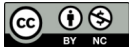


La cura di Antigone: Le riscritture di Morante e Parrella nella prospettiva del pensiero femminile contemporaneo sull'etica

Laura Peja | Università Cattolica del Sacro Cuore
laura.peja@unicatt.it | ORCID: 0000-0003-2643-7641



© Laura Peja

Ricevuto: 31-01-2025

Accettato: 03-07-2025

Pubblicato: 20-12-2025

Resum.

Aquest treball analitza les Antigones d'Elsa Morante (*La serata a Colono*, 1968) i de Valeria Parrella (*Antigone*, 2012) com a exemples de reescriptures que reinterpreten (i capgiren) la tradició dominant, i les posa en diàleg amb la reflexió contemporània que, partint del pensament de la diferència, ha anat elaborant un nou model de subjecte exposat i vulnerable. Aquest model capgira el paradigma de l'individu autocentrat i contraposa a l'ètica de la justícia una ètica de la cura, i als principis d'un universalisme abstracte un model basat en una subjectivitat relacional i interdependent.

Paraules clau: dramaturgia contemporània; teatre italià contemporani; ètica de la cura; dones i teatre.

Abstract.

The essay analyzes Elsa Morante's *Antigoni* (*La serata a Colono*, 1968) and Valeria Parrella's *Antigone* (2012) as examples of rewritings that reinterpret (and overturn) the dominant tradition, and places them in dialogue with contemporary thought which, drawing on the philosophy of difference, has developed a new model of the exposed and vulnerable subject. This model overturns the paradigm of the self-centered individual and contrasts an ethics of care with an ethics of justice, proposing, instead of the principles of abstract universalism, a model based on relational and interdependent subjectivity.

Key-words: contemporary dramaturgy; contemporary Italian theater; ethics of care; women and theater.

Abstract.

Il contributo analizza le Antigoni di Elsa Morante (*La serata a Colono*, 1968) e di Valeria Parrella (*Antigone*, 2012) in quanto esempi di riscritture che reinterpretano (e rovesciano) la tradizione dominante e le mette in dialogo con la riflessione contemporanea che a partire dal pensiero della differenza è andata elaborando un modello nuovo di soggetto esposto e vulnerabile rovesciando il paradigma dell'individuo autocentrato e contrapponendo all'etica della giustizia un'etica della cura, ai principi di un universalismo astratto, un modello fondato su una soggettività relazionale e interdependente.

Parole chiave: drammaturgia contemporanea; teatro italiano contemporaneo; etica della cura; donne e teatro.

1. Da Antigone all'etica della cura

La straordinaria rilevanza del personaggio di Antigone nella cultura occidentale (e non solo) è ben nota e molto studiata. Nel suo celebre *Le Antigoni*, George Steiner (1990, p. 128) scrive:

A partire dal V secolo a. C., la sensibilità occidentale ha vissuto i momenti decisivi della sua identità e della sua storia in rapporto alla leggenda di Antigone e alla vita di questa leggenda nell'arte e nella speculazione.

È un giudizio che può forse sembrare eccessivo, ma è indubbio che dal suo apparire nella tragedia sofoclea che porta il suo nome, nel 442 a. C., fino ai giorni nostri, non si contano le messe in scena, le traduzioni, le riscritture, gli studi e le interpretazioni del mito della giovane figlia di Edipo, che vanno dall'ambito letterario e poetico a quello filosofico, dagli approcci psicoanalitici alla critica femminista, dal dibattito giuridico a quello socio-antropologico, agli studi teologici e postcoloniali. Se ruoli di snodo hanno avuto le riflessioni almeno di Hegel, Kierkegaard, Heidegger, Lacan, Derrida, Irigaray, Butler (citando pochissimi tra i moltissimi),¹ certamente hanno lasciato un segno profondo anche le Antigoni comparse sulla scena, tra cui – per limitarsi ad alcune tra le più celebri del solo Novecento – quelle di Anouilh, Brecht, Living Theatre, Zambrano.

Rinvio ai molti studi pubblicati (Steiner, 2003; Alonge, 2008; Mee & Foley, 2011; Sotero, 2012; Karakantza, 2023) per mappature, registi e approfondimenti della sterminata fortuna lungo i secoli di questa figura di «essere umano che, completamente solo, senza alcun sostegno, entra in contrasto con il proprio paese, con le leggi del suo paese, con il capo dello Stato, e che naturalmente è subito messa a morte» (Weil, 2009, p. 14). E mi piace citare questa «parafrasi fervente e sobria» (Fraisie, 1974, p. 159) di Simone Weil, «Antigone ebraica», come la definiva Henri Massis (cit. Brezzi, 2004, p. 263), anche se si tratta di un brevissimo testo, l'unico esplicitamente dedicato alla eroina greca dalla filosofa. Le prospettive di Weil hanno infatti carattere fondativo per molto del pensiero contemporaneo su cui si indirizza il nostro discorso, nonché per le

1. Particolarmente interessante per la prospettiva di questo lavoro è il filo che va dalle pagine di Hegel in cui il filosofo pone Antigone all'interno della sfera privata, estranea alla «libera ed autocosciente vita statale e popolare» (Hegel, 1978, p. 612), all'interpretazione lacaniana che relega la giovane, figura del desiderio, al pre-linguistico e pre-simbolico (Lacan, 1994), alle riletture di queste posizioni in una chiave di «ripolitizzazione» dell'eroina sofoclea proposte da Luce Irigaray (1974, 2013) e Judith Butler (2003) che valorizzano il femminile promuovendo l'idea di un riconoscimento e allargamento dei diritti che possono portare alla riconciliazione tra ordine politico e rapporti privati, cambiando finalmente finale alla tragedia. Su «de-politicizzazione» e «ri-politicizzazione» di Antigone in questi autori vedi Karakantza, 2023, pp. 109-145.

opere di Elsa Morante, e dunque mi sembra quanto mai opportuno renderle omaggio in apertura di discorso.

