

MADDALENA GIOVANNELLI

ANTIGONE: DAL MITO AL TEATRO, DAL TEATRO AL MITO

Abstract

The success of Sophocles' *Antigone* has been such that it has set a thorough standard for reception: in order to fully grasp the significance of the reception process and to appreciate the influence of Antigone on the whole of Western culture, we must follow the character's journey from its beginning, through the first stagings to its reception in the nineteenth and twentieth centuries. The present essay follows Antigone's long itinerary in the attempt to identify the landmarks in the reception of the myth, the breaks that have changed the lines of the character, as well as its contemporary outputs. A myth made into drama, Antigone has become a real critical myth.

La fortuna dell'*Antigone* di Sofocle è stata tale da diventare un vero e proprio paradigma di ricezione: per comprendere appieno la portata del processo e l'influenza di Antigone per l'intera cultura occidentale, occorre seguire il percorso del personaggio fin dagli albori, attraverso l'approdo sulla scena e poi nella ricezione otto-novecentesca. Il contributo ripercorre il lungo viaggio di Antigone cercando di individuare, senza pretesa di esaustività, gli snodi fondamentali nella ricezione del mito, le cesure che hanno cambiato irreversibilmente la connotazione del personaggio e gli esiti contemporanei di tale lungo percorso. Un percorso che parte dal mito e arriva al teatro, per poi diventare vero e proprio mito critico.

Tra le molte definizioni possibili di 'classico', possiamo considerare la capacità di un testo di generare ripensamenti, riscritture, adattamenti. Lo hanno ricordato di recente Alessandro Iannucci e Francesco Citti in un bel volume dedicato alla fortuna di *Edipo Re*: "classici sono quei testi capaci di originare riscritture di cui possono essere riconosciuti come modelli o ipotesti"¹

1 F. Citti- A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, Zurigo-New York,

È dunque la stessa tradizione – suggeriscono i due studiosi – a certificare e testimoniare la fortuna e a sancire così lo statuto di classico. Se *Edipo Re* è un esempio antonomastico di tale vitalità,² Antigone non è affatto da meno: basti pensare al titolo di un celebre lavoro di Steiner, *Le Antigoni*,³ che, con la scelta del plurale, allude appunto a tale fenomeno di geminazione.

Per comprendere appieno la portata del processo e l'influenza di Antigone per l'intera cultura occidentale, occorre seguire il percorso del personaggio fin dagli albori, attraverso l'approdo sulla scena e poi nella ricezione ottonevicesca: un viaggio che ripercorreremo senza pretese di esaustività (auspicio che sarebbe del tutto utopistico, data la vastità dell'argomento)⁴ ma cercando di individuare gli snodi fondamentali nella ricezione del mito,⁵ le cesure che hanno cambiato irreversibilmente la connotazione del personaggio e gli esiti contemporanei di tale lungo percorso.

Antigone protagonista: la forza del conflitto

I poeti tragici – ha illustrato Andrea Capra – mettono a fuoco singoli episodi del mito “con un procedimento che potremmo dire fotografico”: “l'uso di questo zoom è piuttosto disinvolto: l'immagine ingrandita mantiene un'alta risoluzione perché i dettagli poco chiari vengono integrati e ritoccati dal poeta”.⁶

Il drammaturgo tragico antico non inventa dunque storie inedite; piuttosto rielabora e trasforma alcuni episodi del repertorio mitico, dimostrando la sua originalità nella prospettiva scelta per la narrazione. Tale sapiente meccanismo è messo in atto – per quanto possiamo comprendere – da Sofocle per *Antigone*: la drammaturgia rigenera il mito, e lo plasma in relazione al pubblico ateniese.

La preistoria di Antigone – cioè quell'intervallo temporale che precede la sua entrata in scena nel teatro attico – è in effetti per noi poco nota: in assenza di quei poemi epici (VIII e VII sec) che narravano la saga tebana,⁷ le

Olms, 2002, p. VII.

