

**Alessandro Iannucci**

*Una tradizione inestinguibile.  
A proposito di un libro recente su Antigone e le Antigoni*

**Abstract**

The article describes and discusses the papers included in the volume *Antigone e le Antigoni*. Steiner's perspective of analysis and reconstruction of the literary tradition of Sophocles' tragedy is still effective and useful, despite the redundancy and the 'noise' created by the excess of exegesis and interpretations of interpretations. But the course of rewritings of *Antigones* is not yet concluded; in particular, the post-colonial world shows a significant revitalization of *Antigones* and its subversive and revolutionary role against actual political and social models of injustice (or misleading paradigms of criticism).

Nell'articolo sono descritti e discussi i saggi del volume *Antigone e le Antigoni*. La prospettiva steineriana di analisi e ricostruzione della tradizione letteraria della tragedia di Sofocle è ancora efficace e utile, nonostante la ridondanza e il 'rumore' di troppe esegesi e di interpretazioni di interpretazioni. Ma la parabola delle riscritture non si è ancora conclusa e in particolare dalla realtà post-coloniale emerge una significativa rivitalizzazione dell'*Antigone* e della sua funzione eversiva e rivoluzionaria rispetto a modelli di realtà ingiusti (o a paradigmi critici fuorvianti).

0.0 – George Steiner inizia il suo fondamentale libro su *Le Antigoni* (1984) con una densa citazione da Montaigne di cui è allo stesso tempo rivelata la fonte in Platone: «siamo “solo gli interpreti di interpretazioni” scrive Montaigne riecheggiando la descrizione platonica del rapsodo come ἐρμηνέων ἐρμηνῆς nello *Ione*»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. STEINER (1984, 11); vale la pena annotare la citazione completa di Montaigne, (laboriosamente rintracciata in *Essais* III 13, p. 1069 ed. Villey et Saulnier, grazie al portale *The Montaigne Project*, <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/montaigne/>), straordinariamente attuale, oggi ancor più che negli anni in cui la ricordava Steiner: «il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à interpreter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser. Tout fourmille de commentaires; d'auteurs, il en est grand cherté. Le principal et plus fameux sçavoir de nos siecles, est-ce pas sçavoir entendre les sçavans? Est-ce pas la fin commune et derniere de tous estudes? Nos opinions s'entent les unes sur les autres. La premiere sert de tige à la seconde, la seconde à la tierce. Nous eschellons ainsi de degré en degré. Et advient de là que le plus haut monté a souvent plus d'honneur que de mérite; car il n'est monté que d'un grain sur les espales du penultime». Il passo dello *Ione* cui allude Steiner è invece agevolmente identificabile in 535a; ma se pure il testo greco è citato correttamente la traduzione ne dovrebbe risultare piuttosto «interpreti di interpreti», cioè i rapsodi sono interpreti dei poeti, come detto poco prima dallo stesso Socrate a Ione. Il significato di ἐρμηνεύειν nel testo platonico è chiaramente quello di *explain, expound* (LSJ s.v., II), come il nostro “interpretare”, o “interprete”, a proposito di attori o musicisti. Inoltre sarebbe stato preferibile scrivere “rapsodi” al plurale nel riferimento ai plurali ἐρμηνέων ἐρμηνῆς; in ogni caso la contaminazione di Steiner risulta quanto mai suggestiva. Sulla presenza di Platone in Montaigne, cf. KELLERMANN (1956) che meriterebbe di essere aggiornato (sono circa duecento le citazioni dirette di Platone negli *Essais*).

Nel saggio inaugurale della raccolta postuma di scritti *Cultura e realtà* (novembre 2010), Edoardo Sanguineti cita Benjamin – «non ho niente da dire, soltanto da mostrare» – per dichiarare la sua intenzione di svolgere un discorso sul tema *Come si diventa materialisti storici?* esclusivamente attraverso citazioni<sup>2</sup>.

Entrambe queste ‘poetiche’ della critica mi sembrano strumento opportuno ed efficace per introdurre le pagine che seguono, appunto *a proposito di un libro recente* e chiarire il metodo che intendo seguire.

*Antigone e le Antigoni. Storia forme e fortuna di un mito*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 13, 25-26 Maggio 2009, a cura di A.M. Belardinelli e G. Greco, Firenze, Le Monnier Università 2010, si compone di quattordici saggi e una traduzione. Lettore di Steiner (a sua volta lettore di Montaigne, lettore di Platone) e di Sanguineti (lettore di Benjamin), sono convinto che anche una *descrizione* debba comunque mettere in gioco uno sforzo interpretativo; si tratterà quindi di riferire le interpretazioni comprese nel volume e di metterle, per quanto possibile, in cortocircuito con le mie attraverso una sorta di montaggio parallelo.

0.1 – Nel segno di Steiner, peraltro, si presenta nel suo complesso questo volume fin dall’esplicita allusione del titolo, *Antigone e le Antigoni*. Il dialogo con Steiner, intenso, continuo ed emotivamente elevato, emerge anche dal saggio introduttivo (cf. 2.0) e da quello conclusivo (cf. 1.0), entrambi dei curatori<sup>3</sup>. Ma si tratta anche, e anzi soprattutto di un volume nel segno di Luigi Enrico Rossi, alla cui memoria è dedicato con i versi di Euripide fr. 1079, 1s. Kannicht: «non c’è altro rimedio al dolore umano, / che la parola viva di un grande amico» (p. XI). E appunto sulla «“parola viva” di un maestro» (p. X), sullo stile seminariale degli studi di greco dell’Università di Roma La Sapienza (cf. 1.0), si delineano le prospettive critiche più rilevanti di *Antigone e le Antigoni*, non solo a rinnovare la giostra delle interpretazioni delle “Antigoni”, ma lo stesso paradigma di ricerca e comunicazione scientifica del convegno di studi e dei relativi atti.

1.0 – Come avverte la *Premessa* di Anna Maria Belardinelli e Giovanni Greco (pp. IXs.), il volume raccoglie gli atti di un convegno cui si era «mescolata la presenza del teatro e dei teatranti», e in particolare la prima di uno spettacolo *Lo specchio di*

---

<sup>2</sup> Cf. SANGUINETI (2010, 17); si tratta del fr. N1 a8 de *I «passages» di Parigi*, in BENJAMIN (2000, 514): «metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l’inventario, bensì per rendere loro giustizia nell’unico modo possibile: usandoli».

<sup>3</sup> Ma questo stesso dialogo emerge in modo costante nel resto del volume dalla maggior parte dei contributi; si riferiscono esplicitamente a Steiner, e quasi sempre nelle pagine di ingresso, Guarino (pp. 43s.; cf. 4.4); Piperno (pp. 72ss.; cf. 4.4); Bettini (pp. 70ss.; cf. 4.2); Pattoni (p. 122; cf. 4.4); Nicolai (p. 185; cf. 4.2); Bruzzese (pp. 205ss.; cf. 4.3).

*Antigone*, prezioso frutto di un seminario in cui ricerca filologico-letteraria ed esigenze di *mîse en scène* si sono confrontate tra loro, sotto la guida degli stessi curatori. Spettacolo tratto da una nuova traduzione (cf. 1.1) dell'*Antigone* a opera dello stesso Greco, che ne è anche regista e interprete (Creonte e Euridice; cf. il Cast a p. 287).

Dunque un convegno che non è stato «la stanca celebrazione di un rito» (p. IX), ma che ci consegna un nuovo modo di concepire lo studio della tragedia di Sofocle e della sua ricezione. Perché in ogni caso le nostre interpretazioni intendono cogliere, e aggiornare, le possibili percezioni sceniche del testo. E siamo in disaccordo con Aristotele quando spiega che la perfezione della tragedia va colta «senza rappresentazioni e senza attori», perché le emozioni indotte specialmente dalla musica potrebbero confondere l'analisi critica<sup>4</sup>.

Per questo è opportuno innanzi tutto soffermarsi sul saggio conclusivo, appunto di G. Greco, dottorando di ricerca in filologia ma anche attore e regista, *Perché (ancora) Antigone? Breve nota a margine di una messa in scena dell'Antigone di Sofocle* (pp. 233-41) in cui è narrata questa singolare esperienza in cui dottorandi, teatranti, professori si sono confrontati, quasi «carbonari, all'insaputa dell'Istituzione, intorno a un tavolo pieno di edizioni e traduzioni dell'*Antigone* [...] talora più assidui, infervorati, persino litigiosi; talaltra meno entusiasti, persi per ore dietro ad una correzione, schiacciati dal pensiero della follia dell'impresa» (p. 234). Tutto questo non poteva che nascere nel Dipartimento di Filologia greca e latina dell'Università di Roma La Sapienza, favorito dalla personalità di Luigi Enrico “Chico” Rossi (cf. 0.1) e da quella tradizione di “Seminari Romani” che dai celebri, e sofoclei, “Seminari” di Eduard Fraenkel<sup>5</sup>, continua nell'omonima rivista «Seminari romani di cultura greca»<sup>6</sup>.