In questo contributo prendo in considerazione due Antigoni nate dalla drammaturgia di due autrici italiane appartenenti a generazioni diverse del Novecento: Elsa Morante (1912-1985), che nel 1968 pubblica, in un libro dall'emblematico titolo *Il mondo salvato dai ragazzini*, il suo unico testo per il teatro, *La serata a Colono*, e Valeria Parrella (1974) che nel 2012 presenta sulle assi di scena e in volume la sua *Antigone*, Premio Le Maschere del Teatro Italiano come Miglior autore di novità italiana 2013.

Una curiosa coincidenza vuole che il 2013 sia anche l'anno della prima messinscena, a ben quarantacinque anni dalla pubblicazione, del testo della Morante, spesso infatti etichettato come «un dramma destinato alla lettura» (Fornaro, 2012, p. 149). Si tratta certamente di un testo drammatico difficile: il «testo più misterioso e inafferrabile che abbia mai avuto tra le mani», commenta Martone (2013, p. 39), regista dello spettacolo, «indefinibile già nella forma» (ibidem); ma – come ha chiarito Carlo Cecchi, erede della scrittrice e interprete della messinscena – in realtà c'erano già state diverse ipotesi di portarlo a teatro.²

È suggestiva la vicinanza temporale del debutto di queste due Antigoni: il 25 settembre 2012 al Teatro Mercadante di Napoli quella di Parrella, prodotta dal Teatro Stabile di Napoli, Napoli Teatro Festival Italia, con la regia di Luca De Fusco³ e il 15 gennaio 2013 quella di Morante al Teatro Carignano di Torino con la regia di Mario Martone e le magistrali interpretazioni di Carlo Cecchi (Premio Ubu 2013 come migliore attore protagonista) e, nei panni di Antigone, di Antonia Truppo (Premio Ubu 2013 come migliore attrice non protagonista).⁴ Naturalmente non è per questa circostanza che ho pensato di abbinare le due opere in questa riflessione, ma perché, pur nella diversità e nella distanza che le separa, mi pare che queste due reinvenzioni di Antigone si collochino nello stesso solco di riscritture che reinterpretano (e rovesciano)

2. «Subito dopo l'uscita del libro, sia Eduardo De Filippo che Carmelo Bene pensarono di mettere in scena *La serata a Colono*. A un certo punto ne nacque un progetto cinematografico, che avrebbe messo insieme Eduardo come Edipo e Bene come regista. Poi non se ne fece nulla. Negli anni '70 altri primi attori volevano recitarlo; fra questi Vittorio Gassman. Ma ormai Elsa s'era fatta restia a farlo rappresentare». (Cecchi, 2013, p. 25).
3. Gli interpreti dello spettacolo sono Gaia Aprea, Fabrizio Nevola, Giacinto Palmarini; Alfonso Postiglione, Nunzia Schiano, Paolo Serra, Dalal Suleiman e Antonio Casagrande; le scene di Maurizio Balò, i costumi di Zaira De Vincentiis, le luci di Gigi Saccomandi.
4. E con: Angelica Ippolito, Rino Marino e Giovanni Calcagno, Salvatore Caruso, Dario Iubatti, Giovanni Ludeno, Rino Marino, Paolo Musio, Franco Ravera (coro); Victor Capello, Vincenzo Ferrera, Totò Onnis (guardiani); scene di Mario Martone; musiche di Nicola Piovani; Costumi di Ursula Patzak, Luci di Pasquale Mari.

la tradizione dominante e nella stessa feconda linea che valorizza il femminile⁵ e propone un'etica della cura contrapposta all'etica unilaterale della giustizia.

È una cura che potremmo definire, con Held (2006), «postpatriarcale», che non intende tornare a un'immagine arcaica e perdente delle donne» (Pulcini, 2009, p. 254) relegate all'ambito domestico. Piuttosto è una cura che presuppone l'autonomia e la dignità della donna e mira ad imporsi come nuovo (sostenibile) paradigma per l'umano nel suo insieme (maschile e femminile). Non si tratta di tornare a vedere, con Hegel, in Creonte e Antigone l'opposizione tra il principio maschile che si impone nella sfera pubblica e quello femminile destinato alla famiglia, ma di superare il concetto di individuo del pensiero filosofico e liberale moderno per promuovere un modello nuovo, partendo dalla critica che la teoria femminista e in particolare il pensiero della differenza muovono a questo paradigma, proponendo un

rovesciamento del quadro dell'individualismo egoista, mediante l'elaborazione di un pensiero alternativo che concepisce invece la soggettività soprattutto in termini di relazionalità e interdipendenza. [...] Lungi dell'essere dei soggetti chiusi e autosufficienti, splendidamente verticali, siamo tutti e tutte singolarità incarnate vulnerabili ed esposte, spesso dipendenti dalla cura altrui, come lo è esemplarmente il neonato in quanto creatura inerme che conta, non a caso, sull'*inclinazione* materna. (Cavarero & Guaraldo, 2024, p. 46)

In quest'ottica, il conflitto tra Creonte e Antigone diventa il conflitto tra 'etica della giustizia' ed 'etica della cura', in cui ai principi di un universalismo incentrato su un soggetto astratto, razionale, indipendente, orientato al proprio interesse, che si rapporta agli altri secondo la logica del contratto, si contrappone un paradigma fondato «sui valori della concretezza e dell'affettività, dell'interdipendenza e dalla relazionalità» (Pulcini, 2020, p. 10), su una soggettività «permeabile ed esposta, che non si sogna indipendente, dominatrice e sovrana. Che sa di essere corpo singolare, dato e non fatto, che ha perciò dei limiti» (Cavarero & Guaraldo, 2024, p. 47) e si riconosce vulnerabile (Butler, 2004).

5. Tra gli interventi che hanno precocemente e con intelligenza interrogato la tragedia in termini di riflessione sulla "differenza" che «all'epoca di Sofocle è pur recepita come fondamentale, e lo dice Ismene» (Rossanda, 1987, p. 48) merita di essere citato il lungo saggio di Rossana Rossanda che accompagna l'edizione Feltrinelli della tragedia di Sofocle del 1987: «Antigone – sottolinea l'autrice – non può che essere donna, perché rappresenta la persona, l'io, il sempre rispetto alla collettività, lo stato, l'oggi; l'informalità dell'eterno rispetto alla formalità limitata del presente» (ivi, p. 57).