2 G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re*, Torino, Einaudi, 1994.

3 G. Steiner, *Le Antigoni*, Cambridge, Clarendon, 1984 (trad. it. Milano, Garzanti, 1990)

4 Lo scritto mantiene intenzionalmente i tratti di brevità e colloquialità della relazione presentata a Milano nel maggio 2014: l'intenzione è quella di ricostruire la storia della ricezione di Antigone per spunti, isolando alcuni elementi di particolare interesse anche per un pubblico eterogeneo e non specialista.

5 Fondamentale per la ricostruzione di tale percorso è la monografia di Sotera Fornaro (*Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012): quelle pagine, pensate per una fruizione ampia ma allo stesso tempo rigorosamente documentate, hanno costituito un fondamentale punto di partenza per questa indagine e a quelle rimandiamo per approfondimenti. Si segnala per completezza e interesse critico anche A. M. Belardinelli - G. Greco (a cura di), *Antigone e le Antigoni. Storia, forme, fortuna di un mito*, Roma, Mondadori, 2010.

6 A. Capra, *Il mito*, in A. Capra - F. Conca - G. Lozza - A. Pizzone - G. Zanetto, *Alla fonte delle Muse*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 343.

7 E. Cingano, *The Death of Oedipus*, in “Phoenix” XLVI, pp. 1-11. Sui pochi elementi

fonti epiche a noi pervenute non menzionano la giovane erede dei Labdacidi. Un silenzio che pare significativo soprattutto nella catabasi odissiaca, dove l'eroe di Itaca incontra Epicasta, madre di Edipo (XI, 271-280): la donna – narra Odisseo – si unì per ignoranza al figlio “che l’aveva sposata dopo aver ucciso suo padre: ben presto gli dei rivelarono agli uomini il fatto”.⁸ È già Pausania⁹ ad osservare l’importanza di quel “ben presto”: Epicasta non avrebbe avuto il tempo, secondo questa tradizione mitica, di concepire i quattro eredi.

Ma anche al di fuori del contesto epico, le fonti non sono molto più generose: in ambito lirico, una testimonianza di Mimnermo¹⁰ sembra mettere al centro l’uccisione di Ismene, amante di Teoclimeno, da parte di Tideo. Sul medesimo sanguinoso episodio si sofferma anche una importante fonte storiografica della prima metà del V secolo, che corrisponde di fatto alla prima testimonianza letteraria certa su Antigone: le due sorelle, secondo lo storico Ferecide, sono figlie della seconda moglie di Edipo.¹¹

È dunque Sofocle – almeno per quanto emerge dalla lacunosa tradizione di cui siamo in possesso – a conferire importanza alla figura di Antigone e a relegare la più nota sorella Ismene in un ruolo secondario.¹² Se da un lato il tragediografo concentra la sua attenzione su Antigone con quella che abbiamo definito una vera e propria operazione di “zoom”, dall’altro le affianca un comprimario estremamente ingombrante: “perché Antigone sperimentasse nella propria mente e nella propria carne lo spasimo di un conflitto assoluto”, riflette Dario Del Corno, “le occorreva un antagonista (...) altrettanto tragico”.¹³ Se ci atteniamo al numero dei versi e alla distribuzione delle battute, apprendiamo che Creonte ha sul palco una presenza ben più duratura della protagonista:¹⁴ e proprio nello scontro quasi paritario tra i due personaggi risiede l’insuperata efficacia della drammaturgia sofoclea e uno degli aspetti strutturali destinati a essere maggiormente riletti e reinterpretati.

L’originalità di Sofocle nel dipanare la materia mitica emerge dunque nella centralità conferita alla figura di Antigone all’interno del confronto dialettico con il coprotagonista Creonte; ma anche nella capacità di assorbire il vitalissimo dibattito culturale, politico e filosofico del V secolo ateniese conferendogli forma drammatica.

pre-tragici della saga tebana, cfr. anche F. Condello (a cura di), *Sofocle. Edipo re*, Siena, Barbera, 2003, in particolare pp. 176-9.

8 Traduzione di F. Ferrari, Torino, Utet, 2001.

9 Pausania, *Edipodia*, IX, 5, 10-12.

10 fr. 21 W.

11 *FrGrHist* 3 F 95.