«Tutto origina» – scrive dunque Greco in riferimento alla traduzione e alla messa in scena, ma credo si possa estendere la frase al progetto nel suo complesso, e quindi allo stesso convegno – «da un desiderio di comunità, da un'idea di condivisione non esoterica, ma dogmaticamente meticciosa, da un confronto franco, anche spigoloso, nel quale autorità ed autorevolezza ridefinivano ogni volta il loro ambito semantico e si conquistavano sul campo, ma mai una volta per tutte» (p. 234). In questo seminario si è quindi sperimentata ad un tempo l'interpretazione e la traduzione: «la prassi è stata quella di mettere in bocca agli attori le singole scene discusse e tradotte, interpretate dunque prima da un punto di vista critico-letterario e poi re-interpretate in azione dagli esecutori di quell'ipotesi interpretativa» (p. 235). La critica e

---

<sup>4</sup> Cf. *Poetica* 1450b 16-19: ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικόν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς · ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν. Lo stesso Aristotele, d'altra parte, rovescia questo cannocchiale critico quando si mostra ben consapevole e interessato alla concreta e fisica presenza della performance spettacolare che dà voce ai testi: cf. ANDRISANO (2006, 16s.).

<sup>5</sup> Cf. FRAENKEL (1977).

<sup>6</sup> Un profilo di Rossi, da parte di uno dei suoi allievi, da cui emerge sentitamente questa crucialità dell'attività seminariale è quello di NAPOLITANO (2010).

la filologia sono declinate nel solco dell'autobiografia intellettuale e di un percorso non solo di esegesi ma anche di formazione; da qui la soluzione del coro – che non ha mai «davvero trovato un corrispettivo moderno» – come un «personaggio plurale» (p. 239) capace di incarnare i dilemmi, i punti di vista e i dibattiti della *polis* democratica ma anche di trasferire, seppure solo come distanza nostalgica, lo scenario di una *face-to-face society* al nostro tempo di «facebook, del blackberry, della comunità telematica» (p. 240), all'«unica comunità possibile ai tempi di Wikipedia», vale a dire a «una comunità virtuale, di secondo grado, senza corpo e senza voce» (p. 241). Greco ribadisce con perfetta *Ringkosition* alcuni temi già nel saggio iniziale di A.M. Belardinelli (cf. 2.0). Nonostante sia quasi preferibile 'far riposare' ormai l'*Antigone* e auspicabile una «moratoria interpretativa» (p. 233), le «Antigoni» permangono *éternelles* e impongono di continuare a sondarne la fortuna ancora così rilevante per il presente. L'esegesi diventa un atto d'amore verso il testo e la sua «tradizione ininterrotta di interpretazioni di interpretazioni» (p. 234). Insomma, una *tradizione inestinguibile*, per esplicitare il mio riferimento a un altro bel libro, di altri e su altro ma analogamente preoccupato di interpretare un gruppo di testi – Pindaro in questo caso – alla luce di una complessiva poetica della ricezione<sup>7</sup>.

1.1. – Alcune brevi spigolature sulla traduzione di Greco, presentata opportunamente in chiusura del volume (*Antigone di Sofocle*, pp. 242-86). Gli obiettivi sono dichiarati nel saggio di cui sopra (1.0) e meritano di essere qui sintetizzati: a) rispetto dell'*ordo verborum*; b) attenzione alla funzione scenica, quindi enfasi sul ritmo e sul significante; c) «ricontestualizzazione terminologica» per alcuni termini chiave come *deinós*, *autadelphos*, *hybris*, *daimon*; d) esclusione delle parole dio/dèi anche quando presenti<sup>8</sup>; e) utilizzo di una «traduzione uniformata quasi al 100%»; f) mescolanza tra registro alto e registro basso. Scorrendo il testo, la traduzione ne risulta urlante e preziosa; vi spiccano alcune asprezze, colloquialismi ricercati, invenzioni linguistiche e tratti liturgici; vocaboli della tradizione letteraria a fianco di termini ed espressioni triviali. Si percepisce – ed è difficile darne conto – un concreto e sofferto laboratorio, fatto di carne e di parole sonore, e non l'astratto, chirurgico lavoro di cesello del filologo. La cura «pavesiana» dell'*ordo verborum*<sup>9</sup> è a tratti straniante ed eccessiva (cf. vv. 2s. «[...] sali il Cielo quale dei mali / d'Edipo su noi ancora vive non chiuda?»; o ancora gli oscuri vv. 144s. «tranne i cattiva stella

<sup>7</sup> Cf. LOSCALZO (2003).

<sup>8</sup> Opzione forse discutibile, motivata dal fatto che «la traduzione/interpretazione assume il punto di vista critico di chi legge l'*Antigone* come la tragedia dell'assenza degli dèi» (p. 236). Dico «discutibile» non in riferimento alla scelta di orientare una traduzione all'interpretazione anche forzando, come in questo caso, il testo originale; ma discutibile mi sembra escludere il divino, comunque immanente e 'cittadino' in ogni tragedia, anche quando, come nell'*Antigone*, non si nota un concreto intervento nelle vicende umane (su questo peraltro cf. il contributo di Rodighiero discusso *infra* 4.2). La forzatura, ammesso che vi sia, è quindi nell'attribuire a un testo di V secolo una dialettica tra intervento divino e responsabilità umana che presuppone almeno la cultura religiosa e filosofica dell'età successiva alla *polis*: l'ellenismo e il pensiero epicureo e stoico. A meno che non si vogliano utilizzare – ed anche questo per certi versi sarebbero lecito o plausibile – le categorie ermeneutiche *moderne* di libertà, fato e destino come nella riflessione di S. Natoli (cf. per es. NATOLI [2002]).

<sup>9</sup> Mi riferisco alle prove di traduzione di Cesare Pavese della *Teogonia* e di alcuni *Inni omerici*, rimaste inedite fino al 1981 (cf. DUGHERA [1981] e già DUGHERA [1980]), al cui riguardo si veda CAVALLINI (2007b, 164s.).

due, di un padre / unico e di una madre unica nati», e i forzosi vv. 194s. «a difesa di questa / morì città»), a volte rivela una stringente ed efficace mimesi dell'originale greco (cf. v. 20 «[...] È chiaro che parli arrossendo forte»), ottenuta anche da neoformazioni come «autoscoperte» (v. 50), «autostrappò» (v. 51) «autosuicidandosi» (v. 55). Nella sequenza di vv. 50-55 gioca peraltro un ruolo decisivo la ricerca allitterante del significante, così alle studiate neoformazioni qui elencate si accosta il triviale «autolesionista» (v. 51; cf. anche v.172)<sup>10</sup>. L'uso di forme auliche rimanda alla tradizione letteraria, come il continuo ricorso al passato remoto in luogo dell'atteso passato prossimo (cf. per es. vv. 12s. «mi arrivò da che / fummo amputate dei fratelli duali»), aggettivi come «trista» (v. 16), «tristo» (v. 254), «malo» (v. 732) e «fellone» (v. 494) espressioni come «[...] Questo s'ha / da pensare» (vv. 60s.), o l'uso di «ché» in luogo di «perché» (vv. 66, 228). A queste si accostano appunto modernismi come «solfeggi» (v. 318), il «buonista, Creonte» (v. 30) e il gnomico «l'illusione del profitto uccide gli uomini» (v. 222) – che ricorre anche al v. 310 «non si deve amare il profitto a ogni costo» – che attualizzano il testo senza forzarlo. Analogamente rendono efficace – almeno posso immaginare – la rappresentazione l'utilizzo di forme colloquiali come «non la pensa roba / da niente» (vv. 35s.), o «dove sei di testa?» (v. 42), «strafare» (v. 58), «sei la chiacchiera fatta persona» (v. 320), «chiaro e tondo sto parlando» (v. 405), «smaniava per una crisi di nervi» (v. 492) e vocaboli triviali come i poliptotici (vv. 228s.) «poveraccio, ché vai dove la pagherai? / Poveretto, ti fermi», «fregatura» (v. 275). Anche il ricorso a frasi brevi incorniciate da punti fermi spezza il respiro aulico di una consueta sintassi da 'traduzione' e suggerisce vere e proprie pause di dizione (cf. v. 17 «lo sapevo. E fuori la porta di casa [...]», v. 41 «ad accompagnare angoscia ed azione. Pensaci»). Da notare infine alcuni segnali – oltre a quelli dichiarati – di come l'interpretazione incida, e impreziosisca la traduzione: il ricorso talora a un lessico antropologico come «tabù» per δεινόν/δεινά (vv. 243, 323, 332, 333), il debito all'*Antigone* "adolescente" di Anouilh con il traduttore «ragazzina» ai vv. 395, 653 e 784 (ma per κόρη, παῖς e νεᾶνις), o ancora le reminiscenze del lessico della liturgia cristiana ai vv. 486s. («che sia figlia di mia sorella o anche sangue / del sangue di cristo») e 816 («con lode e gloria»).