2. Parrella: Antigone v/s Creonte 'disincarnato'

Nel testo di Parrella lo scontro che si perpetua è tra Antigone e un personaggio che non si chiama più Creonte e non ha nemmeno un nome proprio: è «il legislatore». È lui stesso, da principio, rivolgendosi al guardiano, a sottolineare:

Io sono la legge, guardia, non sono io, non mi parlare come a un uomo, parlami come colui destinato dagli dei a dettare legge in questa città confusa (Parrella, 2012, p. 23)

E nel secondo episodio, quando gli viene condotta Antigone, che si rivolge a lui chiamandolo «zio», ammonisce: «Non chiamarmi zio, io sono il legislatore» (p. 32).

Non è privo di legami, il legislatore, e nel terzo episodio chiama «Figlio» Emone, facendosi da lui chiamare padre, sottolineando anzi la rilevanza di quel legame attraverso il ricordo dei suoi ritorni dalle battaglie in cui – dice – «il coro vedeva tornare un capo, ma quello che tornava a casa era tuo padre» (p. 49). Non è privo di legami (e il corifeo dice: «anche il legislatore ha i suoi legami: assistiamo», p. 44), ma – come ha ben chiarito Nussbaum (1986, p. 142) già a proposito del Creonte sofocleo – «egli riconosce soltanto i vincoli che ha scelto».

Creonte si è, quindi, costruito un mondo della deliberazione nel quale la tragedia non può entrare. Non possono insorgere conflitti insolubili perché c'è un solo bene supremo e tutti gli altri valori sono in funzione di questo bene (ivi, p. 144)

Come mostra appunto il suo (non)nome, il legislatore è sostanzialmente una ipostasi della giustizia che, fondata sul paradigma razionalistico tradizionale, diviene «astrattezza procedurale» (Pulcini, 2020, p. 35) incapace di quella necessaria integrazione con la consapevolezza che «gli esseri umani non sono solo autonomi ed uguali, ma dipendenti, interdipendenti e bisognosi di cura» (p. 38).

Ecco perché il legislatore (un po' diversamente da Creonte) non conosce alcuna evoluzione. Nel secondo stasimo il corifeo nega che il legislatore sia «uno di noi»: «Non più: – dice – è troppo in alto, la prospettiva è distorta. Questa è una questione dolorosamente umana» (p. 44) e nel dialogo finale Emone-suicida dirà al padre che non può leggergli la lettera lasciatagli da Antigone «perché ti ho già dimenticato: tu non esisti più» (p. 94). Come scrive Cavarero (1985/2024, p. 64): «Creonte, arrogante, misogino e volgare, adatto a comandare in un deserto e uccisore di figli, è infatti alla fine un niente».

Alla astrazione di un legislatore per così dire 'disincarnato' si accompagna la vera e propria assenza di un altro elemento fondamentale della tragedia: il

coro. Anche Ismene è assente: destinataria di un lungo monologo di Antigone che costituisce il Prologo, non compare però sulla scena. Se quest'ultima non è una soluzione inconsueta nella storia delle riscritture,⁶ molto originale invece è omettere il coro in un'opera che raggiunge un efficace equilibrio tra classicità e contemporaneità anche grazie al procedere per alternanza di episodi e stasimi. Proprio il riproporsi di quegli stasimi che ne dovrebbero canonicamente costituire lo spazio d'espressione mette in evidenza l'assenza del coro. Ci sono solo un corifeo e una corifea che continuano a ribadire proprio la mancanza della dimensione collettiva. Già la parodo si apre su questo tema:

CORIFEO Guarda, non ci segue nessuno.

CORIFEA Né uomini, né donne, né anziani.

CORIFEO Potremo comunque andare avanti? È ancora un ingresso, questo nostro? [...] (p. 13)

I due si interrogano su quanto accade e sui comportamenti di Antigone, del legislatore, di Emone, ma anche sul senso del loro esistere come corifei senza coro, senza un popolo. «Che l'epoca dei cittadini scomparisse era una possibilità» enuncia nella parodo la corifea, e il corifeo risponde: «Ma se noi non fossimo entrati soli, qui, accorgendoci di essere soli, non ne avrei avuto la prova» (p. 13).

Con una efficace suggestione metateatrale il lavoro di Parrella esibisce nel testo la consapevolezza della sua destinazione performativa, proiettandosi in uno spazio-tempo condiviso tra attori e pubblico che è il solo luogo nel quale può avvenire il rispecchiamento della comunità. La lettura è un atto solitario. Il testo drammatico vive nel teatro, dove convoca il pubblico per farne, anche nella contemporaneità, il luogo dove la comunità si raduna e si identifica come tale, come era nella polis antica. È la (originaria) vocazione del teatro che, in un momento di slancio ricostruttivo e progettuale come l'immediato dopoguerra, esprimeva un grande studioso, Mario Apollonio, con parole che campeggiano in corsivo nella *Lettera programmatica* (Apollonio, Grassi, Strehler, & Tosi, 1947) di una grande istituzione, il Piccolo Teatro della città di Milano:

Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori, quel che è nella sua necessità primordiale: il luogo dove la comunità, adunandosi liberamente a contemplare e a rivivere, si rivela a se stessa; dove s'apre alla disponibilità più grande, alla vocazione più profonda: il luogo dove fa la prova di una parola da accettare o da respingere: di una parola che, accolta, diventerà domani un centro del suo operare, suggerirà ritmo e misura ai suoi giorni.

6. Steiner (1990 p.165) propone un sommario elenco di Antigoni in cui non c'è Ismene che include Euripide, Seneca, Racine, Alfieri e Kierkegaard.

