

## Stefano Raimondi – Marta Lietti

### *Sofocle, Antigone 1261-1353*

#### **Abstract**

Quando pensiamo alla tragedia greca rivolgiamo istintivamente l'attenzione ai valori astratti che in essa vengono discussi e rappresentati come l'amore, la guerra, la comunità, la religione. In particolare, il dramma discusso dallo scrittore Stefano Raimondi e dalla grecista Marta Lietti, *Antigone* di Sofocle, ha da sempre attirato le riflessioni dei filosofi: di Hegel, Nietzsche e, più recentemente, di Judith Butler e Bonnie Honig. Questa tragedia ha finito per rappresentare, per così dire, l'essenza stessa del tragico. I due autori delle pagine che seguono muovono invece il loro sguardo dai concetti astratti, così ampiamente discussi e dibattuti, sulla concretezza dei corpi di Antigone e degli altri personaggi. Il loro sguardo acuto ci aiuta pertanto a cogliere aspetti di questo testo così noto eppure sempre originalissimo, come è, probabilmente, ogni tragedia greca. Qui lo sguardo, il sangue, l'andatura e persino la postura del corpo diventano protagonisti di due analisi, che pur divergendo nell'approccio, si dipanano inaspettatamente su di un percorso concettuale analogo.

When we think of Greek tragedy, we usually tend to turn our attention to the abstract values discussed and portrayed in it, such as love, war, community, and religion. In particular, the play discussed by author Stefano Raimondi and classical philologist Marta Lietti – Sophocles's *Antigone* – has long been a subject of reflection for philosophers, including Hegel, Nietzsche, and, more recently, Judith Butler and Bonnie Honig. As a result, for many this play has come to represent the very essence of the tragic. The two authors of the following pages, however, shift their focus from the abstract concepts so widely discussed and debated to the concreteness of bodies - those of Antigone and the other characters. Their keen insights help us perceive aspects of this text, which is (perhaps like every Greek tragedy) so well-known yet always highly original. Here, the gaze, the blood, the gait, and even the posture of the body take center stage in two analyses which, while diverging in their approaches, unexpectedly unfold along a similar conceptual path.

#### **Stefano Raimondi**

##### *Vedere/non vedere: il sangue di Antigone*

Lascio alla colloquialità e alla spaziatatura dell'oralità lo stile di questo mio intervento. Espressioni che tengono e trattengono in sé la claudicanza degli impulsi, la dinoccolatezza dei maratoneti, ma anche le determinazioni di una volontà, colta nel tentativo di farsi comprendere, accettare o quanto mai ascoltare. Perché alla fin fine le tragedie erano – e sono state e continueranno ad essere – un estremo tentativo di farsi udire da chi non era direttamente coinvolto nella scena, ma ne poteva carpire la sostanza tematica: un cocciuto modo di presenziare di fronte all'indicibile, sostando nel dolore e nella disperazione per circa un'ora e mezza – era questa la durata di un'opera di quasi 1470 versi, rappresentati alle Grandi Dionisie. Una sopportazione che il popolo del teatro greco capiva e accettava non passivamente, ma partecipandovi attivamente: provando dolore, piangendo i destini dei personaggi.

La tragicità è anche questo restare “per forza” in ascolto: rimanere di fronte all'esplorazione della sofferenza e del male. Immobilizzarsi nella visione di sentimenti

contrastanti e opprimenti; diventare spettatori degli abusi che gli dèi somministrano agli umani, incuranti delle loro vite.

Tragico è anche rimanere al proprio posto senza poter agire e entrare nella scena per mutarne il corso; è diventare coloro che si “sentono” vedendo e si vedono “sentendo”, mediante un corpo messo alla prova da sbalzi e sussulti, da lacrime e disperazioni. La tragedia si vede e si ascolta senza possibilità di riscatto o d’opposizione, proprio come un popolo di fronte al proprio tiranno che costringe, conduce e obbliga – fino alla fine della sua rappresentazione – all’obbedienza.

Lascio dunque alla repentinità dei sobbalzi, ma anche alle fiammate delle intuizioni – nate per cogliere e intendere la scrittura di un’opera-tempo come la tragedia di Antigone – questo mio elaborato.

Il campo d’aratura che Marta ha proposto è “l’esodo” dell’opera di Antigone e precisamente la parte compresa tra il verso 1261 e il verso 1353.

Parlare di Antigone in questo tempo è davvero parlare di azioni sabotatrici, di ostruzionismo ai poteri forti. Riferirsi ad Antigone oggi è ascoltare e capire una voce che, a discapito dei divieti, degli editti e delle leggi di repressioni, è riuscita ad essere un’alternativa possibile alle “brutte” leggi, incarnando una scelta differente.

Manifesta Antigone: da sola e per tutti.

Antigone infatti sceglie – per non perdere ciò che le leggi “divine” avevano fatto comprendere all’umano – la misericordia e l’amore per chi ci ha preceduto, per le loro memorie. Tutto per Antigone si gioca su questa scelta, che è diventata estrema perché necessaria, che è diventata inconcepibile perché d’ostacolo a chi legifera non dalla vita ma dalla morte, divenendo così l’esempio di chi si ritrova ad essere un’*imperdonabile*.

Oggi più che mai la sua voce contrasta il nostro immediato dintorno, i nostri fascismi, le nostre incoerenze accettate perché hanno incominciato di nuovo a farci paura. Ma la Storia (con la sua hegeliana “S” maiuscola) ha sempre saputo come e con chi difendersi dai tiranni, dagli imbrogli e dalle melliflue seduzioni di una coercizione domestica pericolosa.

I punti che mi sovengono, dunque, rileggendo *Antigone* sono delle schegge, delle scaglie di intuizioni, dei pensamenti che si dipanano tra le impressioni sorte e risorte dalla mia lettura dell’opera.

Ma sono anche incagli e direzioni estroflesse che si assommano a tutte le vie e a tutte le procedure che ho messo in campo, affrontando la mia *Trans-scrittura* della figura dell’eroina tragica di Tebe. È da questo punto di vista che è incominciata la mia elaborazione/ascolto che ha prodotto: *L’Antigone. Recitativo per voce sola*<sup>1</sup>.

Come ho detto non è stata una semplice scrittura né riscrittura, ma un’autentica *Trans-scrittura*. Evidenzio qui il prefisso *Trans*, per indicare un passaggio “oltre”, ma anche attraversamento, mutamento da una condizione a un’altra o anche la capacità di proporre un azzardo imprevisto, ma capace di trovare un’accettazione: un’attenzione.

Dunque sono entrato in un *incrocio* che l’opera di Sofocle mi ha concesso di fare, di eseguire, sia concedendosi alla mia ripresa, che coinvolgendomi daccapo nella lettura, dove il termine “lettura” mi rimanda a *legere*, al gesto del raccogliere/legare, al compito del far fascina. Far fascina (o fare fascine) significa raccogliere e legare insieme rami secchi, sterpi o potature per utilizzarli nei camini, nelle stufe per tenersi al caldo, affrontare gli inverni. E leggere è anche questo.

---

<sup>1</sup> RAIMONDI (2024).