2 – Il volume si apre con il saggio di Anna Maria Belardinelli *Introduzione. Antigone e il dono di sé* (pp. 4-23). Sulla scorta di Steiner, come Greco (1.0), si individua la cornice dell'*Antigone* «un campo di battaglia coperto di uomini trucidati»<sup>11</sup> e la dialettica «tra coscienza (Antigone) e Stato (Creonte)» che ne scaturisce, a sua volta matrice di cinque fondamentali opposizioni, «costanti [...] della condizione umana»: uomo e donna, vecchi e giovani, società e individuo, vivi e morti, mortali e immortali (p. 2 n. 5)<sup>12</sup>. Ma oltre questo scenario da cui si diramano tutti i *cliché* interpretativi assordanti nella storia di *Antigone*, A.M. Belardinelli intende piuttosto insistere sull'atto di Antigone, e non

<sup>10</sup> Sull'utilizzo di allitterazioni cf. anche vv. 75s. «Ant. quel che in alto apprezzano, disprezza pure. / Is. Io nulla disprezzo [...]».

<sup>11</sup> STEINER (1984, 11) cit. a p. 1 n. 2.

<sup>12</sup> Cf. STEINER (1984, 260s.).

solo sulle conseguenze dell'atto. Così il suo ragionamento si articola in cinque intensi paragrafi che descrivono, sintetizzano gli snodi ideologici del dramma e la struttura drammaturgica costruita intorno all'eroico atto di ribellione di Antigone, la sepoltura del fratello Polinice<sup>13</sup>.

Suggestivamente ognuno di questi paragrafi è titolato con un verso emblematico della tragedia, nella traduzione di Greco, quasi sfidando il lettore a rintracciarne i riferimenti nella propria memoria, o nella traduzione stampata a fine del volume. Nel primo, «Amata con lui giacerò, con l'amato» (v. 73), è ripercorsa la traiettoria dell'eroe sofocleo – specie sulla scorta di Knox (1964) e Rodighiero (2000) – cui va a pieno titolo restituita la figura di Antigone. In questa prospettiva è cruciale la scelta del suicidio con cui l'eroina «vanifica ancora una volta e in modo irreversibile il volere di Creonte» (p. 9), analizzata nel successivo paragrafo «Nell'alto piedistallo di Giustizia, / o figlia, sei inciampata con il piede» (vv. 854s.); seguono l'assimilazione della morte alle nozze («Non un letto, non canto d'imene, non / di nozze il momento né di latte ai figli», vv. 917s.) e il racconto della morte («Nel fondo della tomba lei appesa di collo vedemmo laggiù, / in un laccio di fili di lino avvolta», vv. 1220-22), in cui è analizzato lo schema drammaturgico del sacrificio della giovane donna, con Miralles (1994). Nel paragrafo conclusivo, «Di gran lunga il ragionare di vita / degna d'essere vissuta è l'inizio», sulle corde e la tonalità delle battute finali del coro (vv. 1347s.) sono infine ripresi i fili interpretativi dichiarati a inizio del saggio: in breve la morte di Antigone non risolve il conflitto e le opposizioni che il suo gesto aveva innescato, «anzi, dal momento che genera altre morti è una tragedia nella tragedia» (p. 20); ma l'eroismo di Antigone – che comporta uno «status di animale sacrificale» (p. 22) – non è stato vano. Diventa un «dono di sé» che va oltre le soluzioni razionali, e l'*Antigone* assume così i contorni di un «dramma sulla ragion pratica» (p. 23) in cui – vorrei aggiungere – è messa in crisi anche la razionalità deliberativa della democrazia ateniese su cui pure Sofocle, proprio con questo dramma rappresentato nel 442/441 ha costruito la propria fortuna, drammaturgica e politica. Ed è questa la più autentica, ambigua cifra di Sofocle: sedurre il pubblico con la messinscena di valori e disvalori che gli sono familiari (il *phobos* del *ghenos* che si annulla e si autodistrugge rispetto all'ordine ben saldo e organizzato della *polis*) e al tempo stesso sconcertarlo, quasi negando con la costruzione dei personaggi quegli stessi presupposti ideologici su cui si fonda l'azione scenica.

3 – I dodici saggi restanti esprimono una mappa concettuale rilevante intorno al tema delle “Antigoni” e consentono di seguire percorsi talora inesplorati a cavallo di discipline molteplici in cui si dispiega un unico percorso esegetico, ancora una volta steineriano: perché l'*Antigone* di Sofocle – e la sua interpretazione – è così decisiva? Perché non è un «testo qualunque» ma «una delle azioni durature e canoniche nella

---

<sup>13</sup> Sui limiti di questo tipo di lettura e sulle “colpe” di Antigone, personaggio tragico anche perché irrisolto, cf. BERTOLASO (2006) da cui emergono nuove prospettive (che condivido) sulla dialettica del dramma.

storia della nostra coscienza filosofica, letteraria e politica»<sup>14</sup>. Analogamente Greco (p. 233) esordisce nel saggio di cui sopra (1.0) citando dalla stessa pagina «“perché le Antigoni sono davvero *éternelles* e direttamente rilevanti al momento presente?”. La domanda di Steiner non smette di risuonare».

Questi itinerari interpretativi ricorrono ai metodi e alle bibliografie della filologia classica, dell'antropologia, dei *reception studies* (sia nelle letterature sia in una più ampia prospettiva di storia della cultura), dell'archeologia e della storia della musica. Cerco di radunarne qui le tracce e di discuterle in un ordine non formale/tematico, ma in una prospettiva radicata all'ipotesto di Sofocle. La mia interpretazione di interpretazioni è quindi articolata in cinque nuclei così declinati:

1. *prima* di Sofocle, il mito di Antigone prima (πρὸ) della canonizzazione della vicenda operata dalla tragedia sofoclea (4.1);

2. *dentro* Sofocle, vale a dire i contributi che si occupano di aspetti specifici e rilevanti interni al (ἐν) dramma (4.2);

3. *intorno* a Sofocle, in relazione a quanto muove dall'*Antigone* – quanto precede o quanto segue – nei dintorni (περὶ) quindi del testo, cioè nella stessa tradizione drammaturgica greca (4.3);

4. *dopo* Sofocle, la fortuna del dramma in riscritture moderne e contemporanee realizzate dopo (μετὰ) la stagione del teatro classico (4.4);

5. *oltre* Sofocle, infine: per chiudere con «il contributo ancora in fieri» – così i curatori nella *Premessa* (p. IX) – di Luigi Enrico Rossi, nume tutelare del volume (cf. 0.1) nel cui sguardo critico, al solito, si aprono prospettive inesplorate, ben al di là (ὕπερ) di una analisi limitata alla sola *Antigone* (cf. 4.5).

4.1 – Oliver Taplin, *Antifane, Antigone e la malleabilità del mito tragico* (pp. 27-36) s'interroga su come «alcune autorevoli tragedie del V secolo siano divenute rapidamente la versione definitiva» (p. 27). È una questione cruciale che riguarda la formazione del canone mitografico, per gran parte desunto dal canone tragico; nella nostra memoria, più che nel V secolo, ogni nome mitologico richiama il racconto di una e una *determinata* storia, e i significativi esempi portati sono il prologo dell'*Antigone* di Anouhil («mais il n'y a rien a faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusq'au bout [...]») e le parole pronunciate da Medea prima di uccidere i propri figli, nella *Medea* di Seneca (*Medea nunc sum*, v. 910). Taplin mette quindi in dubbio l'assunto che il pubblico assistesse a storie già note e avvia una preziosa «esplorazione della “instabilità” del mito greco, della “imprevedibilità” dei racconti della tragedia» (p.

---

<sup>14</sup> STEINER (1984, 9).

28). Ma contrariamente al nostro approccio, generalmente condizionato da un'idea di canone che abbiamo recepito dagli alessandrini, «non esisteva una versione definitiva e autorizzata delle storie» (p. 28).