Ora però non siamo più in un'epoca di fondazioni e di rinnovata fiducia, tutt'altro. Il timore che con il teatro – in crisi nel 2012, come del resto oggi – scompaia anche l'epoca dei cittadini è un timore diffuso e dichiarato. E tuttavia al corifeo che nel terzo stasimo dice: «Antigone, aspetta, lasciati parlare, quel popolo che tu dici, non lo rappresento più nemmeno io, non vedi? Parlo solo per me stesso...», la giovane risponde: «Cercalo» (p. 55), mandato che il corifeo alla fine del quarto stasimo raccoglie: «Dobbiamo cercare, ora, quella gente. Non abbiamo altro da svolgere» (p. 76).

Con la sua *Antigone*, Parrella sembra compiere il gesto che la sua Antigone personaggio chiede: cercare un pubblico/popolo a cui rivolgersi perché «quando al legislatore manca la ragione è il popolo che deve tornare a ragionare» (p. 55) e il teatro può appunto essere il luogo dove la comunità «fa la prova» della parola che «diventerà domani un centro del suo operare».

Per questo l'*Antigone* dell'autrice partenopea aggiorna la questione già posta da Sofocle tra *ethos* e politica⁷ e il diritto alla sepoltura si trasforma in diritto all'eutanasia, tema spesso al centro del dibattito pubblico⁸ e la condanna ad essere sepolta viva diviene condanna alla reclusione in carcere, portando l'attenzione sulla condizione dei detenuti, per la tutela dei diritti dei quali in Italia esiste una associazione che porta proprio il nome della eroina sofoclea.⁹

Come è stato scritto in uno dei pochi interventi critici usciti su questo lavoro,

L'attention portée au monde contemporain [...] émerge d'abord dans une vision critique d'une époque qui semble être sans issue et va également aborder la question d'une opinion publique souvent indifférente (Farinelli, 2015, pp. 131-132).

7. Beltrametti (2021, p. 28) rileva come il conflitto ineludibile tra le dinamiche politiche e le resistenze dell'*ethos*, «tra l'ordine razionalistico della politica e l'eredità delle passioni arcaiche» posto da Sofocle nel 442 a. C. «non doveva essere meno inquietante di quello che pongono a noi le sperimentazioni delle biotecnologie. Il divieto antico di sepoltura del fratello, come la ricerca attuale che mira ad andare oltre l'uomo e i suoi legami elementari, supera i termini della legalità e mette in gioco i confini ultimi del lecito».
8. Si ricordi anche l'eco mediatica in quegli anni di specifici casi come quello di Eluana Englaro, accompagnata a spegnersi nel 2009 dopo 17 anni di stato vegetativo, dalla stessa autrice citata come importante spunto creativo in occasione di incontri pubblici e interviste (ad esempio nel novembre 2018, Festa di MicroMega, Genova, Palazzo Ducale, registrazione disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=a-WjRdwGNJM>).
9. Anche a questa esperienza è la stessa Parrella a far riferimento nelle sue dichiarazioni. L'associazione è nata nel 1991, costola della omonima rivista fondata nel 1985 tra gli altri, da Massimo Cacciari, Stefano Rodotà, Rossana Rossanda, Luigi Manconi e Mauro Palma, fondatore e primo presidente, quest'ultimo, della associazione (<https://www.antigone.it/>).

Non arriverei a concluderne – come invece fa la studiosa – che il vero avversario di Antigone in questo caso non sia il legislatore quanto piuttosto una comunità passiva, ma certamente è chiara nel testo la coscienza di vivere un'epoca «vana» che «procede senza meta» (p. 27) e l'intenzione di sollecitare il pubblico, di spingerlo alla riflessione e alla partecipazione.

Per questo Parrella, che scrive il testo in seguito a una richiesta,¹⁰ e dunque per una precisa destinazione scenica, esercita la sua sapienza drammaturgica rendendo serrata l'azione e alternando registri e ritmi diversi, che possano guadagnare e tenere l'attenzione del pubblico, sollecitato su questioni complesse ma poi anche opportunamente accompagnato attraverso momenti che stemperano la tensione, come quando entra in scena il Guardiano, che duetta con il legislatore e poi con Tiresia tra *qui pro quo* e facezie che strappano certo almeno qualche sorriso.¹¹

Il termine «responsabilità» torna più volte nel testo: il legislatore lo usa per giustificare la durezza delle proprie decisioni e rinfaccia ad Antigone di non avere «senso di responsabilità» (p. 34), come i bambini; la corifea d'altro canto sottolinea «che l'uomo è differente dalle altre forme di vita perché porta e custodisce in sé il senso di responsabilità. Verso se stesso e verso i suoi simili» (p. 28). Lo fa alla fine del primo stasimo, che si apre con queste parole del corifeo:

CORIFEO: Molte potenze sono tremende ma nessuna lo è più dell'uomo, che rigetta la sua natura e fa fango della terra fertile e dal mare cristallino, e costringe il pensiero che gli è naturale in vincoli umilianti. (p. 27)

Non si può non riconoscere l'attacco del celeberrimo e molto commentato primo stasimo sofocleo, citato per intero peraltro anche da Hans Jonas (1990) nel primo capitolo del suo *Il principio responsabilità*, volume che la stessa Parrella indica tra le fonti del suo lavoro (p. 99). Nel suo studio il filosofo sottolinea come, rispetto all'epoca in cui furono formulate quelle parole, l'uomo si sia ormai spinto così avanti «nel dominare la necessità, così tante cose egli ha astutamente imparato a strapparle per umanizzare la propria vita, che meditando su ciò è stato colto da un brivido davanti alla propria temerarietà» (Jonas, 1990, p. 6)

10. E infatti anche nei ringraziamenti alla fine del testo pubblicato, si cita per primo il regista dello spettacolo, Luca De Fusco, «che mi ha chiesto di ripensare all'Antigone» (p. 100) e poi anche i «lavoratori del Teatro Stabile di Napoli che grande senso danno a ciò che faccio» (ibidem).

11. Si veda in particolare l'inizio dell'episodio IV con il gioco quasi da cabaret tra il cieco Tiresia e il guardiano che non lo avvisa tempestivamente degli ostacoli sul percorso (pp. 65ss).