Così la mia *Trans-scrittura* è coincisa ad un reale *passare oltre*, che mi ha consentito di rileggere l'opera sotto un altro contesto, dentro un'altra condizione, oltre un altro corpo scritturale, ma soprattutto da un altro corpo: un 'tu' da riconoscere, da accettare, da amare.

Non è un caso che per me e fin dalla mia antica lettura della vicenda, Antigone si è rivelata essere sempre un *gesto/corpo*: un *corpo/azione*. L'ho sempre intesa come il risultato di un rischio, di un azzardo incarnato nel soddisfacimento primario di un trasporto amoroso, fisico, corporale. Antigone è un corpo vergine e, per questo, perennemente desiderante: un corpo deprivato dal piacere, privo di apprendistato, di esperienza; un corpo messo da parte nella vita e dalla storia della sua genia.

Ma cosa ho trovato ri-leggendo l'esodo di Antigone?

Un luogo delle rivelazioni finali; uno spazio incentrato sulle uscite di scena; un territorio dove si rivelano delle rendicontazioni emotive; un *set* dove, registicamente, sono *mise en abîme* delle chiusure sceniche; un testo/corpo dove imparare ad ascoltare.

Ma in questa nuova immersione vi ho scorto un posto dove le evidenze del dramma e degli accadimenti non vengono mai direttamente visti dallo spettatore, ma sono narrate dal coro.

In questa parte della tragedia siamo immersi ormai nelle distanze *voyeuristiche* delle decodificazioni che le scene rendono visibili.

Il gesto del *vedere*, rafforzato e accentuato dalla nominazione – più volte ripetuta nel testo dell'organo della *vista*, gli *occhi* – è il punto cardine di questo passaggio. Infatti qui, il gesto del *vedere* è un accondiscendere alla realtà infelice, mentre la nominazione degli *occhi*, è l'evidenza di un'accettazione fisica del reale.

[Creonte] *O voi, voi che **vedete**  
qui sotto gli **occhi** vostri  
uccisori e uccisi  
(Ant. 1263-1264)<sup>2</sup>  
[...]*

[Nunzio] *In mano stringi questa tua sventura  
e quell'altra che è in casa  
verrai presto a **vederla**.  
(Ant.1279-1280)*

[...]

[Nunzio] *Puoi **vederla**, signore. Non è più nell'interno della casa. [vv. 1293]*

[...]  
[Creonte] *O Dio, debbo **vedere**  
quest'altra mia sventura!  
Tra le braccia ho mio figlio ora perduto;  
davanti agli **occhi** quest'altro cadavere.  
(Ant.1295-1299)*

[...]

---

<sup>2</sup> La traduzione è tratta da ALBINI – BONO 1987.

[Nunzio] *gli **occhi** che si spegnevano. Ed ancora  
Piangeva il letto vuoto di suo figlio;  
(Ant. 1302-1303)*

[...]

[Corifeo] *Con i mali che si hanno sotto gli **occhi**  
prima si tronca e tanto meglio è.  
(Ant. 1326-1327)*

[...]

[Creonte] *Ch'io non debba **vedere** un altro giorno.  
(Ant. 1332)*

[...]

[Creonte] *Non so quale **guardare** di voi due,  
dove appoggiarmi più.  
(Ant. 1341-1342)*

In queste ultime scene del testo sono le visioni/rappresentazioni degli eventi accaduti, che lo spettatore/lettore è costretto a dover “guardare”. Esse diventano delle autentiche concretezze emotive da gestire e da patire. Qui infatti, i personaggi rimasti in scena, patiscono per ciò che hanno dovuto e sono costretti a vedere e riferire.

Anche Creonte sconta la sua superbia guardando. Patisce la sua arroganza e la sua fedeltà alle leggi della e per la *polis*, soffrendo fino alla fine la convinzione di un bene che né la città né la propria famiglia ha realmente compreso/accettato. Creonte è solo e da quella solitudine è costretto a vedere la disgrazia incombere sulla sua famiglia.

Ormai giunti come si è nella conclusione di tutto, non sono più le azioni - ormai compiute integralmente e definitivamente - a essere delle evidenze da affrontare, da discutere e da barattare con il bene o con il male di una decisione, ma piuttosto sono le incomprensioni, le scelte superbe a diventare le istanze razionali da dover gestire obbligatoriamente. Il coro alla fine lo dice:

[Corifeo] *Avere un equilibrio razionale  
è di gran lunga il primo requisito  
d'un vivere felice per gli umani  
e non peccare mai per empietà,  
non offendere Dio.  
Ogni superbo sconta  
le sue grosse parole  
con grosse battiture  
ed impara col tempo, troppo tardi,  
che cos'è avere in sé la temperanza.  
(Ant. 1347-1353)*

I personaggi subiscono e sopportano ciò che gli occhi guardano.

Gli occhi diventano i dispositivi fisici della verità-destino, divenendo organi predestinati all'accettazione del volere divino.

Il verbo ‘vedere/guardare’ è ripetuto ben sei volte, mentre la parola ‘occhi’ è ripetuta quattro volte in questo esodo. In poesia la “ripetizione”, oltre ad essere una figura retorica importante, è uno stratagemma del poeta per rimarcare un concetto o sottolineare una condizione da mettere in attenzione. L’uso di una parola in un testo non è mai casuale; è un’evidenziazione di significato; è un modo/modalità per portare alla luce un argomento nodale, oppure un varco dove è chiara la presenza di un’ossessione perpetrante: una chiave d’accesso che l’autore fornisce al proprio lettore come fosse la fatidica chiave d’emergenza messa sotto lo zerbino, o sopra uno stipite o in un vaso di fiori accanto all’entrata. Solo gli “intimi” conoscono la sua esistenza, oppure i ladri esperti d’irruzioni. Ma nella letteratura si sa, intimità e furto sono le componenti fondative della passione di un lettore.

Ma tornando alla postura del corpo nell’atto della comprensione, l’atto del *vedere* diventa duplice in questa occasione: rende evidente una colpa e costringe al patimento di un dolore esplicitato.

Qui i corpi sono trovati accasciati: Emone piegato sulla sua stessa spada che prima fu rivolta, inutilmente, contro il padre Creonte ed Euridice che si suicida trafiggendosi con una spada presso l’altare domestico, disperata dopo la perdita del secondo figlio per mano delle egoistiche e superbe decisioni di Creonte.

Sono corpi trasportati come un’offerta data a nessuno, consumati da una visione che per Creonte, oramai, non ha più senso, visto che la sua stessa esistenza non avrà più futuro.

Ma se ci concentriamo su questa parte del testo – l’esodo – è evidente un’assenza, una non presenza, un corpo oramai impedito alla vista, richiuso, escluso dalla città, reietto: Antigone come personaggio scenico.

Sofocle conclude la sua storia con un colpo di scena incredibile: la morte tanto temuta dal popolo della città di Tebe è uccisa dalla immortalità di una decisione, il suicidio di Antigone: un’ennesima scelta che la figlia di Edipo fa vivere a Creonte e alla città intera come un “fuori tema”.

Il “fuori tema” studiato e proposto da una delle voci più vive del movimento femminista italiano, Lea Melandri, chiarisce come in questo caso non si tratti di un errore di logica, ma di una scelta politica e metodologica che mira a riportare al centro del discorso pubblico, ciò che storicamente ne è stato escluso: il corpo, il vissuto e i sentimenti:

«[...] il margine che trattiene le donne alla frontiera della ragione sociale [...], sulla fantasia che ha costruito le differenze di genere [...], sulla segreta volontà delle donne, reazionarie e ribelli, disobbedienti come Antigone, di appartenere a una preistoria mai raccontata»<sup>3</sup>.