L'analisi della tradizione iconografica, tipica della cifra tapliniana (cf. Taplin [2007]), consente per esempio di confermare l'opinione già accreditata che l'infanticidio di Medea fosse innovazione di Euripide. Meno chiara la documentazione sull'Antigone; un'anfora apula del 350 a.C. (Ruvo, Museo Jatta J423 [36734], cf. Taplin [2007, 94-96] [nr. 24]) mostra una versione del mito che riflette piuttosto quella di Euripide, in cui Antigone e Emone si sposano ed avranno un figlio chiamato Meone<sup>15</sup>. Da questo importante indizio, e sulla base di un'analisi delle varie testimonianze drammatiche (dai *Prospaltioi* di Eupoli in cui sono parodiati i vv. 712-14 dell'*Antigone*, al finale interpolato dei *Sette a Tebe* e ancora Euripide, le *Fenicie* oltre alla perduta *Antigone*, fino allo stesso *Edipo a Colono* sofocleo), Taplin dimostra come Sofocle abbia sostanzialmente «creato» il personaggio e la trama dell'*Antigone*; in questo caso, la celebre sentenza di Antifane (fr. 189 K.-A.) per cui basterebbe il nome del personaggio (Edipo, nel caso) e tutti gli spettatori già riconoscerebbero la trama, ne risulterebbe in qualche modo smentita.

All'iconografia dei vasi è dedicato anche il lavoro di Marco Galli, *Le immagini di Antigone: per un'archeologia delle emozioni* (pp. 59-70); dopo una fitta disamina di note scene teatrali nella ceramografia, Galli ritorna sulle stesse anfore antigonee studiate da Taplin per sostenere la propria tesi: «l'immagine, efficace vettore di emozioni» (p. 59) sarebbe in qualche modo antagonista della tradizione testuale. Rispetto a quella che è definita «l'idea di fondo e a lungo dominante» di una dipendenza (per gli antichi come per i moderni) degli artisti dai testi scritti, si sarebbe «fatta strada negli studi l'idea che gli artisti e la loro produzione dipendano molto di più da fenomeni di interazione con altri artisti, da forme dinamiche di trasmissione del sapere come pure da sperimentazioni di nuovi linguaggi, scalzando così la visione univoca del testo scritto come fonte primaria dell'immagine» (pp. 60s.).

In realtà gli studi sull'oralità della cultura greca arcaica, da Lord e Havelock fino a Ong<sup>16</sup> hanno già da tempo modificato lo scenario cui fa riferimento Galli; in particolare, la fluidità della narrazione mitografica, tra 'testi orali' e supporti visivi, era già al centro della silloge di Havelock – Hersbell (1978). In ogni caso è quanto mai opportuno l'invito – evidentemente rivolto ai filologi da parte di un archeologo quale è Galli – di prescindere, e non solo in relazione all'*Antigone*, dalla ricerca di «una precisa

---

<sup>15</sup> La scena dell'anfora apula presenta Antigone legata come una prigioniera, ed Emone sconvolto dietro di lei da un lato, dall'altro Creonte in aspetto regale dietro il quale un ragazzo senza nome (Meone?); al centro Eracle, in una sorta di santuario. Un'anfora di Berlino (F3420; cf. TAPLIN [2007, 285] [nr. 54]), ma in cattive condizioni di conservazione, sembra presentare una scena simile. Sull'*Antigone* di Euripide cf. INGLESE (1992) e (1993); su P.Oxy. 3317 = F 175 Kannicht, cf. già XANTHAKIS-KARAMANOS (1986).

<sup>16</sup> Cf. LORD (1960); HAVELOCK (1963) e ONG (1982); si veda anche per il contesto italiano GENTILI – PAIONI (1985); utile sintesi recente è quella di SBARDELLA (2006).



corrispondenza tra immagini ed opere teatrali in senso strettamente biunivoco» e di privilegiare piuttosto la fruizione di immagini come frutto di «un'esperienza visiva e cognitiva» (p. 64) autonoma, determinata da logiche percettive ed emotive affatto differenti (e di conseguenza, credo di poter aggiungere, da strategie narrative diverse, a prescindere dallo stesso prevalere di trame autorevoli e modellizzanti).

4.2 – Lo studio delle “Antigoni” non può ovviamente prescindere da uno sguardo focalizzato all'interno dello stesso ipotesto di Sofocle; così quattro saggi compresi in questa raccolta gettano nuovamente, ma con discrezione, lo scandaglio critico sull'abisso esegetico dell'*Antigone* sofoclea<sup>17</sup>.

Franco Ferrari si occupa della prima coppia strofica del secondo stasimo (*La luce soffocata: Soph. Ant. 583-603*, pp. 50-58). Attraverso una lettura puntuale dei singoli versi (cf. la dichiarazione, quasi di metodo, a p. 55: «se volessimo improvvisarci scoliasti») Ferrari dimostra, con acribia, come questa sezione corale non sia utilizzata «per attivare un canale di empatia con il pubblico, ma per essere il testimone autoptico del cumulo di calamità (ὄρωμαι 594) che a ondate successive ha investito la casata dei Labdacidi» (p. 58).

All'identità e alle funzioni del coro nell'*Antigone* è dedicato anche il denso saggio di Andrea Rodighiero, *Coralì innodici dell'Antigone: forma e funzione* (pp. 159-81), rivolto a esplorare la prossimità dei cori dell'*Antigone* con le «esperienze coreutiche [...] in uso presso una qualsiasi comunità greca» (p. 160) – sulla scia soprattutto di Zimmermann (2003)<sup>18</sup>; in particolare l'inno a Eros e Afrodite (vv. 781-800) e l'inno a Dioniso (vv. 1115-54) risultano «agevolmente comparabili a forme lirico-coralì di produzione extradrammatica» (p. 161).

Innanzitutto è fatta risaltare la «caratterizzazione *more religioso* della voce del coro» nel dramma in cui si ha la «maggiore concentrazione di indizi, tonalità ed elementi innodici» (p. 161). Il confronto con altri corali innodici sofoclei (*Trachine*, 94-99; *Aiace*, 693-701) agevola l'individuazione di elementi formali,

---

<sup>17</sup> Greco (p. 233) suggeriva una sorta di oblio, di riposo ermeneutico per l'*Antigone* (cf. 1.0), anche per sgombrare «l'orizzonte dalla pretesa del nuovo, dell'inedito». Per avere la sicurezza di non reiterare «l'eterno ritorno del già detto» (*ibid.*), l'interprete dovrebbe fare i conti con almeno gli 853 *items* che scaturiscono da una ricerca combinata su 'Antigone' ovvero 'Antigones' nella banca dati elettronica dell'*Anneé Philologique* e magari incrociarli con i 393 *items* derivati da una ricerca pre-ordinata attraverso la funzione di *thesaurus* di *Gnomon Bibliographische Datebanken Online*. Ma come suggerisce STEINER (1984, 227) «la “comprensione”» di un testo come l'*Antigone* «è storicamente e attualmente dinamica. È un processo di accordo e di disaccordo tra l'autorità cumulativa e selettiva dell'opinione dominante e la sfida della supposizione individuale». Può sembrare consolatorio, ma se «la lettura non è mai statica. Il significato è sempre mobile», il già detto può riemergere carsicamente come vittoria della sfida individuale rispetto all'opinione dominante.

<sup>18</sup> Al riguardo si vedano anche le riflessioni di LANZA (1997, 16s.) sulla pervasività del canto corale nei rituali sociali e religiosi delle comunità greche («danza e canto segnavano dunque ritualmente i momenti più importanti della vita della comunità»).

espressioni e tonalità innodiche nei due stasimi dell'*Antigone* (e Rodighiero mostra come contrariamente a una quasi *communis opinio* l'inno a Dioniso è difficilmente definibile come canto iporchematico: cf. pp. 177s., si tratta dell'ultimo canto dispiegato del coro che dopo questo stasimo si esprimerà solo in trimetri o anapesti; non vi sono inoltre elementi di autoreferenzialità del coro rispetto alla propria danza o la presenza del lessico gioioso ed esultante tipico degli iporchemi).

Roberto Nicolai con *Antigone allo specchio* (pp. 182-89) individua nel motivo del doppio l'«asse portante dell'intera tragedia» da cui scaturisce una duplicità di comunicazione, e «quello che per i personaggi è ambiguo per gli spettatori diventa ironia tragica» (p. 182)<sup>19</sup>. Nel doppio si annidano ancora le «dicotomie ideologiche [...] alternative senza apparente possibilità di conciliazione», tra cui appunto quella dominante tra le leggi della città e quelle degli dèi (pp. 182s.). Da queste premesse la felice intuizione dei «paradigmi mitici come rispecchiamenti» (pp. 184-86) in cui l'esemplarità diventa «antifrastrica» (p. 186)<sup>20</sup> e non consolatoria o ancora di rinforzo alla fruizione/comprendimento da parte del pubblico.