L'uomo è sempre stato *deinos* (anzi nessuna delle cose che possono essere considerate *deinà* lo è più dell'uomo, come canta il coro antico), con tutta l'ambivalenza che il termine scelto da Sofocle implica e che è difficile mantenere in traduzione. Formidabile, eccezionale, mirabile, ma anche terrificante e terribile, «inquietante» per Heidegger, l'essere umano disegnato da Sofocle – scrive Brezzi (2004, p. 96) «porta in sé tale dualità, misero gransignore, come affermava Pascal, re decaduto, possibile dominatore della natura, ma anche suo distruttore, secondo Jonas».

Alla consapevolezza con cui si conclude il primo stasimo sofocleo che l'uomo con l'«ingegno» si volge «ora al male, ora al bene», la tragedia contemporanea aggiunge la preoccupazione per una tecnologia che rende l'uomo pericoloso per la natura più di quanto un tempo la natura fosse pericolosa per lui e lo porta addirittura a mettere a rischio anche se stesso e il futuro della propria specie.

Non mancano nella tragedia i passaggi che sottolineano la complessità della valutazione etica dell'agire umano: in particolare, nel confronto con il legislatore nel secondo episodio, la battuta di Antigone «Non confondere giustizia e verità, signore, perché la giustizia si fonda sulla verità, ma la verità va cercata» (p. 34) mette in evidenza proprio la necessità di una postura aperta, in ricerca. L'astrazione teorica procede per sicurezze, in un atteggiamento di dominio e possesso. Antigone invece è soprattutto corpo in relazione con altri corpi e la sua 'vulnerabilità' come quella degli altri sta al centro della consapevolezza che ne fa una ribelle. Si veda il suo lungo indugiare nel racconto proprio sul corpo di Polinice, sul cui petto ella poggiava la testa, bambina, sentendo «zoccoli di cavallo lanciati al galoppo, frustare di remi sulla superficie del mare» (p. 40), mentre ormai da tredici anni «premevo forte il mio orecchio all'amato petto e dentro sentivo il tempo immobile e preciso scandire i suoi rintocchi di carne» (ibidem).

Se è la centralità della relazione, concreta, corporea, a portare al gesto di staccare «il respiratore che pompa aria nei polmoni di Polinice» (p. 31), gesto che dà «dignità di sepoltura» al fratello (p. 38), come Antigone stessa rivendica, il suo suicidio cambia un po' la luce in cui è posta l'eroina, che sembra avvicinarsi ad altre linee interpretative emerse nel corso dei secoli. Alla Detenuta con cui divide la cella «appestata» (p. 79) chiarisce:

Non voglio non voglio abituarli, non sono nata per questo. Mia sorella sì, Ismene mia sorella è nata per potersi abituare. Io sono nata Antigone: porto la radice del contrasto nel nome. Io non posso abituarli, non posso vivere appiattita a terra, adeguarmi a un tempo che non scelgo, obbedire a leggi che non comprendo, rispondere a domande che non conosco, a voci che non so. E non voglio (pp. 83-84).

Mi sembra più l'eroina della rivolta che parla qui: non tanto quella della cura. Volitiva, orgogliosa, impaziente, la Antigone del quinto e ultimo episodio mostra tratti più vicini a quelli che emergono ad esempio nella messa in scena del Living Theatre. Coraggiosa portabandiera di una lotta contro l'intollerabilità di tutte le forme di oppressione, anche per questa via l'Antigone di Parrella prova a risvegliare il coro/pubblico/popolo, invitandolo –come scrive nella lettera ad Emone che costituisce la chiusa dello spettacolo- a cercare quel «sogno nuovo» dal quale solo «può principiare il futuro» (p. 97)

3. Morante: Antigone con Edipo¹²

Con un interessante scarto rispetto alla tradizione, l'Antigone che Elsa Morante sceglie di riscrivere non è l'eroina del dramma eponimo, bensì il più tardo personaggio proposto da Sofocle nell'ultima delle sue tragedie, *Edipo a Colono*, che, pur trattando vicende precedenti quelle presentate nell'*Antigone*, fu composta molti anni dopo e rappresentata soltanto dopo la morte di Sofocle, nel 401 a.C.

È una riscrittura che non corre alcun rischio di essere presa per una celebrazione dell'eroismo 'quasi virile' di Antigone che sfida Creonte: Morante sposta infatti il fuoco su un altro momento tra quelli raccontati dal mito in cui la giovane non è in rapporto con il tiranno-zio, ma col padre-fratello Edipo che qui diventa «un piccolo proprietario benestante dell'Italia meridionale, delirante paranoide, alcolizzato e 'sospetto ricorso narcotici' [...] che comincia con una serie di invettive contro il sole, il suo delirio che si struttura nell'identificazione con Re Edipo» (Cecchi, 2013, p. 29). Come sottolinea Concetta D'Angeli (2013, p. 14): «Edipo raccoglie su di sé tutti i tratti che nei tempi moderni caratterizzano gli emarginati: è vecchio, cieco, malato, povero, alcolizzato, drogato, pazzo». Nella «realtà» ospedaliera abitata da guardiani, dottore, suora (che si trasformano nei personaggi delle visioni allucinate di Edipo) il vecchio è amorevolmente assistito dalla «ragazzetta» Antigone, mentre, «ripetitori meccanici delle loro proprie individuali ossessioni» (Cecchi, 2013, p. 29), gli altri matti ricoverati danno vita a un Coro che questa volta è presente ma solo per dare evidenza alla solitudine di ognuno e riempire l'aria con

una confusione di voci, tramortite dai calmanti e medicinali d'uso, e tutte

12. Ho proposto una lettura di quest'opera della Morante che ne valorizza la sapienza al femminile al Colloque international «*Di quella umile Italia: l'humilité dans la culture italienne*», Paris, Sorbonne Université, 20 - 21 June 2019. Il testo dell'intervento *La scena si fa umile: fragilità e sapienza nella drammaturgia di Natalia Ginzburg e di Elsa Morante* è in corso di pubblicazione. Riprendo qui alcuni dei passaggi di quel lavoro, arricchiti da nuove, ulteriori considerazioni.