Qui la sua assenza grava come un’altra narrazione.

Poche pagine prima invece abbiamo assistito all’esplorazione dei temi/conseguenze della storia principale, osservando lo svolgimento dei fatti/atti che ne hanno determinato la drammaturgia e la vicenda:

- Morte di Emone (il figlio di Creonte)
- Morte di Euridice (la moglie di Creonte)
- Ritrovamento corpo suicida di Antigone
- Dolore e depotenziamento del potere/corpo di Creonte

Ora la scena è imbastita da una solitudine disperante e immensa: Creonte è privato di ogni cosa e di ogni amore dalla sua stessa idea di giustizia; Creonte non è più un corpo

---

<sup>3</sup> MELANDRI (2017, 35).

coscienza, riducendosi ad essere solamente un corpo “cosa”, gestito dal dolore e da un senso di colpa che ora diventa “mnemonico”. Ricorda e si ripresenta in questa carneficina appena accaduta anche la presenza di un altro corpo sacrificato: il corpo dell’altro figlio – *Magareo* – lasciato morire per propiziare il dio Ares, rimasto sdegnato per l’uccisione del drago, nella guerra di Sette contro Tebe.

[Nunzio] *La morta t’ha accusato  
d’avere tu la colpa  
della tragica morte dei tuoi figli.*  
(Ant. 1312-1313)

Alla fin fine è sempre una storia familiare a rendere conto del male che si patisce ed è per questo antropologico segno che, nella trilogia sofoclea, l’inizio di una *stortura sanguigna* è l’incominciamento di un destino da subire/patire/rendicontare per sempre.

È in questa lettura/comprendimento/restituzione che per me è diventato importante notare la rivelazione del tema del *sangue*.

[Creonte] *O voi, voi che vedete  
qui sotto gli occhi vostri  
uccisori e uccisi  
ch’erano un solo **sangue**.*  
(Ant. 1263-1265)

[...]

[Creonte] *Che cos’è questo **sangue** ora di donna  
che piove ancora sulla mia rovina?*  
(vv. 1291-1292)

Parola che, in questa parte dell’esodo, è ripetuta due volte.

Anche questa rimarcazione/ripetizione nella partitura scritturale del testo è da sottolineare per agganciarsi a una interpretazione.

Facendo un velocissimo cortocircuito riflessivo (che avrebbe sicuramente bisogno di più spazio d’argomentazione per essere dipanato) la rivelazione dell’elemento “sangue” è dichiarativa di sei aspetti: il tema della fisicità del *corpo*, la simbologia del *fato* come luogo ineluttabile di uno spazio stabilito, la metafora della *casa* come immagine contenitiva, della *famiglia* e quindi dell’esplicitazione di un’*eredità* del *sangue*. Riassumendoli:

- Corpo
- Fato
- Casa
- Famiglia
- Eredità
- Sangue

Antigone è dunque colei che tenta, in tutti i modi, di riscattarsi dallo stigma/tabù che la sua famiglia le ha destinato. Ma Antigone è anche colei che ha pietà della sua famiglia, ha compassione del fratello, ha cura di Edipo non abbandonandolo alla fine, accompagnandolo a Colono a morire.

Sofocle ama Antigone – forse la ama più degli altri personaggi e cerca, paradossalmente, anche di proteggere/eternare la sua *genia* e la sua maledizione mediante la conservazione e

la sacralità del suo *sangue*. La sua scelta d'autore pre-potente (una potenza agita prima) lo mantiene intatto, non trasfondendolo a nessun figlio ma, soprattutto, nel tentativo estremo di farglielo conservare, integralmente, nel suo corpo. Non c'è nessuno spreco di *sangue* in Antigone. È un *sangue* traccia/fondamenta sin dall'inizio: lo stesso *sangue* che apre la tragedia nei primissimi versi recuperati per comparazione, nell'intensa traduzione interpretativa di Maria Grazia Ciani:

*Ismene, sorella mia, sangue del mio sangue* [ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα,]  
(Ant. 1)<sup>4</sup>.

Il *sangue* e la sua estensione al concetto di *appartenenza* è il fondamento originario e primario di tutta la tragedia di Sofocle che, nell'Antigone, ha un particolare motivo d'essere e un modo originale per evidenziare ciò che nella figura del personaggio femminile si rivela come il bandolo di una destinalità imprescindibile e imperdonabile.

È dunque un *sangue* che non fuoriesce da lei, in tutta la prosecuzione della tragedia, se non per flusso ciclico, mestruale, se non per un ciclo lunare che Sofocle non dice, ma che l'esistenza di Antigone testimonia come vita.

Infatti il suo *sangue* non sgorgherà, non zampillerà mai fuori da lei per violenza/lama – né per deflorazione/penetrazione – essendo un corpo vergine.

Inoltre, nell'esodo della tragedia si denota come il *sangue* di Antigone non è mai visibile: quel *sangue* che è l'emblema/condanna/tabù della sua storia. Infatti è più che mai un *sangue-legame* che scorre tra la stirpe di Labdaco (una delle famiglie più tragiche e maledette del mondo greco) come un errore, una maledizione che parte da Labdaco, fondatore della dinastia e re di Tebe dove il suo nome significa letteralmente "zoppo", fino a giungere all'incestuoso Edipo (anch'egli azzoppato dai chiodi), futuro Re di Tebe. Il legame familiare è l'intreccio che inanella il compimento di un destino. Infatti si sa come Antigone nasca dal padre-fratello per sangue. Edipo è figlio e marito di Giocasta per sangue. Polinice ed Eteocle sono fratelli di sangue. Ismene e Antigone sono sorelle di sangue. Antigone ama Emone, cugino per sangue, fino a rendere evidente come lo stesso nome di Emone contenga, per paraetimologia, il termine-prefisso "*ema - ematos*" che è *sangue* [*haima - haimatos*].

Anche scenicamente il *sangue* determina delle condizioni di comprensione che fanno da cardine al racconto stesso. Una narrazione questa che non è una presa diretta dei fatti. Sofocle affida al Nunzio lo svolgimento della morte suicidaria del figlio di Creonte: Emone si toglie la vita sanguinando e insanguinando il viso di Antigone.

[Nunzio] [...] Allora l'infelice, esasperato ormai contro se stesso, appoggia, in un baleno, il  
petto sulla spada e se la caccia dentro per metà, ancora vivo si stringe alla fanciulla  
col braccio che s'allenta a poco a poco  
ed insieme al suo ultimo respiro  
lancia un **fiotto di sangue** su quel pallido viso.  
(Ant. 1234-1239)

Inoltre un'altra fuoriuscita di *sangue* tratteggia il finale: Euridice si uccide ferendosi mortalmente con una lama, insanguinandosi.

---

<sup>4</sup> CIANI (2000, 21).