È il caso della vicenda di Niobe, proposta da Antigone a confronto con le proprie sciagure (vv. 823s.); il tentativo del coro di «rifunzionalizzare in chiave consolatoria» (p. 284) questo paradigma mitico è subito frustrato dalla stessa Antigone (vv. 834-52). In definitiva dal mito, a sua volta doppio delle vicende sulla scena, non si attinge conoscenza o comprensione della realtà, seppur dolorosa. I personaggi ne restano così come imprigionati «dentro lo specchio» (cf. p. 187), in cui l'*exemplum* mitico ne amplifica la condizione di isolamento; e per il pubblico si acuisce l'effetto straniante di una realtà non solo dolorosa, ma inesplicabile.

Dopo gli strumenti della filologia (Ferrari), della drammaturgia (Rodighiero) e della mitografia (Nicolai), Maurizio Bettini introduce quelli dell'antropologia con un saggio capace non solo di re-interpretare un tema tipico dell'*Antigone*, ma anche di rimettere in gioco prospettive e metodi dello stesso orizzonte disciplinare in cui si muove. In *Il fratello di Antigone. Dilemmi parentali, survival e regole del lutto* (pp. 109-22) Bettini riesce davvero nell'intenzione di «compiere un viaggio in una direzione, spero, meno nota» (p. 109) e a dimostrare come l'antropologia, lungi dall'essere antagonista della critica testuale, possa svolgere in concreto quella funzione filologica che pure spesso le è stata negata.

Il punto di partenza (p. 108s.) è il noto desiderio di Goethe di espungere i versi in cui Antigone (vv. 902ss.) dichiara che avrebbe preferito perdere un marito o un figlio piuttosto che un fratello: «non so cosa darei se un eccellente filologo ci dimostrasse che è stato inserito in un secondo tempo e che non è

---

<sup>19</sup> Al riguardo resta imprescindibile PADUANO (1983).

<sup>20</sup> Cf. già NICOLAI (2003-2005) e (2011).

autentico»<sup>21</sup>. Le espunzioni, come si sa, sono spesso frutto di mancata comprensione della lettera o del contesto culturale di un passo, poetico o in prosa che sia. Eppure – come testimoniano le difese del passo riportate da Bettini (p. 111 n. 8) – i filologi sembrano aver preso sul serio l’invito di Goethe. In ogni caso dopo aver ripercorso brevemente, e con metodo comparativo, alcuni esempi antichi (la risposta di Intafrene a Dario in Erodoto III 119, 5ss.; l’execrata predilezione di Orazia per il fidanzato morto in luogo del fratello nel combattimento tra Orazi e Curiazi, su cui cf. già Bettini [1988]) e moderni di dilemmi parentali (un racconto Beté e uno Dogon, sulla scorta di Paulme [1961]), Bettini individua un sorprendente parallelismo della scelta di Antigone in un proverbio crotonese che merita di essere ricordato nella sua interezza: *mariti mi n’abbrazzu, figghi mi ni fazzu, fati e soru comu fazzu?*, vale a dire «mariti posso abbracciarne (averne più d’uno), figli ne posso generare, ma come faccio se perdo fratelli e sorelle?»<sup>22</sup>. A questo punto, all’occhio attento dello studioso di antropologia, era facile individuare in questa opzione sororale un *survival* della tradizione mediterranea, una sorta di fossile che emerge da sostrati comuni in luoghi e tempi inattesi di cui non è possibile ricostruire itinerari lineari<sup>23</sup>. Ma Bettini, appunto da filologo oltre che da antropologo, ha saputo andare oltre all’idea di «una ‘sopravvivenza’ dovuta alla ‘tenacità’ del folclore». Proprio perché è in gioco un principio fondamentale, un archetipo antropologico come quello della sostituibilità del defunto in una «forma sociale di fondamentale importanza, la parentela», la teoria classica del *survival* come fossile che emerge decontestualizzato riportando alla luce «forme culturali in quanto hanno *perso* ogni funzionalità» non sembra adeguata (p. 121). Anzi, al contrario «è proprio il permanere di certe articolazioni profonde, nel pensiero e nell’organizzazione culturale, ciò che permette ai cosiddetti *survival* di attraversare impunemente i secoli» (*ibidem*).

4.3 – Luca Bruzzese (*Dai Sette contro Tebe di Eschilo all’Antigone di Sofocle: la dualità nel mito dei Labdacidi*, pp. 190-215) e Lidia Di Giuseppe (*Tra Sofocle ed Euripide: Antigone e Alceste*, pp. 216-26) – allievi di Massimo Di Marco come rivela il *feedback* lasciato da entrambi nelle note ‘zero’, p. 190 e p. 216 – mettono a confronto l’*Antigone* con altri testi della stagione teatrale di V secolo; l’interpretazione è quindi sospinta nei dintorni del dramma, un terreno favorevole per coltivare nuove ipotesi complessive.

---

<sup>21</sup> Cf. ECKERMANN (2008).

<sup>22</sup> Il proverbio è pubblicato da PAONESSA (1983) ed è stato oggetto dell’audiovisivo *Le ragioni di Antigone* curato da Giuseppe De Maria e Giuseppina Norcia e pubblicato a cura dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico.

<sup>23</sup> La nozione di *survival* – introdotta da antropologi ottocenteschi come Lang e Tylor – rimanda a frammenti di culture, usi, costumi che sopravvivono e si perpetuano in culture diverse senza che sia possibile ricostruire una dipendenza diretta. Al riguardo cf. per es. DI FAZIO (2008).

Così Bruzzese, con un approccio simile a quello di Nicolai (cf. 4.2) richiama «il tema del doppio» (p. 190)<sup>24</sup> per mettere a confronto le strategie drammaturgiche dei *Sette* e dell'*Antigone*, entrambe calibrate sullo schema di una coppia separata, o duale, che si riconduce ad *unum* pur con meccanismi (ed esiti) diversi. Da un lato Eteocle e Polinice, in cui il «doppio [...] non è altro se non l'immagine speculare del medesimo, del riassorbimento nella morte di un *ghenos* maledetto» (p. 215); dall'altro, specularmente, Antigone e Ismene che dall'unità iniziale si dissolvono in una dualità antitetica, ma analogamente significativa delle sciagure cui sono destinati i Labdacidi. Utile e preziosa questa disamina, soprattutto perché induce a riconsiderare la struttura drammaturgica anche nella prospettiva di un personaggio come Ismene, secondario per quanto concerne la presenza scenica ma certo fondamentale nella definizione ideologica complessiva. La dualità di Antigone non è solo in relazione a Creonte, e alla serie infinita di opposizioni cui si accennava anche sopra (2.0), ma è ontologicamente una dualità di *ghenos* che si profila anche in antitesi alla diversa scelta – o alla diversa colpa – di Ismene.

Lidia Di Giuseppe, a sua volta, individua e dimostra un'inedita dipendenza dell'*Alceste* di Euripide dall'*Antigone* nel comune utilizzo della tecnica e della struttura formale del *logos epitaphios* (*Ant.* 526ss. vs. *Alc.* 280ss.).

4.4 – La fortuna dell'*Antigone*, o in termini genetici l'analisi degli ipertesti dell'*Antigone* è presente in tre saggi particolarmente preziosi perché illustrano e descrivono, seppur da punti di partenza e prospettive evidentemente indipendenti, riscritture teatrali in cui è condivisa la medesima fiducia nel potenziale di rottura, politicamente 'eversivo' (rispetto ad abusi mascherati da norme) del dramma di Sofocle.

Raimondo Guarino con *Antigone e una svolta nel Novecento: da Brecht (1947-1948) al Living Theatre (1967)*, pp. 37-49, ricostruisce il percorso, ritenuto fondativo nella cultura teatrale del Novecento, che da Brecht appunto al Living Theatre restituisce l'*Antigone* alla storia dello spettacolo; non solo ricezione filosofica, etica, letteraria: ma concreto determinarsi di un testo nel "corpo teatrale"<sup>25</sup>.

Le rielaborazioni brechtiane della traduzione di Hölderlin sono intese e ricostruite – sulla scorta del *Diario di lavoro* dello stesso Brecht<sup>26</sup> – nella concretezza delle questioni, anche pratiche, legate alla messinscena; nella lettura brechtiana, la traduzione di Hölderlin consente una «riattivazione» del testo e «i valori e i significati che si aggiungono al testo originario» – ormai ai 'testi' originari – sono in grado di

---

<sup>24</sup> Sorprende la mancanza, anche in Bruzzese, di qualche riferimento o cenno alla bibliografia fondamentale sul "doppio" (sulla scia del famoso articolo di Freud su *Il perturbante "Unheimliche"* pubblicato per la prima volta in «Imago» 1919, anche sulla scorta del saggio *Der doppelgänger* del suo allievo Otto Rank scritto nel 1914 e poi pubblicato nel 1924), per cui si veda almeno FUSILLO (1998).

