

**Anna Maria Belardinelli, Giovanni Greco (a cura di) *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 13, 25-26 Maggio 2009, Sapienza Università di Roma. Firenze. Le Monnier Università. 2010. X + pp. 314. ISBN 978-88-00-74022-7**

Il volume raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, che si è tenuto nei giorni 13 e 25-26 maggio 2009 presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Gli interventi indagano, con prospettive e tagli disciplinari molto diversi, il mito di Antigone, con l'intento – dichiarato nella premessa (pp. IXs.) – di individuare alcune delle ragioni della fortuna, nel tempo, della versione creata da Sofocle. Il risultato sfocia, nella somma dei saggi, in un'ampia e articolata analisi a livello linguistico, metrico e drammaturgico del testo sofocleo, ma anche in un attento studio di alcune sue moderne rielaborazioni, teatrali e musicali.

A ripercorrere gli snodi drammaturgici fondamentali del testo sofocleo (riassumendone le relative letture critiche) è A.M. Belardinelli nell'introduzione *Antigone e il dono del sé* (pp. 1-23). Il contributo ribadisce in primo luogo la statura eroica di Antigone che, ferma nel suo intento di tributare i dovuti onori funebri a un membro del suo *genos*, sceglie di andare incontro a una morte prematura ma al contempo gloriosa, con un atteggiamento e un linguaggio che Belardinelli confronta con quelli degli eroi omerici (in particolare con Achille)<sup>1</sup>. Nella caratterizzazione del personaggio, viene inoltre individuato come elemento precipuo dell'eroe sofocleo l'isolamento che, nel caso di Antigone, assume i connotati di una sempre maggiore estraniamento, che riguarda dapprima i cittadini di Tebe, poi l'intero genere umano e infine gli stessi dèi, dei quali, prossima alla morte, arriva persino a dubitare. È il suicidio di Antigone, tuttavia, ad assumere all'interno del dramma, e così nel saggio di A.M. Belardinelli, un significato particolare. Chiarite le motivazioni ideologiche che inducono sia Creonte sia Antigone a ritenere necessaria la morte dell'eroina, l'indagine si incentra sul motivo dell'assimilazione della morte alle nozze e su quello del sacrificio umano, raffrontando la scelta volontaria di Antigone (morire pur di garantire la salvaguardia delle leggi non scritte e immortali) con altri sacrifici di figure femminili della produzione tragica superstita, le quali, consacrando volontariamente per un bene superiore, vengono uccise secondo una prassi liturgica allegorica dei riti propiziatori animali.

Intento del contributo di O. Taplin, *Antifane, Antigone e la malleabilità del mito tragico* (pp. 27-36), è dimostrare, mediante l'analisi di testimonianze iconografiche e raffronti testuali, che la storia di Antigone non era definita e predeterminata, come farebbe credere Antiph. fr. 189 K.-A., ma che, tra le varie versioni, è l'elaborazione del mito scelta da Sofocle a essere divenuta la forma canonica con la quale tutti i rifacimenti successivi hanno dovuto confrontarsi. Dal momento che il

---

<sup>1</sup> Ancora fondamentale rimane KNOX (1964), citato a p. 3 n. 8.

proporre variazioni narrative alle precedenti presentazioni del mito era una strategia comune a tutto il genere tragico, Taplin illustra la sua tesi non solo mediante lo studio di pitture vascolari che rappresentano la storia di Antigone con evidenti divergenze rispetto a quella delineata da Sofocle, ma prende in considerazione anche casi di rappresentazioni pittoriche che propongono suggestive modificazioni alla versione tragica del mito di Medea canonizzato da Euripide nella tragedia omonima. Per tornare al soggetto principe del volume, la prova dell'immediata acquisizione dello *status* di "classico" della versione sofoclea del mito è offerta dall'analisi di alcuni drammi che, pur in presenza di ulteriori innovazioni mitologiche, mostrano di presupporre la storia dell'*Antigone* e di essersi dovuti necessariamente confrontare con l'autorità del suo modello<sup>2</sup>.