[Nunzio] *È morta la tua sposa  
madre anche nella morte  
del suo figliolo che non vive più.  
È morta per ferite  
aperte poco fa nella sua carne.* [vv. 1282–1283]  
[...]  
[Creonte] *Che cos'è questo **sangue** ora di donna  
che piove ancora sulla mia rovina?*  
(Ant. 1291-1292)

In tutte queste scene, dove il fluire del *sangue* è evidente, chi non si macchia col *proprio sangue* e non lascia neppure che da sé ne fuoriesca una goccia è proprio Antigone che si toglie la vita, usando solo un filo di lino, tolto dalla sua veste, per impiccarsi – un chiaro riferimento a quel filo delle Parche simbolo dell'inesorabile destino: un filo reciso – non da Atropo, ma da Antigone stessa. Il filo reciso come reciso è il cordone ombelicale di chi si prepara ad andare dalla nascita alla vita, come Antigone nell'Ade con una nuova nascita oscura ed eterna.

Ma sin dal suo nome *Antigone* è l'*anti* nascita: è colei che rifiuta, conservando la storia del suo *sangue*. Ma è anche l'artefice di un'altra via possibile per sconfiggere il Fato. E per far questo Antigone incarna un'*azione etica*: una scelta. E dove c'è una scelta c'è sempre una decisione da prendere autonomamente, responsabilmente ed è per questo che Antigone è la portatrice di un gesto etico: un segno capace di sconfiggere un destino non scelto.

Ma come interrompere il destino di una tragedia? Come poteva una donna cambiare/mutare da sola il corso destinale della sua vita?

Antigone quindi, trattiene la sua genia (*geno*: stirpe, origine, razza). Neppure una goccia del suo *sangue* andrà sprecato.

Ma nel contempo la sua condanna è sapere di essere colei che conterrà per sempre il sangue impuro della sua famiglia, sapendo fino all'ultimo, di essere "un puro avanzo" della sua stirpe. Qui la vicenda dell'umano è come se riempisse, interamente, la scena del mondo.

Anche in questo Sofocle rende omaggio e mette in evidenza il nome di *Anti-gone*: lei che è nata in opposizione, in sostituzione.

Qui si rende evidente sempre il suo essere "anti-convenzionale" nei confronti delle scelte comuni impostate da leggi umane e regolate da istituzioni e poteri forti, patriarcali.

Antigone non concedendo al proprio sangue di fuoriuscire, testimonia ancora una volta il suo amore/*philia* (φιλία) per i suoi morti, rimanendo come scriverà Marta Nussbaum: «Completamente chiusa a ogni considerazione che si incontra con i legami di sangue»<sup>5</sup>.

Dunque per concludere, il potere insurrezionale di Antigone è aver compreso l'irrapresentabilità del suo *sangue* maledetto e, nel contempo, il suo volerlo trasformare in *dispositivo tragico* per una narrazione possibile.

Questo perché nel suo *sangue* conservato c'è rappresentata tutta sé stessa, tutto il suo destino, tutta la sua genia/parentela: il mondo.

Il *sangue* diventa così, la sua narrazione nascosta, ma è anche la rivelazione del suo *pre-testo*; quel *sangue* che è il motivo assurdo della sua condanna, causata dalla sua ostinazione a dare sepoltura al corpo di Polinice, vietata da Creonte, è anche ciò che, politicamente, la terrà lontana dal mondo e la farà essere considerata la diversa da tutti nella *polis*.

<sup>5</sup> NUSSBAUM (2011, 157).

Ma la condizione del suo *sangue* è anche la sua *affermazione*, portandola a essere colei che «è-per-sempre», trasformandosi in un'eroina, in un mito e poi simbolo e infine in un racconto: la narrazione di una *condizione umana*.

Anche il *set/location* dove Sofocle sceglie di svolgere la tragedia è emblematico: Tebe, la città più famosa e tragica della mitologia greca, celebre per le sue mura dalle sette porte e per le stirpi regali segnate dal destino. Nella città di Tebe Antigone accade/nasce come accidente o incidente, ritornando per la seconda volta, dopo la morte del padre Edipo a Colono, dove lo aveva accompagnato e accudito durante il suo esilio. Ritorna mossa dal desiderio di mettere fine al conflitto tra i suoi fratelli, Eteocle e Polinice, che si contendono il trono della città. Tuttavia, Antigone arriva troppo tardi: i due fratelli si uccidono a vicenda in duello durante la spedizione dei *Sette contro Tebe*.

Ma Antigone ritorna nella città di Tebe come fosse un ultimo tentativo, ponendo in evidenza i suoi *movimenti etici*, rispettando così l'*oikos*, la casa, la casata, la famiglia: quell'organismo sociale, collettivo e dinamico per il quale ha paradossalmente perso la sua vita.

Antigone è dunque sin da subito un *fuori tema*, nascendo da un incesto, ma lo diventa ancor di più compiendo – per la *polis* (πόλις) – un gesto smodato, perché pubblico e dunque osceno perché *davanti* alla scena (*ob-scenus*): un atto che per l'intera città di Tebe risulterà essere *scandaloso*.

Dunque il *sangue* di Antigone è un *sangue ostacolo*, è un *sangue murato/ostruito*: un sangue tebano.

Questa lettura per me è importante per legarmi a un altro punto fondamentale della mia trans-scrittura in cui pongo come centralità il *corpo*.

Un corpo divenuto *segnatura/evidenza/isolamento*: un *corpo reliquia*. È infatti questo corpo che porta Antigone a diventare *L'Antigone*, quella con l'articolo determinativo davanti (che vale anche come omaggio al dialettismo lombardo ma anche un debito a Testori e a Gadda, a L'Ariale e a L'Adalgisa).

*L'Antigone* è qui una donna totalmente umana e totalmente deprivata dal suo essere simbolo/emblema/mito/eroismo, che ho cercato di sottrarla alla pre-potenza del suo *Essere*, portandola in una condizione umana in cui il desiderio e l'amore per qualcuno è reclamato.

Lei reclama questo desiderio: vive in quello che ancora Lea Melandri definisce essere il tentativo di una costruzione di un *sogno d'amore*<sup>6</sup>. Un luogo dove si resta ad aspettare confidando nell'attesa, ma ancor di più condividendo con il proprio corpo lo spazio del possibile, l'eco dei silenzi, le luci dentro il buio come un'escavazione e questo perché:

«[...] ciò che conta è scavare un solco e aspettare di essere raggiunti<sup>7</sup>».

Ma forse *L'Antigone* che ho incontrato non è più quella figura che si accontenta di esistere per un corpo che rappresenta una coscienza, ma è colei che, consapevolmente, accoglie un corpo da istruire, come in un apprendistato, ai piaceri del desiderio, ai sommovimenti delle pulsioni, alla verità del donarsi, del fidarsi. Un corpo che avrebbe voluto non posizionarlo più di fronte all'irriducibilità della concretezza, ma al contrario, rifletterlo in un orizzonte che potesse prevedere l'*Altro* come suo luogo: un posto dove permettersi di essere di sangue e respiro, proprio come chi, umanamente: «Stava cercando di uscire dal dolore, come se cercasse di uscire da una realtà altra che era durata tutta la vita fino allora<sup>8</sup>».

---

<sup>7</sup> MELANDRI (2023, 13).

<sup>8</sup> LISPECTOR (1969, 101).