12 Su questo cfr. in particolare M. Griffith, *Sophokles Antigones*, Cambridge, 1999, pp. 8-10.

13 D. Del Corno, *I narcisi di Colono*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998, p. 114.

14 Antigone risulta presente soltanto in tre sei sette episodi che compongono la tragedia eponima; Creonte è invece assente soltanto nel prologo.

La data della messa in scena (442 a.c) in questo senso, non è causale: appena due anni prima della presentazione della tragedia agli Ateniesi era stato affidato al sofista Protagora il compito di redigere le leggi per la neonata colonia di Turi. Non è forse inopportuno provare a tracciare una linea tra le due circostanze¹⁵ e leggere quindi nel conflitto Creonte/Antigone anche un dialogo a distanza con le dottrine protagoree. Creonte, proprio come Protagora, sembra avvalersi di una concezione tutta umana di *nomos* e rivela, con il suo agire, sconfinata fiducia nelle capacità dell'uomo di dare vita a regole salvifiche per la città e di superare le difficoltà con le proprie forze.¹⁶ In questa prospettiva, il destino tragico che attende Creonte può dunque apparire un profetico monito per gli Ateniesi: a quali rischi si espone l'uomo quando sopravvaluta le possibilità del razionale, e si illude di controllare la realtà?

Le questioni poste in campo dall'*Antigone* sono dunque di ordine filosofico, giuridico, morale, religioso; Sofocle non si limita tuttavia a dare vita a una fredda contesa ideologica, ma traccia personaggi di enorme potenza drammatica, caratterizzati da feroce intransigenza e da contorni suggestivamente umani. La forza di tale conflitto e la radicale opposizione tra i due personaggi sarà il punto di partenza per la maggioranza delle riletture moderne e contemporanee.

Nascita di un mito critico

Un'interpretazione del mito diviene anch'essa parte integrante di quel mito, scriveva Levi Strauss.¹⁷

Una lettura di particolare fortuna, cioè, può contribuire a creare una vera e propria "koiné critica"¹⁸ che influenza i successivi processi di riscrittura; la celebre interpretazione freudiana al mito di Edipo è solo l'esempio più noto di come la storia della ricezione della tragedia sia influenzata dagli studi non meno che dal fiorire di nuove opere teatrali.

Come Vernant e Freud diventano snodi imprescindibili del mito critico di Edipo, Hegel rappresenta una delle pietre miliari per storia della ricezione di Antigone: le riflessioni sulla drammaturgia sofoclea sviluppate alla luce della filosofia dialettica hanno "condizionato tutte le letture successive di Antigone, sia che l'abbiano accolta sia che l'abbiano rifiutata".¹⁹ L'opposizione di due poteri che si auto-percepiscono entrambi come legittimi, il conflitto simmetrico tra

15 Su questo si veda anche M. Bonazzi, *Antigone contro il sofista* in A. Costazza (a cura di), *La filosofia a teatro*, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 206-207.

16 Cfr. S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 95.

17 C. Levi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano 1990, p. 245.

18 F. Condello, *Edipo senza incesto o come le riscritture influenzano la critica* in Citti - Iannucci, *cit.*, p. 47.

19 S. Fornaro, *L'ora di Antigone dal 'nazismo' agli anni di piombo*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag (= Drama, 9), 2002, p. 11.

ragione di Stato e coscienza individuale non sembrano lasciare spazio, nella visione del filosofo, alla fruizione emotiva e sconvolgente del tragico: non deve sorgere in noi compassione per il destino di Antigone o per quello di Creonte – teorizza Hegel – ma ammirazione per la loro forza.²⁰

Secondo tale prospettiva interpretativa, il testo sofocleo non ci metterebbe di fronte ad un conflitto tra personaggi, quanto piuttosto a “un rapporto intellettualistico di opposizione ed esclusione reciproca”, che viene superato solo nel momento in cui il destino “supera ogni particolarità riassorbendo entrambi i lati”.²¹

La decisiva lettura hegeliana darà vita nella seconda metà del Novecento a un fitto dibattito filosofico, segnato da prese di distanza e da ripensamenti: dalla confutazione di Lacan nel 1960,²² alla riflessione di Derrida (1974),²³ fino alle più recenti speculazioni di Martha Nussbaum²⁴ (1986) e Judith Butler (2000).²⁵ Si può dunque guardare all’interpretazione di Hegel come a una vera e propria appropriazione ideologica del testo sofocleo: “le rivisitazioni-capolavoro” osserva a questo proposito Margherita Rubino, “portano alla perdita di specificità del grande classico”.²⁶ Per lo studioso (e per lo spettatore) si rivelerà impresa complessa quella di tornare al testo originale senza sovrastrutture di tipo ideologico.