monologanti contemporaneamente (fra sbadigli, scoppi di tosse, ecc.) in una specie di novena discorde e sconclusionata (Morante, 1968/2012, p. 39)

L'elemento centrale della pietà filiale, già attestato nella tradizione tragica, diviene in questa riscrittura una vera e propria celebrazione della relazione di cura o, ancora meglio, di quella 'cura per la relazione' che mi pare consuonare con le linee di riflessione teorica cui ci andiamo riferendo nel nostro discorso. Così, il titolo scelto per l'opera dopo diversi ripensamenti (Bernabò, 2012, p. 173), *La serata a Colono*, non nominando né l'uno né l'altro dei due personaggi, evita di mettere al centro un protagonista, e pone, come coordinate entro cui si svilupperà la loro relazione, uno spazio-tempo insistito nella sua liminalità che conduce alla fine. Basterebbe il luogo, Colono, a suggerire che siamo alle ultime battute della vicenda di Edipo, almeno secondo la versione del mito seguita da Sofocle per la sua ultima tragedia. Come noto, infatti, il racconto primitivo vede Edipo morire in patria. A questo si rifanno *I sette a Tebe* di Eschilo, *Le Fenicie* di Euripide e sembrerebbe anche la stessa *Antigone*,¹³ mentre *Edipo re* resta aperto a più possibilità. Aggiungere a 'Colono' anche 'serata' significa proprio voler ribadire l'idea della fine. Soprattutto in un contesto – quello delle vicende dei Labdacidi – in cui tanta rilevanza ha la metafora che vede rispecchiarsi nel ciclo della giornata quello della vita: l'enigma della Sfinge viene risolto proprio sciogliendo il senso duplice della figura retorica. Non è forse un caso allora che proprio in questo enigma e in una nuova risoluzione che ne dà la Morante si riveli appieno – a mio avviso – il senso di questa bellissima riscrittura, enigmatica essa stessa fin dal sottotitolo (parodia)¹⁴ e dalla definizione che ne diede l'autrice («poema in forma di dramma»).

Ma quale è questa 'nuova' risoluzione e in che senso può essere appunto definita tale?

La risposta all'indovinello su chi sia quell'animale che all'alba cammina su quattro zampe, su due a mezzogiorno e su tre al tramonto non può che essere, ancora una volta, 'l'uomo'. E così è.

Ma questa volta la risposta non la dà Edipo, bensì Antigone, ed è una risposta che cambia la decifrazione dei segni e con questa il modo di 'definire' l'uomo (l'essere umano), inscrivendolo in una rete di relazioni che conferisce alla sua vita un senso che la risposta data da Edipo non era in grado di darle. Nella tradizione, Edipo diviene re di Tebe poiché ha risolto l'enigma, ma questo non è che l'inizio della sua sventura. L'intelligenza definitoria del soggetto

13. Ai versi 49-54 e 898-902 si fa riferimento alla morte di Edipo in concomitanza con l'accecamento e poi ai riti compiuti da Antigone sulla tomba, immaginabile in Tebe (cfr. Rodighiero, 2007, p. 11).

14. Il termine va compreso nella accezione spiegata da Giorgio Agamben (2005, pp. 39-56).

autonomo può guadagnargli la posizione dominante, ma non ha una risposta concreta alla domanda di senso della sua esistenza. Non per nulla, nell'*Edipo re*, Tiresia lo motteggia: «Non sei tu bravissimo a sciogliere enigmi?» e alla replica «Rinfacciami pure ciò per cui dovrai trovarti abile» risponde «Eppure questo destino ti ha rovinato».

Con la sola «intelligenza» – come egli ribadisce – Edipo ha sì liberato i tebani dall'«orrida cantatrice», ma dando una risposta di carattere generale: Edipo sa che cosa è l'uomo come concetto astratto. Nota Giuseppe Serra (1994, p. 39) che «egli possiede, diremmo con Aristotele, la scienza dell'universale. Ma ancora non sa “chi” è quell'uomo che egli è, ignora chi sono veramente suo padre e sua madre: non possiede la scienza degli eventi individuali».

La nuova risposta non è frutto di intelligenza, cultura o retorica e la dà Antigone-Ninetta, personaggio radicalmente opposto a quello di Edipo, che – sottolinea Cecchi (2013, p. 29) – «rappresenta l'antitesi del padre». Anche il lavoro di *labor limae* condotto sul testo dalla Morante è andato proprio nella direzione di diversificare in modo sempre più chiaro i due personaggi, che inizialmente sotto il profilo linguistico erano sostanzialmente assimilabili.¹⁵ Se nelle prime stesure dell'opera la lingua parlata da Antigone è infatti simile a quella del padre, un italiano standard medio-alto, nella redazione definitiva assume invece un andamento dialettale che evidenzia tutta la distanza che c'è tra il colto Edipo e questa Antigone bambina, che il padre chiama «povera guaglioncella malcresciuta per colpa della sua nascita, / che in faccia ha i segni dolci e scostanti delle creature / di mente un poco tardiva...» (Morante, 1968/2012, p. 63). Quanto egli si innalza utilizzando una lingua aulica e poetica, infarcita di citazioni dotte e fiammeggiante di metafore, tanto ella resta legata alla quotidianità di un parlato che è una invenzione originale e bellissima, un dialetto poeticamente costruito attraverso la contaminazione di una pluralità di dialetti dell'area centro-meridionale. Antigone – che «le cose della scola... le cose della memoria» «ci fa troppa fatica a ricordare» (p. 46) – si affida alle cadenze di filastrocche infantili e affolla di libere associazioni un linguaggio «rustico e popolare» (Pelo, 2008, p. 139), pieno di errori e sgrammaticature.