Per questo *L'Antigone* non è più solo un corpo recipiente di sangue maledetto, ma un solco/ferita/varco. Un passaggio/paesaggio dove lo scorrere si è fermato per scavare una profondità evidente, concreta, diventando un calco capace di essere ventre, perché portatore di un rivoluzionario *corpo innamorato*: un corpo accanito di sé che si renderà evidenza, trasformandosi in una forza “selvatica”, primordiale. E lo potrà fare soltanto rivelandosi come una voce capace di trasmutare *sconciamente* il mondo.

Questo passo, Antigone, lo compie proprio a Tebe - la città maledetta - tra quelle mura incapaci di trattenere e imprigionare le conseguenze di un amore fraterno, che non sarà più solo un gesto della legge, ma l'atto evidente di una giustizia.

## Marta Lietti

### *Posture tragiche*

Per scrivere questo saggio, oggi, assumerò una postura tragica. E invito voi che leggete a seguirmi. Una postura tragica è quell'inclinazione del corpo e disposizione emotiva che può capitare di assumere in un istante di disperazione inattesa. Inattesa sia perché consiste nella reazione ad eventi che non si sono potuti prevedere sia perché, nella loro prevedibilità, l'attesa degli stessi non ci ha ugualmente preparati al dolore della loro comparsa. Una frase (forse urlata o forse trattenuta) o un'immagine (forse mimata o forse immaginata) potrebbe insinuarsi nella nostra mente o sotto la nostra pelle in quegli istanti: «Non so più a che cosa appoggiarmi». Certo, l'espressione più corrente sarebbe: «Non so più a che cosa aggrapparmi». Ma la mia è una citazione, come si addice al contesto di queste pagine, e come del resto succede con molte delle frasi che si pronunciano. Vi chiedo a questo punto un ulteriore sforzo d'immedesimazione. Perché la mia citazione consiste in una frase che pronunciata sulla scena da Creonte, la figura tragica di Sofocle. Sì, proprio Creonte, detestabile, che per una certa miopia di potere condanna a morte Antigone e provoca il suicidio del figlio Emone e della moglie Euridice; personaggio che ha incarnato nei secoli l'errore tirannico. Ebbene è proprio Creonte che dà voce a un'espressione che in un gesto incondizionato di dolore avrete forse pronunciato o percepito nel corpo.

I versi dell'*Antigone* che qui discutiamo sono 1341-1342, dove le due parole che più mi interessano sono in realtà frutto di un'emendazione. La tragedia è giunta all'esodo. Creonte è in scena. Tra poco la lascerà per sempre. Tra le braccia regge il cadavere di Emone che si è appena tolto la vita. Il corpo esanime di Euridice, a sua volta, gli è appena stato posto davanti agli occhi. Il coro di anziani di Tebe è spettatore di questo orrendo ritratto familiare. Ed ecco quindi che Creonte lamenta:

[...] ὦμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω  
πρὸς πότερον ἴδω· πᾶ κλιθῶ· [...] <sup>9</sup>

Ah povero me, non so  
chi dei due guardare...dove appoggiarmi.  
(*Ant.* 1341-1342)

<sup>9</sup> Testo greco da LLOYD-JONES – WILSON (1990, 238). Le traduzioni sono mie.

*Pai klithô*: «Dove appoggiarmi?» Dicevo che si tratta di un'emendazione: per sanare il corrotto *pa kai thô* dei codici Samuel Musgrave, filologo e medico inglese attivo nel Settecento, propone il congiuntivo aoristo di *klinomai*, appunto, *klithô*. Il verbo *klinomai* può significare, tra le altre cose, appoggiarsi a un sostegno inclinando il corpo, per mantenere l'equilibrio; il movimento di inclinazione è ciò che più marcatamente caratterizza il suo campo semantico<sup>10</sup>. Si pensi al concetto epicureo di *parenklisis* – più noto nel calco latino *klinamen* coniato da Lucrezio – che denota l'inclinazione casuale e spontanea degli atomi dalla loro traiettoria verticale.

L'introduzione di *klinomai* nel trimetro di Creonte da parte di Samuel Musgrave non ha trovato l'accordo di tutti gli editori. Ad esempio, Alphonse Dain non l'accoglie nell'edizione che cura per *Les Belles Lettres*<sup>11</sup>. Allo stesso tempo, il significato del termine nel testo e per la scena sembra incontrare la perplessità dei traduttori. Molte delle interpretazioni e traduzioni le conferiscono infatti un significato immediatamente metaforico, evocativo di una richiesta di aiuto. Richard Jebb commenta *pa klithô* scrivendo: «In quale direzione devo volgermi, ossia, dove posso trovare un qualche sostegno: mio figlio e mia moglie sono morti: tutte le mie fortune sono andate in rovina<sup>12</sup>». L'immagine corporea così vividamente evocata nel macabro *tableau* che chiude l'*Antigone* viene spiegata dal filologo in termini esegetici, risolvendo l'immagine in una metafora di assistenza. Peccato che subito dopo, per giustificare la grammatica, Jebb menzioni un emistichio dall'*Odissea* dove *klinomai* con il dativo ricorre ad evocare la regina dei Feaci Arete appoggiata a una colonna.<sup>13</sup> Corpo contro corpo. Volgiamo brevemente lo sguardo alle traduzioni in lingua italiana. Raffaele Cantarella sembra rifarsi al testo greco di *Les Belles Lettres* e comunque decide di ignorare *klithô* o di considerarlo pleonastico rispetto a *ido*, guardare, traducendo: «E non so, ahimè sventurato, dove io guardi, a quale dei due<sup>14</sup>». Franco Ferrari ricorre ad una frase che esprime senza giri di parole la nozione di soccorso altrimenti implicita in greco: «dove cercare aiuto<sup>15</sup>». Più vicina all'idea su cui mi vorrei soffermare è la traduzione di Davide Susanetti che si affida all'esclamazione «Nessuno che mi sostenga!» dove si instaura un'ambivalenza tra sostegno emotivo e sostegno fisico<sup>16</sup>.

La postura inclinata e il contatto trasmesso dall'appoggiarsi di un corpo ad un altro si attenuano o silenziano nelle traduzioni. Perché questa fatica a prendere in considerazione la corporalità del verso antigoneo? Perché rinunciare alla dimensione fisica espressa dalle parole di Creonte nella sua vocalizzazione del rimpianto di un contatto divenuto ormai impossibile ora che Emone ed Euridice giacciono senza vita? Perché non chiedersi allora su che cosa, o meglio su chi, vorrebbe appoggiarsi il re di Tebe? A chi vorrebbe aggrapparsi ancora? Insomma, che il sintagma “dove appoggiarmi” appartenga al vocabolario di Sofocle

<sup>10</sup> Benché non sia questa la metodologia da me adottata in questo saggio, le mie riflessioni sull'emendazione di Musgrave mostrano punti di contatto interessanti con gli strumenti euristici offerti dalla pragmatica della comunicazione applicata ai testi antichi; si veda RICOTTILLI – RACCANELLI (2023).

<sup>11</sup> DAIN – MAZON (1967, 122). Dain preferisce la lezione già di Hermann: σέ τ' αὖ τάνδ', ὅμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω/ ὅπα πρὸς πότερον ἴδω· πάντα γάρ (1341–1342).