<sup>25</sup> Mi riferisco a una prospettiva che inizia a prevalere anche tra i classicisti in cui una concezione 'classica' di drammaturgia cede il posto a una più consona visione del corpo teatrale: ANDRISANO (2006); per gli aspetti ideologici inerenti le riprese e i cosiddetti 'tradimenti' sulla scena teatrale cf. anche TREU (2005) e (2009).

<sup>26</sup> Cf. BRECHT (1975) e (1976).

interrogare il presente, il teatro contemporaneo, con i modi della tragedia classica (pp. 44s.). Il testimone, un libro ormai 'doppio', di Hölderlin e Brecht, passa letteralmente nelle mani («in una libreria di Atene nel 1961», p. 66) di Julian Beck e Judith Malina per dare vita alla nota esperienza dell'*Antigone* del Living Theatre che da Berlino (1966) a Roma (1967) e ancora in Francia (1969) riscrive la storia del teatro del novecento, e non solo delle sue avanguardie<sup>27</sup>; ma come opportunamente fa notare Guarino, l'eterna storia delle riscritture di Antigone assume una direzione diversa, esce dallo stesso solco hegeliano da cui, per tramite dello stesso Hölderlin, era stata canonizzata nel secolo precedente: «le registrazioni filmate dell'*Antigone* del Living sarebbero materiale da impartire agli studenti delle università contemporanee con lo stesso accanimento con cui si ripetono e si riecheggiano le costruzioni concettuali e le pensose metafore di Hegel, Heidegger e Derrida» (pp. 48s.).

Franco Piperno in *Su alcune Antigoni operistiche del Settecento* (pp. 71-108) ricostruisce la fortuna dell'*Antigone* in un contesto particolarmente significativo in cui la «recezione (o riformulazione) di un tema classico è subordinata allo specifico della drammaturgia del "dramma per musica" settecentesco con le sue convenzioni e necessità, pratiche ed abitudini tali da generare sostanziali quanto inevitabili trasformazioni del modello» (p. 71), non tanto trasformazioni ma vere e proprie metamorfosi. Piperno ricorda un presupposto ermeneutico decisivo; il melodramma rappresenta uno dei più efficaci e diffusi modi della trasmissione del classico nella cultura settecentesca, e la fitta rete di riprese e riallestimenti delle tre *Antigoni* analizzate nel suo contributo confermano la tesi di Steiner (1984, 11) del 'successo' e della capillare diffusione dell'*Antigone* nella cultura europea dal 1790 in avanti. In altri termini, proprio questi antecedenti operistici sembrano giustificare la presenza dell'*Antigone* come oggetto principale di riflessione desunto dalla classicità nella filosofia ottocentesca.

La prima di queste *Antigoni* fu rappresentata a Venezia il 13 febbraio 1718 con il libretto di Benedetto Pasqualigo e musiche di Orlandini. Pasqualino attinge a Igino e, come dimostra Piperno, a una *Antigona legittima* tragedia in endecasillabi opera di Pier Maria Suarez, stampata il 20 gennaio 1717, in Ceneda. Ne risulta un'Antigone affatto nuova, declinata nella cifra settecentesca come eroina «vendicatrice, dura», protagonista di un intreccio del tutto riformulato: «meglio 'tragediare' *ex novo* uno spunto classico che adattarne a forza uno già drammatizzato» (p. 79). Pasqualigo è a sua volta l'ipotesto da cui si innesta il libretto della seconda *Antigona* ad opera di Gaetano Roccaforti, rappresentata a Roma nel 1751 con musiche di Baldassarre Galuppi. Il lieto fine, tipico dell'estetica metastasiana, l'enfasi su elementi di tipo performativo – comprensibili solo alla luce di un esame attento della stessa partitura – e ancora l'ostentazione di elementi quasi esotici del classicismo rendono l'*Antigona* romana un melodramma di grande successo, rappresentata quasi ininterrottamente nei teatri italiani (ma anche europei: Lipsia,

---

<sup>27</sup> Cf. oltre a PHELPS (1967-1968) e BECK – MALINA (1982) la ricostruzione di MOLINARI (1977).

Manheim, Praga, Brunswick) dalla prima del 1751 fino al 1781 (cf. tab. 3 a p. 107). La terza *Antigona* settecentesca, con libretto di Marco Coltellini (ne risulta ignoto l'autore della musica), è infine rappresentata per la prima volta a San Pietroburgo l'11 novembre 1772. Nel contesto riformatore sia nel campo della politica sia in quello del rinnovamento musicale voluto dalla zarina Caterina II, il nuovo dramma ritorna all'ipotesi originario di Sofocle e si presenta quindi come un «significativo» – quanto scarsamente noto per i non addetti ai lavori – «momento nella storia della ricezione moderna di Sofocle» (p. 94). Il ritorno a Sofocle infatti mette in moto una radicale revisione della figura di Creonte certamente approvato dalla zarina «da tiranno usurpatore e dispotico e ciecamente intransigente a sovrano promulgatore di leggi sì severe ma concepite per il bene del popolo» (p. 97) che si può sintetizzare nei versi richiamati da Piperno (atto I, scena 2) in cui il re, benevolo e incline al perdono, si rivolge così ad Antigone, con accenti che torneranno nell'*Antigone* di Anouilh: «compiango il vostro affanno, / all'ire tue perdono. / Ceder vorrei ma sono / pria cittadin, che re». La nuova tessitura drammaturgica, anche in questo caso è personalizzata sulle performance canore (in particolare su una cantante e attrice nota come Caterina Gabrielli; cf. p. 101). Quando entrano in gioco gli attori, i teatranti – come spiegato da Greco e dalla sua traduzione (cf. 1.0) o ancora da Guarino – la ricezione di un testo classico si fa meno intellettualistica; il testo spettacolare prevale sull'adesione o sulla violazione al testo drammatico. In definitiva – come conclude Piperno (p. 103) – «i librettisti, i musicisti e gli impresari somministravano al grande pubblico adattamenti di facile digeribilità di questa letteratura d'élite», secondo modalità non dissimili a certi contemporanei riusi spregiudicati ma a volte convincenti del classico nel cinema, nella musica fino al fumetto<sup>28</sup>.

Maria Pia Pattoni in *Riusi sofoclei e allegorie politiche nell'Antigone di António Sérgio de Sousa* (pp. 123-58), dopo alcuni rapidi cenni sull'«inesauribilità» dell'*Antigone* (p. 124), in cui ne sono richiamate alcune delle più significative riscritture letterarie e saggistiche<sup>29</sup>, si occupa di una poco nota *Antígona* lusitana, un dramma scritto da Sérgio de Sousas negli anni del suo esilio parigino, durante la dittatura di Miguel Primo de Rivera; un dramma mai rappresentato sulla scena, ma che ebbe una larga diffusione clandestina in Portogallo.

La chiave di lettura di de Sousa è netta ed esplicita: Creonte incarna il generale Carmona, l'autoritarismo cieco e arrogante del capo militare; le tematiche sofoclee relative al *ghenos* sono marginalizzate a vantaggio della focalizzazione ideologica della polarità tra tirannia e libertà. Le innovazioni

---

<sup>28</sup> Cf. al riguardo i saggi presenti in CAVALLINI (2007a).

<sup>29</sup> Non risulterà inutile farne un rapido censimento: oltre al dramma *La Sangre de Antigona* di J. Bergamin (1983) ispirato alla guerra civile spagnola, e al racconto *L'Antigone di Berlino* di R. Hochunth tratto dalla vicenda di Rose Schlössinger, sono ricordate le monografie di BREZZI (2004) e di BAÑULS OLLER – CRESPO ALCALÁ (2008) e le miscellanee di RIPOLI – RUBINO (2005); ALONGE (2008) e MONTANI (2001). In questo solco, tra le riscritture, si può aggiungere almeno l'*Antigone* di Henry Bauchau (1997) – su cui cf. WATTHEE-DELMOTTE (1995) – e, tra la letteratura di genere, il recente bestseller *Antigone's Wake. A Novel of Imperial Athens* di Nicola Nicastro (2004, trad. it. 2010); ma sulle riscritture/riletture, cf. qui di seguito 5.0.

drammaturgiche non modificano tanto l'ipotesto sofocleo, quanto la stessa trama mitica<sup>30</sup>: così Antigone non è solo 'sorella' di Polinice ma seguace delle sue idee, non abita nel palazzo con Ismene ma è già una dissidente politica rientrata in città come clandestina. Emone, a sua volta, è sottoposto a un singolare processo di "eroticizzazione" (e banalizzazione) e rappresenta il giovane innamorato che non coglie la gravità delle scelte in gioco, come rivelano battute tipo «non sono venuto qui per discutere di politica. Torniamo al punto. Quando liberi Antigone?» (dal dialogo con Creonte nel II atto). Nel finale di «riconciliazione», infine, Antigone diventa un modello, additato ai giovani tebanici come simbolo per la nascente democrazia.