Antigone rivoluzionaria

Se la riflessione hegeliana e il prolifico dibattito filosofico tendono a considerare le due forze ideologiche in campo come perfettamente simmetriche, “parti di uno stesso mitema dialettico”²⁷ un’altra fortunatissima corrente interpretativa sembra sbilanciarsi in modo deciso dalla parte di Antigone, facendo emergere e deflagrare il potenziale eversivo del personaggio.

Tale linea di lettura, non di rado fortemente orientata dal punto di vista politico, si sviluppa per lo più attraverso riscritture squisitamente drammaturgiche, e pare privilegiare, rispetto alle sedi saggistiche delle speculazioni ermeneutiche, la forza della rappresentazione scenica.

20 *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, trad. italiana di P. D’Angelo, Roma-Bari. Laterza, 2000.

21 F. Iannelli, *Oltre Antigone. Figure della soggettività nella Fenomenologia dello spirito di G.W.F. Hegel*, 2006, Roma, pp. 34-35.

22 J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L’etica della psicanalisi 1959-1960*, Torino, Einaudi, 2008.

23 J. Derrida, *Glas*, trad. italiana a cura di S. Facioni, Milano, Bompiani, 2006.

24 M. Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, edizione a cura di G. Zanetti, Bologna, 1996.

25 J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, trad. italiana Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

26 M. Rubino, *Antigone e le gazzette*, in M. Ripoli - M. Rubino, *Il mito, il diritto, lo spettacolo*, Genova, De Ferrari, 2005, p. 144, sulla scorta di G. Paduano, *La creatività impoverisce il modello*, in “Primafila” 21, marzo 2001.

27 F. Citti - A. Iannucci, *cit.*, p. XV.

Una data nodale – vero e proprio punto di partenza per una nuova propagazione del mito – è il 1804: in quella data il poeta Friedrich Hölderlin pubblica una audace traduzione del testo sofocleo. La portata dell’operazione “sarà compresa solo un secolo dopo e avrà conseguenze fondamentali sulla ricezione dell’*Antigone*”²⁸ ma viene fraintesa dai contemporanei: lo sforzo del traduttore di mantenersi vicino alla sintassi greca,²⁹ proponendo così una versione inusuale e straniante della partitura drammaturgica, viene recepito come una malcerta e disordinata operazione traduttiva, non priva di errori e caratterizzata da scarso valore filologico.

In modo non dissimile da quanto accade per *La nascita della tragedia* di Nietzsche, la diffidenza dei filologi contemporanei si rivela inversamente proporzionale all’importanza dell’opera in una prospettiva cronologia più ampia. Non a caso, dopo una sostanziale *damnatio memoriae* ottocentesca, il lavoro di Hölderlin si rivelerà straordinariamente prolifico e costituirà il mattone primo per l’influente rilettura brechtiana (1948).

Il testo di Hölderlin, di violenta arcaicità, è infatti già orientato a una rilettura politica, come appare chiaro nelle riflessioni nate contestualmente al lavoro sul testo greco.³⁰ Il gesto di *Antigone*, riflette il poeta, è energia creativa capace di scuotere un mondo già cristallizzato.³¹

Non è privo di interesse sottolineare come una nuova e fertile rilettura di *Antigone* alligni a partire da una traduzione: il traduttore – avrà ad osservare molti anni dopo Edoardo Sanguineti – è del resto autore a tutti gli effetti, e non si dà mai traduzione che non sia vera e propria parola autoriale.³²