<sup>12</sup> «In what direction I am to lean, i.e., where I am to find any support: my son and my wife have fallen: all my fortunes lie in ruin». JEBB (1888, 236).

<sup>13</sup> *Od.* 6.307 (κίονι κεκλιμένη). Si veda JEBB (1888, 236).

<sup>14</sup> DEL CORNO – CANTARELLA – CAVALLI (1982, 345).

<sup>15</sup> FERRARI (1982, 157).

<sup>16</sup> SUSANETTI (2012, 151).

o sia l'intuizione di filologo del Settecento poco importa. Poco importa anche, per ora, che queste parole attingano a un linguaggio comune. Il Creonte che leggiamo nel testo emendato è in grado di dare voce a una sensazione di perdita, con cui molte persone forse si immedesimeranno. E quindi: che cosa può dirci il lamento di Creonte, se ci lasciamo trasportare da una ricerca di senso antropologica riguardo a chi fa e ha fatto esperienza della violenza pervasiva del lutto? Che cosa è successo alla sua mente? E che cosa succede ai nostri corpi?

Non è la prima volta che queste domande vengono formulate. Le reazioni fisico-emotive di fronte alla notizia inaspettata di una disgrazia, e in particolare di fronte all'evento luttuoso, hanno impegnato e continuano ad impegnare pensatrici e pensatori occidentali. Nel sedicesimo secolo, Michel de Montaigne dedica uno dei suoi saggi alla tristezza (*De la Tristesse*)<sup>17</sup>. In apertura Montaigne dichiara di essere uno «tra i più immuni da tale passione»<sup>18</sup>. Una passione, così dice il filosofo ammiratore dello stoicismo, «sempre nociva, sempre folle» e ancora «sempre vile e bassa»<sup>19</sup>. Questo disprezzo o indifferenza dichiarata, tuttavia, non lo trattengono dall'abbandonarsi a un excursus letterario sulla vocalizzazione, ovvero la materializzazione, del dolore acuto immediato alla scoperta inaspettata di una perdita. Prima si riallaccia ad un aneddoto antico per cui il pittore greco Timante, incapace di ritrarre il dolore di Agamennone alla vista di Ifigenia trascinata al sacrificio, avesse preferito raffigurarlo con il volto coperto. Poi si riferisce a Ovidio scrivendo:

Ecco perché i poeti immaginano che Niobe, quella misera madre, perduti dapprima sette figli e poi altrettante figlie, sopraffatta dalle perdite, sia stata infine trasformata in roccia,

*Diriguisse malis*<sup>20</sup>

per esprimere quella cupa, muta e sorda ebetudine che ci tramortisce quando le disgrazie ci opprimono superando le nostre forze. Invero, la violenza d'un dispiacere, per essere estrema, deve sbigottire del tutto l'anima, e impedirle la libertà delle sue azioni: come nell'improvviso terrore d'una brutta notizia ci accade di sentirci afferrati, tramortiti e come paralizzati in tutti i movimenti.<sup>21</sup>

È interessante l'uso che Montaigne fa della prima persona plurale, nonostante che poco prima si sia dichiarato immune dalle passioni violente. È l'ebetudine che ci tramortisce, sono le disgrazie che ci opprimono. Montaigne denuncia – si potrebbe parafrasare – la pietrificazione che il *nostro* dolore comporta. Si tratta di un atterimento, un'immobilità che egli riconosce in qualche modo accomunare gli esseri umani. La difficoltà dei *nostri* movimenti: i *nostri* corpi divengono pesanti, perché le loro anime non sono più libere di muoversi.

Una linea metaforica di paralisi, espressa attraverso quell'immobilità propria delle pietre, è sottesa anche al testo sofocleo. Quando ai versi 1257-1260 il coro vede sopraggiungere Creonte davanti al palazzo reale di Tebe, il ritratto che ne fa è tanto lugubre quanto eloquente:

Καὶ μὴν ὄδ' ἄναξ αὐτὸς ἐφίκει

<sup>17</sup> Il saggio di de Montaigne sulla tristezza compone il secondo capitolo del primo libro della raccolta dei saggi. Mi riferisco in questa sede alla traduzione italiana in GARAVINI – Tournon (2014, 10-13).

<sup>18</sup> Montaigne, *Saggi* 1.2, 10.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Ov. *Met.* 6.303. Il testo di Ovidio ha *deriguit* al posto di *deriguisse*.

<sup>21</sup> Montaigne, *Saggi* 1.2, 11.

μνημ' ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων  
εἰ θέμις εἰπεῖν, οὐκ ἄλλοτρίαν  
ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἁμαρτῶν.

1260

Ma eccolo che arriva il nostro re:  
porta tra le braccia un segno evidente  
(se mi è lecito dirlo) che non d'altri  
è la rovina, ma suo è l'errore.  
(*Ant.* 1257-1260)

1260

Creonte entra in scena reggendo il corpo del figlio Emone tra le braccia. Non sorprende che il coro utilizzi una perifrasi per riferirsi al cadavere ma è significativo che la perifrasi sia *mnem' episêmon*. Nella letteratura greca, sia *mnema* che *episemon* possono infatti riferirsi a monumenti sepolcrali in pietra o a lapidi. *Mnema* significa la pietra stessa mentre *episemon* può alludere alle iscrizioni che essa porta incise sulla sua superficie. Non c'è dubbio che l'immagine evocata dal corifeo contribuisce a rappresentare l'immobilità o, meglio, la pietrificazione del corpo senza vita di Polinice piuttosto che del corpo angosciato di Creonte. Tuttavia, un senso di durezza e di rigidità è veicolato qualche verso più tardi anche dalle parole di Creonte stesso quando definisce i suoi "errori" (ἁμαρτήματα, 1261) "rigidi, fermi" (στερεὰ), laddove l'aggettivo *stereos*, 'rigido', è attributo caratteristico della pietra. Come dicevo, né la "lapide incisa" né gli "errori di pietra" alludono direttamente alla condizione psicofisica di lutto di Creonte ma è chiaro che un'idea di immobilità e rigidità inauguri il pianto di disperazione di Creonte caratterizzandolo. Nei versi successivi, infatti, Creonte piange, grida, lamenta senza freni lo strazio per la perdita delle due persone a lui più care, Emone ed Euridice. E lo fa con una voce potentissima, capace di racchiudere in poco meno di cento versi quei pensieri e quelle sensazioni distintive della crisi del cordoglio. Nelle quattro strofe e quattro antistrofi che compongono il *kommos* che conclude l'*Antigone*, Sofocle costruisce in versi una sintomatologia corporea ed emotiva della prima fase del lutto.

