal titolo *L'Antigone rinviata*, sceneggiato da Heinrich Böll per la regia di Volker Schlöndorff, si immagina che la redazione di un'emittente televisiva abbia timore di mandare in onda una messa in scena dell'Antigone di Sofocle. La trasmissione viene giudicata equivocabile dall'opinione pubblica per le patenti analogie, politicamente inopportune in quel momento, tra la ribellione di Antigone e quella delle terroriste, nonché tra Creonte e lo Stato di polizia: perciò i responsabili dell'emittente decidono di censurare il programma e di rinviarlo a data da destinarsi. L'ultimo episodio del film *Germania in autunno* mostra invece le riprese documentarie dei funerali dei terroristi, seguiti da una numerosa folla di simpatizzanti, che alza i pugni come saluto estremo ai compagni, quindi si disperde tra mille controlli della polizia. Quasi come continuazione di *Germania in autunno* si pone il fortunato *Anni di piombo* di Margareth von Trotta, che vinse a Venezia nel 1981, in cui torna nella rievocazione della diversità delle sorelle Enllin, il tema del confronto mitico tra Antigone ed Ismene, e lo scavo nel passato (negli 'anni di piombo', appunto, ossia quelli del dopoguerra) segnato dal silenzio sui crimini durante il nazismo del popolo tedesco per la necessità di tornare all'ordine (Fornaro 2016, 27-31).

## 9. Ostinazione e terrorismo

Invero tutto il film *Germania in Autunno*, che è composto da quattordici episodi (*L'Antigone rinviata* è il tredicesimo), richiama temi riconducibili all'*Antigone* di Sofocle, soprattutto nel dare alle figure femminili il ruolo di interrogarsi criticamente rispetto alla continuità tra passato e presente. Alexander Kluge firma due degli episodi, il quarto e il nono, la cui protagonista è Gabi Teichert, un'insegnante di storia. La

quale, nel quarto episodio, dopo i fatti dell'autunno 1977, dubita di quello che deve insegnare, e perciò, in una foresta innevata, scava, come scavasse una tomba, alla ricerca della «storia tedesca o di reperti preistorici». L'insegnante è ripresa dai suoi superiori per la sua maniera di insegnare storia, per la sua pretesa, cioè, di vedere i fatti nel loro contesto. Nel nono episodio, ritorna la stessa figura che vuole ostinatamente capire, e stavolta studia la storia dell'inno nazionale tedesco, analizzandone il testo. Si approda allora alla rievocazione della rivoluzione del 1918, alla figura carismatica di Rosa Luxemburg (altra controfigura di Antigone) che prima della morte dice: 'C'è una sola alternativa per la Germania: il socialismo o la barbarie'. Scorrono immagini di impiccati per le strade, nei paesi occupati durante la seconda guerra mondiale (la prima è una donna): in sottofondo, suonata solo dal violino, la melodia dell'inno nazionale tedesco. Con Gabi Teichert, Kluge dava un volto contemporaneo all' *Eigensinn* femminile, al rifiuto per così dire antigoneo di una società oppressiva e patriarcale, che già aveva rappresentato in film con protagoniste femminili che tecnicamente si ispiravano al teatro epico brechtiano, ma elevavano tali figure ad un significato simbolico (già con *Abschied von Gestern, Congedo da ieri*, 1966): l'occhio del regista oscilla tra l'ammirazione per questa figura e lo sgomento per le possibili conseguenze causate dalla sua ostinazione. Per tornare dunque alla favola del bambino ostinato e ad Antigone, decisivo negli anni '70 parve il rapporto intrattenuto da queste figure simboliche con il regno dei morti, dunque col passato. Esse nell'immaginario raffigurano il sempre pronto riemergere del passato dall'oscurità dell'oblio e della dimenticanza, il ricordo insopprimibile della colpa come irruzione della morte nel mondo dei vivi, a cui occorreva rispondere, per ristabilire la stabilità delle cose, con la repressione. Ed oggi? Quale bambino ostinato si nasconde nel nostro presente segnato da una visione del tragico iniziata l'11 settembre 2001? Quale sovvertimento dobbiamo aspettarci dal rifiuto delle Antigoni? E chi sono le Antigoni? I dissidenti che provocano e praticano la disobbedienza civile oppure i 'soldati' e le donne del *jihad*? (Fornaro 2016).