4.5 – Ultimo contributo, *oltre* Sofocle, è quello di Luigi Enrico Rossi. Solo quattro pagine sul tema *Vasi e scena: a proposito della cultura del dramma* (pp. 226-29), dedicate alla memoria di Piero Pucci e definite «alcune idee [...] la redazione della metà di quelle chiacchierate su quanto in disordine veniva in mente o a Piero o a me, chiacchierate che tante volte ho fatto con lui nei più di cinquant'anni di nostra frequentazione» (p. 226).

Il tema di questi discorsi, quasi un platonico conversare dal Pireo (anagramma del nome di Pucci) ad Atene riferendo di altri discorsi che accentua la nostra nostalgia, è legato a «uno dei capolavori della ceramografia attica» (*ibid.*) il vaso di Eufronio (vaso attico a figure rosse del 510 ca.) con la scena del cadavere di Sarpedone ucciso da Patroclo (*Iliade* XVI) con ai lati Hypnos e Thanatos. Sulla base di due dati storici – «la patetizzazione dell'epos nella ceramica greca partire dal VII secolo» e «l'eclissi della cultura del dramma durante il IV secolo» – Rossi individua nel vaso «l'attitudine a una patetizzazione drammatica, a una spettacolarizzazione che in realtà era diffusa in tutta la cultura greca, e non solo quindi in quella attica» (p. 228). La tesi che ne emerge è poco prima dichiarata: «la drammaturgia ceramografica è in realtà anteriore e panellenica. I vasi sono state le prime, e fortemente patetizzanti, scene teatrali, che hanno esibito gli eroi in una luce nuova rispetto all'epos». Posso, possiamo solo immaginare le conseguenze di questa intuizione e le nuove pagine che Rossi ne avrebbe potuto scrivere a illuminare, ancora una volta in modo decisivo e definitivo. Ma non credo sia adeguato o opportuno aggiungere nulla di più alle sue parole.

5 – Infine qui di seguito alcune note in margine, quasi *prolegomeni* a prossime interpretazioni sulle *Antigoni*, «di congetture e libri ancora da scrivere» mentre nuove "Antigoni" continuano a essere «immaginate, pensate, vissute in questo momento», per

---

<sup>30</sup> Per un'analoga revisione del mito, nel contesto di una riscrittura "rivoluzionaria" dell'*Antigone* cf. IANNUCCI (2008) a proposito de *I Cannibali* di Liliana Cavani.

restare nell'alveo steineriano<sup>31</sup>; ma è forse necessario, almeno in questa chiusa, provare ad andare oltre – e non è facile – l'impronta decisiva che questo studioso ha lasciato sugli studi della ricezione dell'*Antigone* (e più in generale sulle modalità di intendere i *reception studies* di testi classici, specie di drammi classici). Ed è lo stesso Steiner, d'altra parte, a indicarne la strada.

Il Novecento, il secolo freudiano, riconosce nell'*Edipo re* piuttosto che nell'*Antigone* la tragedia fondamentale con cui confrontarsi<sup>32</sup>. *Antigone* tornerebbe in auge come testo simbolo di ribellione e contestazione a partire dagli anni settanta dello scorso secolo<sup>33</sup>, come icona del femminismo o ancora del post-femminismo di Judith Butler<sup>34</sup>. Ma già in precedenza il testo aveva agito nella dissidenza portoghese di de Sousa, come ci informa Maria Pia Pattoni in questo volume. E ancora prima la storia di Antigone, attraverso la messinscena esemplare di Sofocle, era al centro della riflessione giuridica – di resistenza culturale al 'fascismo' di ogni epoca – del costituente Pietro Calamandrei<sup>35</sup>.

In definitiva forse è vero che una certa fortuna letteraria (e "occidentale") dell'*Antigone* si concentra nel periodo indicato da Steiner, vale a dire il 1790 e il 1905, delimitato da i nomi di Schlegel, Schelling e Freud. Ma al di là di questi confini ormai poco significativi o troppo angusti, da luoghi forse inattesi – e comunque poco frequentati, almeno dai classicisti – la tradizione novecentesca dell'*Antigone* continua *inestinguibile*; e arriva a interrogare anche il nuovo millennio. Altre "Antigoni" hanno saputo rimettere in gioco tutto il valore di quella sovversiva dialettica tra potere e libertà della tragedia di Sofocle, forse attenuata nel nostro sguardo da una troppo lunga, eccessiva sequenza di riscritture e letture filosofiche, o sociologiche o ideologiche o pseudo-rivoluzionarie o ancora femministe.

Basterà qui ricordarne due. Innanzi tutto l'"Antigone" sudafricana di Athol Fugard – cui accenna anche Steiner (1984, 164s.) – *The Island* (1973), in cui nell'inferno della sezione speciale di un carcere, appunto Robbens Island, due detenuti si accingono a mettere in scena un'*Antigone*<sup>36</sup>. E ancora *Tegonni, an African Antigone*,

---

<sup>31</sup> STEINER (1984, 336).

<sup>32</sup> STEINER (1984, 16s.); per la riscoperta dell'*Edipo re* nel contesto freudiano – e per i relativi cliché – cf. CONDELLO (2009, XII-XVI e CXXVIII-CXLVI); sulla saga edipica, *classica e contemporanea*, cf. CITTI – IANNUCCI (in corso di stampa).

<sup>33</sup> Al riguardo cf. ROSSANDA (1988) e IANNUCCI (2008); oltre a *I Cannibali* ricordati sopra (n. 25) la saga di Antigone è al centro del film collettivo *Germania in autunno* (1978) di Böll, Fassbinder, Kluge, Schlöndorff dedicato all'episodio dei tre terroristi del gruppo Baader-Meinhof, morti in circostanze ambigue nel carcere berlinese di Stammheim e cui diverse città tedesche – come a Polinice – rifiutarono di dare sepoltura.

<sup>34</sup> Cf. il "manifesto" del femminismo di IRIGARAY (1974) e ora BUTLER (2000), la cui riflessione individua nel mito l'idea di una "parentela in crisi" e di una sessualità non più certa e definita; per Antigone e il femminismo si veda per es. la ricostruzione "militante" di DI NICOLA (2010, 119ss.).

<sup>35</sup> Cf. CALAMANDREI (1966)

<sup>36</sup> Il testo è ora raccolto in FUGARD (1993).



L'Antigone nigeriana di Femi Osofisan rappresentata presso l'Emory Theatre della Emory University ad Atlanta nel 1994, durante una sorta di auto-esilio del suo autore; in questo dramma la condizione antigonea messa in scena è quella di una giovane donna Yoruba, simbolo della resistenza contro il persistere dello sfruttamento coloniale della Nigeria, nel clima di disordini e repressione degli anni '90<sup>37</sup>.

Su entrambe queste Antigoni africane o post-coloniali ha attirato l'attenzione W. Raji per evidenziare, sulla scia di K. Barber (1995), come anche nel *post-colonial criticism* certe opere della letteratura africana continuano a essere marginalizzate o escluse, quando non corrispondono a determinati paradigmi<sup>38</sup>.

Paradigmi del tutto simili, per concludere, a quelli che talora spingono i classicisti a continuare a guardare *dentro* una tradizione consolidata, autorevole e rassicurante, trascurando quanto di nuovo e vitale emerge. Altre "Antigoni" post-coloniali, non solo africane<sup>39</sup>, attendono gli interpreti per rinnovare l'interpretazione dell'*Antigone* di Sofocle; Antigoni già scritte e trascurate. Ovvero Antigoni che vengono vissute, pensate e immaginate *anche* in questo stesso momento.

---

<sup>37</sup> Cf. OSOFISAN (1999).

<sup>38</sup> Cf. RAJI (2005) e BARBER (1995) per il *post-colonial criticism*; al riguardo, per una più ampia bibliografia si veda *Postcolonial Theory and Criticism: A Bibliography*, <<http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/bibl.html>> di Serafín Roldan-Santiago dal sito web *Contemporary Post-Colonial & Post-Imperial Literature in English* <<http://www.postcolonialweb.org/>> . In una diversa prospettiva studia le due *Antigoni* africane CHANTER (2011).