Non è privo di rilevanza, dunque, che Bertolt Brecht scelga di partire dalla lingua di Hölderlin: l’obiettivo è di “liberare il tedesco dal deformante, umiliante, giogo nazista” e “di sperimentare poeticamente una lingua che passi dai due poli antitetici del lirico sublime all’uso popolare”.³³ Come è chiaro fin dalla scelta della traduzione, la vicenda di *Antigone* diviene con Brecht una lente per l’interpretazione del presente:³⁴ il mito tebano allude esplicitamente alla società tedesca che aveva favorito e appoggiato l’ascesa di Hitler, Creonte

28 S. Fornaro, *Antigone*, cit., p. 103.

29 C. Sandrin, *La “parola rossa” di Antigone. Su alcuni aspetti del rapporto di Hölderlin con la lingua greca*, in “Atti dell’Accademia delle Scienze di Torino”, CXXX, 1996, p. 105-28.

30 Si possono reperire tali riflessioni nell’edizione italiana di *Sul tragico* di Hölderlin curata da R. Bodei (Milano, Feltrinelli, 1989) nella sezione *Note ad Edipo. Note all’Antigone*, pp. 94-101.

31 Su questo aspetto, cfr. in particolare M. Pezzella, *La concezione tragica di Hölderlin*, Bologna, Il Mulino, 1993.

32 E. Sanguineti, *Il traduttore nostro contemporaneo*, in *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 182-88. Cfr. anche a questo proposito F. Condello nell’Introduzione a E. Sanguineti, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, Bologna, Bononia University Press, 2012, p. 19.

33 S. Fornaro, *L’ora di Antigone*, cit., p. 20.

34 Per una trattazione estesa sull’argomento, M. G. Ciani (a cura di), *Antigone. Variazioni sul mito. Sofocle. Brecht. Anouilh*, Venezia, Marsilio, 2000.

viene ritratto come un tiranno dal linguaggio apertamente nazista, Antigone come un'eroina che ha il coraggio di opporre la propria vita alle violenze del potere. La forte relazione suggerita da Brecht tra il mito e la storia a lui contemporanea sarà a sua volta riletta, reinterpretata, riadattata: prende vita, cioè, la consuetudine di identificare il personaggio di Antigone con le forme di ribellione al potere costituito, secondo un "riuso che porta all'antonomasia".³⁵

È curioso osservare come tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento anche altri autori associno il mito di Antigone a violente circostanze belliche:³⁶ Sergio De Sousa in Portogallo (1930),³⁷ Salvador Espriu in Catalogna (1939),³⁸ Jean Anhouil in Francia (1942-44). Si può riscontrare, nei quattro esempi menzionati, la sostanziale scomparsa delle istanze religiose del testo sofocleo, così come la perdita di importanza delle questioni relative al *yévoç* maledetto dei Labdacidi; allo stesso tempo si registra la decisa identificazione di Creonte come polarità negativa del racconto, e non più come semplice alterità dialettica.

Come conseguenza di tale riuso del mito, volto a scandagliare le ferite aperte e le contraddizioni del presente, le rappresentazioni di Antigone si intensificano in momenti storici o politici particolarmente caldi; ed è in questo senso da considerarsi uno spartiacque il 1967, data di debutto dell'*Antigone* del Living Theatre. Il gruppo newyorkese³⁹ trasforma il personaggio di Antigone in un vero e proprio manifesto contro la guerra in Vietnam; dei due fondatori, Judith Malina si occupa della drammaturgia a partire dalla versione brechtiana, mentre Julian Beck firma la regia. Con un ribaltamento della prospettiva, e un processo di inclusione del pubblico non infrequente per quegli anni,⁴⁰ il Living Theatre propone una provocatoria identificazione tra gli spettatori e il potere di Creonte: attraverso una serie di violenti attacchi verbali e fisici il pubblico viene esplicitamente indicato come coinvolto e co-responsabile.