## Bibliografia

Belardinelli A.M. - Greco G. (eds.), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Firenze, Le Monnier Università, 2010.

Belloni, Luigi (ed.), *Sofocle, Antigone*, Pisa, ETS, 2014.

Bodei, Remo, "Conoscenza e dolore. Per una morfologia del tragico", *Il Centauro*, 7 (1983): 3-27.

Carrillo, Gennaro, "Bia(i) politon. Sulla disobbedienza di Antigone", *Filosofia politica*, 22. 1 (2008): 5-19.

Elsaesser, Thomas, *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin, Kadmos, 2006/2007.

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

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

Fornaro, Sotera, *Antigone nell'età del terrorismo. Letteratura, cinema, teatro*, Lecce, Pensa multimedia, 2016.

Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, *Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006.

Grieco, Agnese, *Anatomia di una rivolta*, Milano, il Saggiatore, 2010.

Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe, hrsg. Von M. Franz, Bd. 16, Frankfurt am Main, Stroemfeld, 1988.

Ioannidou, Eleftheria, *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford, Oxford University Press, 2017

Klett, Renate (ed.), *Germania d'autunno. Repressione e dissenso nello spettacolo della R.F.T.*, Milano, Ubulibri, 1979.

Lanza, Diego, "Nostalgie della tragedia", in Id., *Interrogare il passato. Lo studio dell'antico tra Otto e Novecento*, Roma, Carocci, 2013: 139-170 (versione integrata e ritoccata di: *La tragedia e il tragico*, in *I Greci*, a cura di S. Settis, Torino 1996, vol. I, pp. 469 ss.)

Lehmann, Hans-Thies, *Erschütterte Ordnung – Das Modell Antigone*, in: *Das politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, 2002: 28-43.

Longhi, Claudio, "Antigone o della Germania. Per una 'storia' delle 'rappresentazioni' di Antigone in area tedesca nel secondo Novecento",

in Alonge, Roberto (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari, Pagina edizioni, 2008: 293-396.

Most, Glenn W., "Schlegel, Schlegel und die Geburt eines Tragödienparadigma", *Poetica*, 25, 1-2 (1993): 155-75.

Most, Glenn W., *Generating genres: the idea of the Tragic*, in Depew, Mary – Obbink, Dirk (eds.), *Matrices of Genres. Author, Canon and Society*, Harvard, Harvard University Press, 2000: 15-35.

Negt, Oskar - Kluge, Alexander, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981: 767-769.

Oikonomou, Maria, "Entgegengeboren, dazwischengefallen – Zur Position Antigones im 'Deutschen Herbst'", in Ulrich Meier, Marie-Elisabeth Mitsou, Maria Oikonomou (eds.), *Perseus' Schild. Griechische Frauenbilder im Film*, München, Ars Una Neuried, 2008: 187-211.

Paduano, Guido, *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2008.

Pizzati, Carlo, "Gli dei della Grecia sono tra noi", *Doppiozero*, 8.11.2017 (<http://www.doppiozero.com/materiali/gli-dei-della-grecia-sono-tra-noi>)

Porciani, Elena, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2016.

Rodighiero, Andrea, *La tragedia greca*, Bologna, il Mulino, 2013.

Steiner, George, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990 [I ed. Oxford 1984].

Sofocle, *Antigone*, introduzione, traduzione e commento di Davide Susanetti, Roma, Carocci, 2012.

Tarantino, Antonio, *Materiali per una tragedia tedesca*, Imola, Cue press, 2016. [edizione originale 2000].

## L'autrice

### Sotera Fornaro

Sotera Fornaro è Professore associato di Letteratura Greca presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università di Sassari.

Email: [fornaro@uniss.it](mailto:fornaro@uniss.it)

## **L'articolo**

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

## **Come citare questo articolo**

Fornaro, Sotera, "Il disordine di Antigone", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>