<sup>39</sup> Ovvero non solo Antigoni: cf. per es. GÖTRICK (2008) su *Wome of Owu*, riscrittura delle *Troiane* euripidee dello stesso OSOFISAN (2006).

riferimenti bibliografici

ALONGE 2008

R. Alonge, *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari.

ANDRISANO 2006

A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma.

BAÑULS OLLER – CRESPO ALCALÁ 2008

J. Bañuls Oller – P. Crespo Alcalá, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari.

BARBER 1995

K. Barber, *African-Language Literature and Postcolonial Criticism*, «Research in African Literatures» XXVI 3-30.

BECK – MALINA 1982

J. Beck – J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano.

BENJAMIN 2000

W. Benjamin, *Opere complete*, IX, I “passages” di Parigi, (a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser), ed. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Torino.

BERTOLASO 2006

D. Bertolaso, *Antigone: il corpo soffocato di una vergine*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 49-64.

BETTINI 1988

M. Bettini, *La storia di Orazia*, in *Primordia Urbium. Forme e funzione dei miti di fondazione del mondo antico*, Pavia 24 marzo 1988 (Incontri del Dipartimento con i docenti delle scuole secondarie / Dipartimento di scienze dell'antichità dell'Università di Pavia), Como, 9-30.

BRECHT 1975

B. Brecht, *Prefazione al “Modello per l'Antigone”*, in Id., *Scritti teatrali*, vol. III, *Note ai drammi e alle regie*, Torino, 237-44.

BRECHT 1976

B. Brecht, *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht, trad. it. a cura di B. Zagari, Torino

BREZZI 2004

F. Brezzi, *Antigone e la philia*, Milano.

BUTLER 2000

J. Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York (trad. it. Torino 2003).

CALAMANDREI 1966

P. Calamandrei, *Costituzione e leggi di Antigone. Scritti e discorsi*, a cura di N. Bobbio, Firenze.

CAVALLINI 2007a

E. Cavallini (a cura di), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Atti delle Giornate di Studio, Ravenna 18-19 gennaio 2006, Bologna.

CAVALLINI 2007b

E. Cavallini, *Cesare Pavese e la ricerca di Omero perduto (dai Dialoghi con Leucò alla traduzione dell'Iliade)*, in Ead. (a cura di), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Atti delle Giornate di Studio, Ravenna 18-19 gennaio 2006, Bologna, 157-82.

CHANTER 2011

T. Chanter, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, Albany.

CITTI – IANNUCCI in corso di stampa

F. Citti – A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*.

CONDELLO 2009

F. Condello (a cura di), *Sofocle. Edipo re*, Bologna.

DI FAZIO 2008

M. Di Fazio, *La trasgressione del survival*, in M. Vencato et al. (a cura di), *Ordine e trasgressione*, Roma, 125-45.

DI NICOLA 2010

G.P. Di Nicola, *Nostalgia di Antigone*, Cantalupa (Torino).

DUGHERA 1980

A. Dughera, *Tra gli inediti di Pavese: le traduzioni dei classici greci*, «Studi Piemontesi» IX 31-45.

DUGHERA 1981

A. Dughera (a cura di), *La Teogonia di Esiodo e tre inni omerici nella versione di Cesare Pavese*, Torino.

ECKERMANN 2008

J.P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, trad. a cura di E. Canni, Torino.

FRAENKEL 1977

E. Fraenkel, *Due seminari romani di Eduard Fraenkel. Aiace e Filottete di Sofocle*, a cura di alcuni partecipanti, premessa di L.E. Rossi, Roma.

FUGARD 1993

A. Fugard, *The Township Plays*, ed. by D. Wolder, Oxford.

FUSILLO 1998

M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze.

GENTILI – PAIONI 1985

B. Gentili – G. Paioni (a cura di), *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale, Urbino 21-25 luglio 1980, Roma.

GÖTRICK 2008

K. Götrick, *Femi Osofisan's Women of Owu. Paraphrase in Performance*, «Research in African Literatures» XXXIX 82-98.

HAVELOCK 1963

E.A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge Mass. (trad. it. Roma-Bari 1995).

HAVELOCK – HERSBELL 1978

E.A. Havelock – J.P. Hersbell (eds.), *Communication Arts in the Ancient World*, New York (trad. it. di E. Cingano, Roma-Bari 1981).

IANNUCCI 2008

A. Iannucci, *Il mito di Antigone e I Cannibali di Liliana Cavani*, «Stratagemmi» VIII 143-64.

INGLESE 1992

L. Inglese, *Antigone di Euripide: la trama e l'occasione*, «RCCM» XXXIV 175-90.

INGLESE 1993

L. Inglese, *L'Antigone di Euripide nelle Rane*, «QS» XIX 151-57.

IRIGARAY 1974

L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Paris.

KELLERMANN 1956

F. Kellermann, *Montaigne, Reader of Plato*, «Comparative Literature» VIII 307-22.

KNOX 1964

B.W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles.

LANZA 1997

D. Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano.

LORD 1960

A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (trad. it. Lecce 2005).

LOSCALZO 2003

D. Loscalzo, *La parola inestinguibile. Studi sull'epinicio pindarico*, Roma.

MIRALLES 1994

C. Miralles, *Tragedia e sacrificio*, «Lexis» XII 27-36.

MOLINARI 1977

C. Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale*, Bari.

MONTANI 2001

P. Montani (a cura di), *Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Bultmann. Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di P. Montani*, Roma.

NAPOLITANO 2010

M. Napolitano, *Luigi Enrico Rossi (1933-2009)*, «RFIC» CXXXVIII 235-42.

NATOLI 2002

S. Natoli, *Libertà e destino nella tragedia greca*, Brescia.

NICOLAI 2003-2005

R. Nicolai, *L'emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia*, «Sandalion» XXVI-XXVIII 61-103.

NICOLAI 2011

R. Nicolai, *La crisi del paradigma: funzione degli exempla mitici nei cori di Sofocle*, in A. Rodighiero – P. Scattolin (a cura di), «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Verona, 14-16 giugno 2007, Verona.

PADUANO 1983

G. Paduano, *Sull'ironia tragica*, «Dioniso» LIV 61-81.

ONG 1982

W.J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York (trad. it. Bologna 1986).

OSOFISAN 1999

F. Osofisan, *Recent outings: two plays, comprising Tègònni, an African Antigone, and Many colours make the thunder-king*, Ibadan.

OSOFISAN 2006

F. Osofisan, *Women of Owu*, Ibadan.

PAONESSA 1983

D.G. Paonessa (a cura di), *I ditti 'i l'antichi*, Crotone.

PAULME 1961

D. Paulme, *Littérature orale et comportements sociaux dans l'Afrique noire*, «L'homme» I 37-49.

PHELPS 1967-1968

L. Phelps, *Brecht's Antigone at the Living Theatre*, «The Drama Review» XII 103-18.

RAJI 2005

W. Rajii, *Africanizing Antigone: Postcolonial Discourse and Strategies of Indigenizing a Western Classic*, «Research in African Literature» XXXVI 135-54.

RIPOLI – RUBINO 2005

M. Ripoli – M. Rubino, *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, Genova.

RODIGHIERO 2000

A. Rodighiero, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova.

ROSSANDA 1988

R. Rossanda, *Antigone ricorrente*, in Eda. (a cura di), *Sofocle. Antigone*, trad. di L. Biondetti, Milano.

SANGUINETI 2010

E. Sanguineti, *Cultura e realtà*, a cura di E. Russo, Milano.

SBARDELLA 2006

L. Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma.

STEINER 1984

G. Steiner, *Antigones*, Oxford (trad. it. 1990).

TAIWO 2009

E.F. Taiwo, *An Interface of the Old and the New: Creating the Conscious Nigerian via an Interrogation of Sophocles' Antigone in Osofisan's Tegonni*, «Nebula» VI/3 121-33.

TAPLIN 2007

O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles.

TREU 2005

M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano.

TREU 2009

M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Roma.

WATTHEE-DELMOTTE 1995

M. Watthee-Delmotte, *L'Antigone d'Henry Bauchau ou l'intraitable espérance*, in *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994, sous la direction de M. Zupancic, Ottawa, 228-36.

XANTHAKIS-KARAMANOS 1986

G. Xanthakis-Karamanos, *P. Oxy. 3317: Euripides' Antigone (?)*, «BICS» XXXIII 107-11.

ZIMMERMANN 2003

B. Zimmermann, *Riflessioni sul coro dell'Antigone*, in G. Avezzi (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Atti del Seminario Internazionale, Verona 24-26 gennaio 2002, Stuttgart-Weimar, 371-78.