Per leggere nel testo dell'*Antigone* questi sintomi, per ripercorrere la fenomenologia sofoclea di questo dolore vorrei fare uso del vocabolario e degli strumenti euristici provvisti da un testo ormai canonico (non solo in Italia) dell'antropologia del Novecento. Si sarà forse capito a che opera mi riferisca quando poco fa ho usato l'espressione "crisi del cordoglio". Nel 1958, l'antropologo Ernesto De Martino pubblicava *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*<sup>22</sup>. Dalla ricerca etnografica condotta in una comunità della regione lucana a lui contemporanea e, soprattutto, dallo studio testuale ed iconografico della cultura greco-romana ed egizia e della tradizione ebraico-cristiana, De Martino elabora una tesi molto chiara per spiegarsi come la crisi individuale a fronte della perdita di una persona cara trovi una sua ritualizzazione che ne consenta il superamento. La sua tesi si potrebbe riassumere così: quando muore una persona a noi cara dobbiamo farci «procuratori di una seconda morte», ossia è necessario «fare morire» dentro di noi quella persona, che non c'è più, perché la sua assenza non provochi, così De Martino, «la perdita più irreparabile e decisiva, quella di noi stessi nella situazione luttuosa»<sup>23</sup>. La persona defunta dev'essere riconosciuta come tale affinché chi le sopravvive non perda la ragione. La «seconda morte» che si infligge a chi morta o morto lo è già consiste nello sforzo culturale che siamo soliti

<sup>22</sup> Mi riferisco qui alla riedizione del 2021 a cura di M. Massenzio dell'opera originariamente pubblicata nel 1958.

<sup>23</sup> DE MARTINO (1958, 8).

chiamare lutto o cordoglio. Nello stadio più acuto del lutto, che è il primo, De Martino rileva una sorta di furore autodistruttivo e di perdita totalizzante di senso, sulla cui espressione verbale, psichica e corporea la tradizione non manca di agire.

È curioso che la ricerca storico-religiosa di Martino prenda le mosse da un passo tratto dal capitolo *I trapassati* dei *Frammenti di Etica* di Benedetto Croce che sembra fare eco alle parole di Montaigne discusse prima. Il passo è il seguente:

Nel suo primo stadio, il dolore è follia o quasi (...). Si vuole rievocare l'irrevocabile, chiamare chi non può rispondere, sentire il tocco della mano che ci è sfuggita per sempre, vedere il lampo di quegli occhi che più non ci sorrideranno e dei quali la morte ha velato di tristezza tutti i sorrisi che già lampeggiarono. E noi abbiamo il rimorso di vivere, ci sembra di rubare qualcosa che è di proprietà altrui, vorremmo morire con i nostri morti: codesti sentimenti chi non li ha, purtroppo, sofferti, o amaramente assaggiati? La diversità o la varia eccellenza del lavoro differenzia gli uomini: l'amore e il dolore li accomuna; e tutti piangono ad un modo<sup>24</sup>.

Non c'è spazio ora per riesaminare quest'ultima affermazione universalistica di Croce riguardo alle modalità del piangere. La fenomenologia e le epistemologie di oggi hanno ragione a riconoscere i limiti euristici e il potenziale discriminatorio insiti nella generalizzazione delle esperienze umane. Come scriveva non molti anni fa Édouard Glissant nella nota all'edizione italiana di *Poetica della relazione*: «Le nostre identità non si appellano più all'identico, ma si riferiscono forse, anche qui per la prima volta, a un accordo di differenze<sup>25</sup>». Non è poi così vero, ammettiamolo, che tutti piangono in un modo; il dolore degli altri risulta spesso irriconoscibile quando espresso in modo diverso dal nostro ed è a volte necessario uno sforzo di identificazione dell'alterità. Questa consapevolezza, tuttavia, non voglia divenire un freno per riflettere sulle parole di Croce e sulla loro ricezione ed espansione in De Martino per tornare ora al Creonte di Sofocle e alla sua performance del dolore per la perdita inattesa della persona cara.

«Nel suo primo stadio» scrive Croce «il dolore è follia o quasi». Quanto a una sensazione di smarrimento della ragione, o di pazzia, De Martino osserva come essa si vocalizzi spesso attraverso una serie di parallelismi e paradossi<sup>26</sup>. Così, nell'*Antigone*, la prima strofe del *kommos* si sviluppa intorno ad un gioco quasi etimologico di accumulazione o, meglio, di negazione di senso. Gli opposti si congiungono per smentirsi a lamentare non solo la responsabilità di Creonte per la morte del figlio, la sua *hamartia* tragica, ma anche il suo atterramento di fronte alla perdita dello stesso. Ecco allora che la *ragione* di Creonte diviene a suo dire *irragionevole* tramite un poliptoto ossimorico di *phrên*, ragione (ἰὼ φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα 1261). Per un simile procedimento di risemantizzazione, anche le sue decisioni divengono male-decisioni (ᾧμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων... ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις 1265 e 1269). È bene notare anche che in questi stessi versi, come diagnosticava Croce, Creonte si rivolge direttamente al figlio Emone, che non può più rispondere: «Ahi figlio, giovane con una morte giovane – ahi ahi – sei morto, te ne sei andato» (1266-1268). Per apprezzare l'impatto di questo richiamo destinato a non trovare riposta, bisogna non dimenticare lo stratagemma scenico già centrale nella drammaturgia

<sup>24</sup> CROCE (1922, 22), citato in DE MARTINO (1958, 8).

<sup>25</sup> GLISSANT (1990).

<sup>26</sup> DE MARTINO (1958, 197). Riguardo ai parallelismi vocalizzati nel lamento funebre De Martino riprende una tesi riguardo al lamento greco già esposta da REINER (1938).

sofoclea per cui Creonte recita tenendo tra le braccia il cadavere del figlio. Creonte tocca tutto il tempo il corpo immobile che non può più reagire al suo contatto.

Ad accomunare molti dei lamenti funebri confluiti nella teorizzazione di De Martino è l'iterazione di gemiti che riproducono un certo gridare disordinato. Le tipiche interiezioni del lamento tragico si accumulano parossisticamente lungo tutto il pianto di Creonte. Modulazioni sonore quali *iô, ô, ômoi, aiai, pheù pheù* si ripetono per più di venti volte in poco meno di cento versi.<sup>27</sup> Caratteristica della crisi del cordoglio è inoltre un'impressione di pesantezza, di caduta, nel senso di qualcosa che ci è piombato addosso o che ci è stato lanciato contro. Questo può incarnarsi secondo De Martino anche nel movimento «di lasciarsi cadere per terra “come se” si fosse folgorati da morte<sup>28</sup>». Sentiamo così il nostro Creonte gridare: «Sulla mia testa un dio allora, ecco, allora con un grave peso mi ha colpito scaraventandomi su vie feroci, ahimè, calpestando, travolgendo del tutto la mia gioia!» (1272-1274). Il termine greco per ‘peso’ che ricorre in questo passo è *baros*: un sostantivo caro al vocabolario tragico, che contiene la pesantezza dei corpi animati ed inanimati e comunica metaforicamente pesantezza emotiva, ossia sofferenza e angoscia<sup>29</sup>. De Martino dedica a questo crollo esistenziale e a questa perdita (o acquisizione) di peso una riflessione che sembra ritrarre con esattezza il destino tragico di Creonte. Riferendosi agli istanti successivi alla perdita, osserva:

In punti nodali o momenti critici come questi si annida la possibilità della crisi radicale e può manifestarsi quella funesta miseria esistenziale per cui ciò che passa ci trascina nel nulla ancor prima che la morte fisica ci raggiunga: ed è quella miseria una catastrofe molto maggiore di questa morte<sup>30</sup>.