A conferma della capacità di Antigone di diventare un nuovo archetipo politico, lo spettacolo del Living si trasforma in un agile "format" da esportare: la performance viaggia di paese in paese, avvicinandosi alle ingiustizie e agli abusi di potere del luogo (nel 1980, per esempio, viene proposta una replica a Praga di fronte ai dissidenti Cechi). Le istanze di rinnovamento, lotta e ribellione chiamano Antigone a una vera e propria migrazione.⁴¹ Antigone,

35 M. Rubino, *Antigone e le gazzette*, cit. p. 146.

36 Cfr. M. Treu, *Il teatro antico sulla scena contemporanea*, Roma, Carocci, 2009, p. 87.

37 La traduzione italiana è a cura di C. Cuccoro, Milano, Edizione Università Cattolica, 2009.

38 La traduzione italiana è a cura di O. Musso, Palermo, Assemblea regionale siciliana, 1988.

39 Nella sterminata bibliografia dedicata al Living Theatre, mette conto citare almeno il recente *Storia del Living Theatre* di C. Valenti (Firenze, Titivillus, 2008).

40 Si veda a questo proposito M. De Marinis, *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

41 Tre le più note trasposizioni italiane dal forte impatto politico, si veda almeno la versione cinematografica di Liliana Cavani, *I cannibali* (1970). L'operazione acquista particolare interesse perché la regista dichiara di aver ripreso una tradizione non sofoclea o,

ha notato Margherita Rubino, si è frantumata “in un pulviscolo variato e imprevedibile” dilagando in altri continenti e diventando “patrimonio di molte etnie”.⁴²

Quale Antigone sulla scena di oggi?

Il drammaturgo antico, abbiamo avuto modo di osservare, afferma la propria originalità nel processo di reinvenzione della materia mitica: nello scarto tra la versione più nota e quella scelta dal poeta il pubblico è in grado di cogliere la specificità dell'intervento drammaturgico.

Anche oggi tornare ad Antigone significa compiere il medesimo procedimento di ‘zoom’ fotografico; ma il repertorio mitico sul quale il drammaturgo è chiamato a compiere il processo di selezione è ormai straordinariamente vasto e stratificato, un humus composto da opere drammatiche, critiche e traduttive e persino dall'utilizzo antonomastico del nome ormai largamente condiviso.⁴³ Molte delle proposte registiche e drammaturgiche dello scorso ventennio sembrano orientarsi alternativamente nel solco delle due linee di sintesi emerse in questa breve (e inevitabilmente incompleta) ricognizione: da un lato viene dato spazio all'opposizione dialettica di radice hegeliana tra due forze di pensiero, uno scontro che implica l'esistenza complementare di entrambe le polarità e che non presenta una gerarchia morale tra i due personaggi; dall'altro ricorre la brechtiana caratterizzazione di Antigone come archetipo dell'opposizione al potere, simbolo positivo di alterità rispetto all'ordine costituito.

Si prendano in considerazione, *exempli gratia*, due dei più recenti allestimenti presentati in Italia: l'*Antigone* presentata all'INDA di Siracusa per la regia di Cristina Pezzoli (2013) con la traduzione di Anna Beltrametti;⁴⁴ e la trilogia dedicata ad Antigone del gruppo romagnolo Motus (Progetto Syrma *Antigones*: 2009-2011).⁴⁵

La regia di Cristina Pezzoli è parsa conferire alla polarità oppositiva dei due personaggi uno spazio centrale: il riflessivo Creonte interpretato da Maurizio Donadoni è dolorosamente ancorato ad una ragion di Stato che non può abbandonare, mentre Antigone (Ilenia Maccarone) è qui una ragazza

meglio, alle possibilità che la tradizione mitica a noi nota lascia aperte. L'ambientazione è nel regime totalitario di una Milano del futuro, in una narrazione non priva di tinte surreali. Si veda A. Iannucci, *Il mito di Antigone e I Cannibali di Liliana Cavani*, in “Stratagemmi” 8, 2008, pp. 143-164.

42 M. Rubino, *cit.* pp. 144-5.

43 Si veda ancora Rubino (*ibidem*) a proposito dei casi Antigone: “Non ricorsi letterari ma casi concreti, ove la questione morale e i risvolti connessi sembrano ripresentarsi direttamente, come in una reincarnazione”.

44 Interessanti le note della traduttrice (“Engramma, giugno 2013): http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1385 (Ultima visita il 28/9/2014).