È questa «ragazzina selvatica e tremante sui 14 anni, però poco sviluppata per la sua età» (come la descrive la didascalia al suo ingresso in scena, p. 40)

15. Invio alle puntuali analisi linguistiche di Pelo, 2008 e Paglia, 2011. Messina (2014, p. 115) informa che «Il manoscritto V. E. 1622/Qd. V, che rappresenta una fase avanzata del processo compositivo, contiene alla carta 7 il seguente appunto “Rifare tutte le battute di Antigone”».

che propone una nuova soluzione per l'enigma della Sfinge. Scrive Morante in un appunto del maggio 1966 citato da Cecchi (2013, p. 31):

Antigone nel corso del dialogo deve dire gli enigmi della sfinge senza che Edipo se ne accorga. Antigone deve senza sapere smentire Edipo nel senso che la vita ogni giorno col suo mistero è al tempo stesso simbolo del suo mistero e l'uomo non se ne accorge perché il suo destino è questo cioè cecità, sordità.

Non è una risoluzione retorica o teorico-filosofica astratta, appunto (e anche per questo è passata spesso inosservata, non solo a Edipo).¹⁶

Ecco il passaggio:

[...] che io
 pa' certe volte in un pensiero ci vedo la vita nostra come una giornata
 che di prima mattina uno parte dalla casa come una bestiola con 4 gambe
 perché la criatura piccola da sola non cammina ci vuole la madre che la
 tenga
 e ma poi più tardi a mezzogiorno e a controra 2 gambe abbastanza perché
 il giovanotto da solo va sicuro
 e ma poi però più verso sera non ce la fa più con 2 gambe a reggersi perché
 la vecchiaia lo stroppia con l'arteria rumatica
 e così alla peggio ci rimedia con una mazza ma più meglio
 se tiene un guaglione inzomma un figlio oppuramente una figlia da poterlisi
 appoggiare
 e così cunzolato a ora di cena se ne ritorna alla casa sua che poi la notte
 si dorme riposati assieme tutti quanti che la giornata è finita.
 [...]
 [...] io
 pure se sono nata per dover morire
 sono contenta d'essere nata perché se non ero nata
 me ne dovrebbe restare scumpagnata senza gnisuna famiglia io
 sono contenta e speciarmemente a voi pa' adesso che siete vecchio
 io ci penzo che se non ero nata chi ci stava con voi per custodirvi che quello
 è disastro
 per la vecchiaia di non averci gnisuna compagnia che un vecchio
 non può stare zingaro e solo e speciarmemente se tiene le lienazioni mentali
 che io certe volte ci ripenzo
 e dico fortuna! Che armeno ci sto io vicino!! Che io per me
 pa' stateci sicuro che io
 sto sempre vicino a voi che io
 nun vi lascio. (Morante, 1968/2012, pp. 71-72)

16. Porciani (2024, p. 220 e 319) passa in rassegna alcuni giudizi non certo entusiastici sul personaggio di Antigone sulla quale però la studiosa sottolinea che «si impenna il sotterraneo dialogo con Pasolini che *La serata a Colono* intesse». Un approfondimento di questa linea di intertestualità, così come di quella con i testi (tanto letti proprio mentre scriveva questo dramma) della amata Weil sarebbe molto interessante, ma non ho qui lo spazio né la possibilità di farlo. Anche per una aggiornata bibliografia su queste linee di ricerca rinvio al volume di Porciani.

Intensa e commovente (luminosa nella interpretazione di Antonia Truppo) questa Antigone bambina propone un completo ribaltamento della prospettiva in cui – per usare le parole di Lévinas (1984, p. 23) – «il soggetto chiuso in sé e, metafisicamente, origine di sé e del mondo si svela come un'astrazione. La consistenza dell'io si risolve in relazioni». Perciò le gambe dell'uomo non sono più prima quattro per via del gattonamento del bimbo e poi tre per il bastone del vecchio: accanto al bimbo c'è invece la madre che lo sostiene, e a sorreggere il vecchio, meglio di una mazza, «un figlio oppuramente una figlia da potercisi appoggiare».

È sorprendente quanto questa ragazzetta, radicata nella situazione concreta di una di quelle che Butler chiamerebbe *Vite precarie*, possa anche meglio che un discorso filosofico mostrare come la soluzione stia nel

pensare la relazione stessa come originaria e costitutiva ovvero come una dimensione essenziale dell'umano che, lungi dal mettere semplicemente in rapporto individui liberi e autonomi l'uno con l'altro – come vorrebbe, in fondo, la dottrina del patto sociale – chiama in causa il nostro essere creature vulnerabili che materialmente, e spesso in circostanze di forte sbilanciamento, si consegnano l'una all'altra (Cavarero, 2013, p. 24).

Ninetta-Antigone può chiamare «fortuna» il suo essere nata e dirsi contenta proprio in ragione del fatto che questo le consente di prendersi cura del vecchio padre, mentre nell'*Edipo a Colono* il vecchio re cieco definiva le figlie «duplice sventura» (v. 577) e in *Antigone* sono diversi i passaggi in cui la fanciulla stessa piange su di sé «infelice» (vv. 935-938), «da quali mai genitori io misera nacqui», «maledetta» (v. 951).

Ninetta-Antigone è l'antitesi del padre ed appartiene al novero dei «Felici Pochi», quelli la cui infelicità

È allegra
Irregolarmente assurdamente manicomialmente
ALLEGRA! (Morante, 2012b, p. 145)

Il suo linguaggio, venato di commovente comicità, è

capace di accogliere in sé la realtà tutta, intera: la vita e la morte, la gioia dell'amore e la bellezza del mondo e la triste consapevolezza della fine sono posti l'uno accanto all'altro, e veicolano la saggezza naturale di chi conosce e inneggia il movimento reale della vita stessa, in sé estremamente mutevole e vario (Messina, 2014, p. 116).

La risoluzione dell'enigma che fornisce Antigone è una risoluzione concreta, che si gioca sul piano dell'esistenza, a differenza di quella tentata da Edipo, il quale aveva creduto «che i segni non siano ambigui e debbano condurre il loro lettore a una decifrazione chiara e inequivocabile» (Tonelli, 1984, p. 18). Invece,

se la Sfinge parla per enigmi lo fa «perché la verità è velata se non proprio assente» (p. 19).