Alla notizia del suicidio della moglie Euridice, che si somma alla morte di Emone, Creonte si dichiara atterrito e si augura che anche la sua vita giunga presto al termine, anzi, vorrebbe aver già smesso di vivere: «Ahi ahi, la paura mi sconvolge! Perché nessuno mi trafisse con una spada a doppio taglio?» (1307-1309). Lo stesso contenuto emotivo, che riguarda il desiderio di porre fine alla propria vita, insieme alla sensazione di essere già morto – che trova una giustificazione antropologica, come già detto, nella restrizione degli orizzonti formali dell'esistenza a fronte della morte improvvisa della persona cara – si ripete nelle parole di Creonte. Così ai versi 1284-1285 Creonte invoca il «porto inesorabile di Ade» che, portandosi via i suoi cari, uccide anche lui. Subito dopo egli denuncia che il messaggero, con il racconto della morte di Euridice, finisce «un uomo già morto» (1288). Con insistenza ancora maggiore ricorre quello che De Martino chiama furore autodistruttivo. Verso la fine del suo lamento Creonte chiede ai suoi servi di essere portato via: «Ahi! Servi, portatemi via al più presto portatemi via – io che non sono altro che nulla!» (1320-1325). E ancora, pochi versi più tardi, il re sconsiglia il destino stesso, perché faccia in modo che egli muoia prima

<sup>27</sup> Si vedano *iô* (*Ant.* 1261, 1266, 1276, 1284, 1320), *ô* (*Ant.* 1263, 1277, 1286), *ômoi* (*Ant.* 1265, 1317, 1341), *aiai* (*Ant.* 1267, 1278, 1290, 1306, 1310), *oïmoi* (*Ant.* 1270, 1271, 1275, 1294), *φεῦ φεῦ* (*Ant.* 1276, 1300).

<sup>28</sup> DE MARTINO (1958, 195).

<sup>29</sup> Riguardo alla frequenza di termini dal campo semantico di *βάρος* in tragedia come metafora corporea per un dolore emotivo “insopportabile” ha presentato un contributo Giulia Sissa dal titolo “*Βάρος κακῶν*: the Ponderous Life of Bodies” durante la conferenza *Tragedy, Trauma, Bodies, Boundaries* che ha avuto luogo alla Humboldt Universität zu Berlin il 16 e 17 maggio 2024.

<sup>30</sup> DE MARTINO (1958, 22).

che si faccia domani: «Venga, venga, mi capiti il più bello dei destini, mi porti l'ultimo dei miei giorni. Venga, venga, che io non veda più un altro giorno» (1328-1332).

Sembrerebbe che proprio così Creonte lasci la scena: portato via (forse trascinato) dai suoi servi. È lui a chiedere di essere rimosso dallo sguardo del pubblico: è pietrificato, il suo corpo è pesante, come pensante è divenuta la sua mente. Sono movimenti che non può fare da solo. E dunque, a chi appoggiarsi per stare in piedi? Torniamo ai due versi che hanno aperto questo saggio e leggiamoli nel loro contesto, che consiste nelle ultimissime parole pronunciate da Creonte:

Ἄγοιτ' ἄν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών,  
ὅς, ὃ παῖ, σέ τ' οὐχ ἐκὼν κάκτανον 1340  
σέ τ' αὖ τάνδ', ὅμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω  
πρὸς πότερον ἴδω· πᾶ κλιθῶ· πάντα γὰρ  
λέχρια τὰν χεροῖν, τὰ δ' ἐπὶ κρατὶ μοι 1345  
πότμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.  
(*Ant.* 1339-1346)

Portate via quest'uomo folle  
che te, figlio mio, senza volere ho ucciso 1340  
e anche te. Ah povero me, non so  
chi dei due guardare...dove appoggiarmi. Tutto  
è storto tra le mie mani, sulla mia testa 1345  
è piombato un destino intollerabile.

Nella disperazione, Creonte non potrebbe essere più esplicito. Non sa dove appoggiarsi. Tiene tra le mani il corpo senza vita del figlio ma questo è storto, è traverso: non può più reggersi e non può più sorreggere il padre. La disgrazia della perdita improvvisa di Emone ed Euridice gli è piombata addosso. Il peso da reggere è intollerabile. La ragione crolla. Il corpo crolla. Creonte non sa come trovare il proprio equilibrio, come rialzarsi. Vorrebbe aggrapparsi ma non sa a chi, perché quella persona che potrebbe farlo non è più presente o è lì solo nella «presenza impresente» del cadavere.<sup>31</sup> Creonte assume sulla scena, nel testo, e nella nostra immaginazione una postura tragica.

### Riferimenti bibliografici

ALBINI – BONO 1987

U. Albin, E. Bono (a cura di), *Sofocle, Edipo re - Edipo a Colono - Antigone*, Milano.

CIANI 2000

M.G. Ciani (a cura di), *Sofocle, Anouilh, Brecht, Antigone. Variazione sul mito*, Venezia.

<sup>31</sup> «Impresente presenza» è un'espressione usata da Benedetto Croce nel saggio *I trapassati*, incluso nei *Frammenti di etica*. Con tale espressione, Croce si riferisce a come talvolta, immaginandosi già morti, ci si auguri di non turbare chi resta in vita continuando ad alimentare incessantemente il loro dolore con il nostro ricordo, impedendo così di non elaborare il lutto. CROCE, *Frammenti di etica*, 24.

*Sofocle, Antigone 1261-1353*

CROCE 1922

B. Croce, *Frammenti di etica*, Bari.

DAIN – MAZZON 1967

A. Dain – P. Mazon, *Sophocle*, vol. 1, Paris.

DEL CORNO – CANTARELLA – CAVALLI 1982

D. Del Corno – E. Cantarella – M. Cavalli, *Sofocle, Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*.

FERRARI 1982

F. Ferrari, *Sofocle, Antigone. Edipo re. Edipo a Colono*, Milano .

GARAVINI – TOURNON 2014

F. Garavini – A. Tournon (a cura di), *de Montaigne, Saggi*, Milano-Firenze.

GLISSANT 1990

E. Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris (trad. it. Macerata 2007).

JEBB 1888

R. C. Jebb (a cura di), *Sophocles: The Plays and Fragments, With Critical Notes, Commentary and Translation in Prose, Volume 3: The Antigone*, New York (nuova edizione 2010).

LISPECTOR 1969

C. Lispector, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Rio de Janeiro (trad. it. Milano 2020).

LLOYD-JONES – WILSON 1990

H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson (edd.), *Sophocles: Sophoclis fabulae*, Oxford.

DE MARTINO 1958

E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino (ried. a cura di M. Massenzio, Torino 2021).

MELANDRI 2017

L. Melandri, *Alfabeto d'origine*, Vicenza.

MELANDRI 2023

L. Melandri, *Come nasce un sogno d'amore*, Ravenna.

NUSSBAUM 1986

M. C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, (trad. it. Bologna 2011).

RAIMONDI 2024

S. Raimondi, *L'Antigone. Recitativo per voce sola*, Sesto San Giovanni.

REINER 1938

E. Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen, (Tübinger Beiträge zur altertumswissenschaft, 30. Heft)*, Kohlhammer.

RICOTTILLI – RACCANELLI 2023

L. Ricottilli – R. Raccanelli (a cura di), *Pragmatica della comunicazione e testi classici*, Bologna.

SUSANETTI 2012

D. Susanetti (a cura di), *Sofocle, Antigone*, Roma.