45 Si vedano le informazioni reperibili sul sito della compagnia: http://www.motusonline.com/it/progetti/syrma_antigones (ultima visita 1/11/2014)

gelida e monodimensionale, ispirata in parte alla figura di una terrorista. Attraverso questa scelta anti-empatica, che ha scontentato parte della critica,⁴⁶ la regia ha consapevolmente allontanato lo spettatore dall'atteso processo di immedesimazione nei confronti di Antigone, e ha indotto così una prospettiva di equidistanza nell'osservare il conflitto: i due destini tragici si specchiano nella reciprocità delle azioni e delle altrettanto tragiche conseguenze.

La trilogia dei Motus, compagnia nota per il forte impegno politico,⁴⁷ si colloca invece in aperta continuità con l'esperienza del Living a cui, non a caso, sono dedicate alcune riflessioni nella presentazione delle linee guida dello spettacolo disponibili nella pagina web della compagnia: "come avveniva per il corpo dell'attore del Living Theatre, che per due ore recitava la morte sul palco, anche noi abbiamo bisogno di correre e urlare, di sollevare polvere e rabbia".

Nel primo spettacolo (#1. *Let the Sunshine in*) viene evocata la morte del quindicenne Alexis Grigoropoulos, ucciso il 6 dicembre 2008 ad Atene in piena crisi greca ("un nuovo Polinice?" è la domanda apertamente posta dalle note di regia); anche in questo caso – come nella rappresentazione dell'*Antigone* a Praga da parte del gruppo newyorkese – la capacità del mito di incarnare comportamenti umani universali diviene chiave d'accesso per comprendere culture e situazioni politiche anche molto distanti. Il secondo capitolo della trilogia richiama, fin dal titolo, le esperienze performative del Living: *Too late!* era una delle battute-slogan pronunciate dal coro e rivolte aggressivamente agli spettatori per sottolineare la loro ignavia e l'incapacità di opporsi al potere alla maniera di Antigone. Il medesimo enunciato diventa nella drammaturgia dei Motus elemento di riflessione sui conflitti generazionali oggi: viene menzionato Edipo e la maledizione sulla stripe dei Labdacidi, mentre Antigone si interroga sulle modalità per prendere le distanze da un modello che ha già mostrato il suo fallimento. La terza parte della trilogia, *Iovadovia*, è invece una riflessione sull'esito del tragico nella drammaturgia contemporanea, una domanda aperta sulla possibilità di non concludere la vicenda di Antigone secondo l'inevitabile finale di morte: "e questa sacra luce del sole non potrò più vederla?"⁴⁸ si chiede, ossessivamente, Antigone, come a rimandare l'appuntamento che il destino tragico continua a tessere per lei.

Dibattito concettuale, contesa ideologica, scontro politico, tabù religioso: i drammaturghi e i registi non possono che selezionare, di volta in volta, alcuni dei moltissimi aspetti del fortunato "mito critico" di Antigone, mettendone da parte altri. La fortuna di un testo è del resto un viaggio imprevedibile – ricorda Guido Avezzi – e gli aspetti "che da tempo ci paiono accantonati potrebbero

46 Cfr. A. Bernocco, *Un'Antigone con poche emozioni*, "Europa", 17 maggio 2013; e G. Di Stefano, *Un'Antigone con poco pathos al teatro greco di Siracusa*, "Il Sole 24Ore", 28 maggio 2013.

47 Si veda la sezione dedicata ai Motus in S. Chinzari - P. Ruffini, *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.

48 Sofocle, *Antigone*, vv. 879-880: "non mi sarà più concesso, infelice, vedere il sacro occhio di questa luce" (trad. di R. Cantarella).

riemergere e acquisire nuova vitalità”⁴⁹

Ma nel percorso che ha portato Antigone dal mito al teatro e poi dal teatro ad una nuova tipologia di mito, l'irripetibile sintesi del testo sofocleo sembra irrimediabilmente smarrita: quasi alla modernità risultasse sempre troppo difficile ricoprire l'estensione e la complessità delle questioni poste *in nuce* dal teatro antico.

49 G. Avezzi, *Commiato da Edipo e da Sofocle* in Citti – Iannucci, *cit.*, p 32.