Il soggetto cartesianamente autonomo e sovrano lascia il passo ad una Antigone-Ninetta fragile e vulnerabile che da questa prospettiva senza pretese di sovranità si dispone alla compassione (il più «soprannaturale» degli atti secondo la Weil) e accetta la responsabilità che la costituisce soggetto in relazione e le svela il senso del suo essere al mondo.

Bibliografia

- Agamben, G. (2005). *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
- Alonge, R. (Ed.) (2008) *Antigone, volti di un enigma: Da Sofocle alle Brigate Rosse*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Apollonio, M., Grassi, P., Strehler, G., & Tosi, V. (1947). Lettera programmatica per il P.T. della Città di Milano. *Politecnico*. Gennaio-Marzo.
- Belardinelli, A.M. & Greco, G. (Edd.). (2010) *Antigone e le Antigoni: Storia forme fortuna di un mito*. Atti del convegno internazionale, Roma, 25-26 maggio 2009. Firenze: LeMonnier.
- Beltrametti, A. (2021) Antigone: Il classico dei classici? Un classico per ripensare i classicismi? In Fornaro, S. & Viccei, R. (Edd.), *Antigone. Usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità*. (pp. 13-32). Bari: Edizioni di pagina.
- Bernabò, G. (2012). *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
- Brezzi, F. (2004). *Antigone e la Philia: Le passioni tra etica e politica*. Milano: FrancoAngeli.
- Butler, J. (2003), *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte* (A. Bottiroli & O. Bruni, Trad.). Torino: Bollati Boringhieri. (Edizione originale 2000. *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*)
- Butler, J. (2004) *Vite precarie: Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*. Roma: Meltemi. (Edizione originale 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*)
- Cavarero, A. (2013) *Inclinazioni: Critica della rettitudine*. Milano: Raffaello Cortina.
- Cavarero, A. (2024). *Corpo in figure: Filosofia e politica della corporeità*. Roma: Castelveccchi. (Edizione originale 1985).
- Cavarero A. & Guaraldo O. (2024). *Donne si nasce (e qualche volta lo si diventa)*, Milano: Mondadori.
- Cecchi, C. (2013). Recitare l'Edipo di Elsa Morante. In *La serata a Colono*. Libretto di sala (pp. 25-33). Torino: Teatro Stabile di Torino.
- D'Angeli, C. (2013). Il dolore della colpa. In *La serata a Colono*. Libretto di sala (pp. 7-21). Torino: Teatro Stabile di Torino.
- Farinelli, P. (2015). Regard critique sur une période sans but: Antigone de Valeria Parrella. *Ars & Humanitas*, 9(1), 129-137.
- Fornaro, S. (2012). *Antigone: Storia di un mito*. Roma: Carocci.
- Fraisse, S. (1974). *Le mythe d'Antigone*. Paris: Colin.

- Hegel, F. (1978). *Eстетика* (Vol. 1). Milano: Feltrinelli. (Opera originale 1835–1838, *Vorlesungen über die Ästhetik*)
- Hegel, F. (2000). *Fenomenologia dello Spirito*. Milano: Bompiani. (Edizione originale 1807, *Phänomenologie des Geistes*)
- Held, V. (2006). *The Ethics of Care: Personal, Political and Global*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Irigaray, L. (1974). *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Irigaray, L. (2013). *All'inizio, lei era*. Torino: Bollati Boringhieri. (Edizione originale 2012, *Au commencement, elle était*)
- Jonas, H. (1990). *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*. Torino: Einaudi. (Edizione originale 1979, *Das Prinzip Verantwortung*)
- Karakantza, E. D. (2023). *Antigone*. New York: Routledge.
- Lacan, J. (1994). *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*. Torino: Einaudi. (Edizione originale 1986, *Le séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*)
- Levinas, E. (1984). *Nomi propri*. Genova: Marietti. (Edizione originale 1976, *Noms propres*)
- Martone, M. (2013). La messa in scena. In *La serata a Colono*. Libretto di sala (pp. 39-41). Torino: Teatro Stabile di Torino.
- Mee, E.B. & Foley, H. P. (Edd.) (2011). *'Antigone' on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Messina, C. (2014). Al centro del 'Mondo salvato dai ragazzini' di Elsa Morante. Una lettura della 'Serata a Colono'. *Bollettino di Italianistica*, 1, 105-122.
- Morante, E. (2012). La serata a Colono. In *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (pref. di G. Fofi, pp. 35-198) Torino: Einaudi. (Edizione originale 1968)
- Morante, E. (2012b). La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti. In *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (pref. di G. Fofi, pp. 129-157). Torino: Einaudi. Edizione originale 1968)
- Nussbaum, M. (1986). *La fragilità del bene*. Bologna: Il Mulino.
- Paglia, S. (2011). I segni reiterati del cambiamento e della trasformazione: note sulla lingua e lo stile della "Serata a Colono" di Elsa Morante. *Critica letteraria*, 150, 138-162.
- Parrella, V. (2012). *Antigone*. Torino: Einaudi.
- Pelo, A. (2008). La serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile. *La lingua italiana. Storia, strutture, testi*, 4, 137-151.
- Porciani, E. (2024). *Elsa Morante, la vita nella scrittura*. Roma: Carocci.
- Pulcini, E. (2009). *La cura del mondo: Paura e responsabilità nell'età globale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Pulcini, E. (2020). *Tra cura e giustizia: Le passioni come risorsa sociale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Rodighiero, A. (2007) *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*. Verona: Fiorini.
- Rossanda, R. (1987). Antigone ricorrente. In Sofocle. *Antigone* (pp. 7-60). Milano: Feltrinelli.
- Serra, G. (1994). *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'Edipo re*. Venezia: Marsilio.

- Steiner, G. (2003). *Le Antigoni*. Milano: Garzanti. (Edizione originale 1984, *Antigones*)
- Tonelli, F. (1984). *La caduta della sfinge. L'enigma della tragedia di Edipo*. Ravenna: Longo.
- Weil, S. (2009). *Il racconto di Antigone e Elettra*. Genova: Il Melangolo (Edizione originale 1953, *Le récit de Antigone et Électre*)