Agli interventi relativi alle riletture moderne del dramma sofocleo appartiene il saggio successivo, *Antigone e una svolta nel Novecento: da Brecht (1947-1948) al Living Theater (1967)* di R. Guarino (pp. 37-49), incentrato sulla rielaborazione novecentesca di Bertolt Brecht, che fu rappresentata per la prima volta allo Stadttheater di Coira il 15 febbraio 1948. Dopo aver individuato le ragioni della scelta dell'audace traduzione tedesca di Hölderlin come testo base, Guarino esamina i segmenti completamente originali introdotti nella storia di Antigone (con particolare attenzione alla scena-prologo, ambientata nella Berlino bombardata dell'aprile 1945). L'illustrazione del *Modelbuch* intitolato *Antigonemodell 1948* offre inoltre lo spunto per alcune considerazioni metodologiche sulle scelte di regia riguardanti la tecnica di recitazione. Si passa quindi a chiarire le intenzioni didascaliche e attualizzanti, vale a dire la rappresentazione delle conseguenze disastrose del militarismo imperialista tedesco, e a inquadrare il lavoro dell'*Antigone* in relazione alla pratica e al pensiero teatrali brechtiani. Le riflessioni di N. Loraux, G. Steiner e M. Heidegger sul riadattamento della tragedia classica nel teatro e nel pensiero contemporaneo guidano Guarino a esaminare i valori e i significati che nella traduzione di Hölderlin e nella rielaborazione di questa da parte di Brecht si aggiungono al testo greco originario. A concludere l'intervento è un'indagine sulle produzioni di *The Antigone of Sophocles* del Living Theatre, che evidenzia, rispetto all'opera di Brecht, lo scarto espressivo, la diversa articolazione del gesto fisico e della recitazione, e la svolta anche ideologica di questo allestimento della compagnia americana.

L'intervento di F. Ferrari (*La luce soffocata: Soph. Ant. 583-603* [pp. 50-8]) si incentra sull'analisi di un passo sofocleo, esaminando nel dettaglio il secondo stasimo; per questi versi vengono offerte una traduzione e alcune osservazioni di carattere linguistico, filologico, stilistico e metrico. Ai versi 599-603, sui quali l'analisi si sofferma maggiormente, l'intenzione di salvaguardare il forte effetto espressivo determinato dal duro asindeto che il testo tràdito comporta

---

<sup>2</sup> Si tratta dei dibattuti 73 versi finali del testo trasmesso dei *Sette contro Tebe*, delle *Fenicie* di Euripide e dell'*Edipo a Colono* dello stesso Sofocle.

fra i versi 600 e 601, nonché la lezione *κόνις* in luogo dell'emendamento *κοπίς*, porta Ferrari a riesaminare il significato del composto *καταμάω*, impiegato in tmesi ai vv. 601s., che egli, alla luce anche del raffronto con altre attestazioni, intende come equivalente di *καταχέω* nel significato di 'soffocare'. Esaminando quindi l'impiego di ogni elemento semantico qui presente (vale a dire polvere/luce/dèi sotterranei/dissennatezza) nelle altre parti dell'*Antigone*, Ferrari intende i versi in questione come un riferimento da parte del coro alla follia di Antigone, ultima luce sprigionatasi dalla casata di Edipo, che sul cadavere del fratello Polinice sparge la polvere sacra agli dèi inferi. Tale interpretazione supporta anche alcune riflessioni sul ruolo del coro nel secondo stasimo, con le quali l'intervento si conclude: il consesso di anziani in questo corale non stabilisce un rapporto empatico con lo spettatore ma rievoca, mediante il ricorso a immagini figurate, le calamità che ha visto investire nel tempo la stirpe dei Labdacidi per volere degli dèi<sup>3</sup>.

Al problematico rapporto tra parola scritta e immagine, già affrontato da O. Taplin, ritorna M. Galli, il cui contributo (*Le immagini di Antigone: per un'archeologia delle emozioni* [pp. 59-70]) verte sulle testimonianze visive riconducibili all'*Antigone* sofoclea elaborate in un periodo compreso tra il IV sec. a.C. e il II sec. d.C. A introdurre l'indagine è un'articolata premessa che si propone di definire il rapporto tra testo e immagini: sulla scia dell'esempio dell'*Andromeda*, si arriva a concludere che le scene documentate nel repertorio vascolare non sono in grado di riflettere una reale *performance* teatrale o addirittura la precisa versione di un dato autore, perché ciò che nei vasi è rappresentato è una generica raffigurazione del mito nell'ambito di una situazione di tipo teatrale, e la serie di discrepanze tra redazioni testuali e versioni figurative è dovuta ai precipui intenti di due forme artistiche con strategie comunicative differenti. Galli indaga quindi la ricezione dell'*Antigone* sofoclea con un approccio che non mira a individuare necessariamente un'iterazione tra opera letteraria e immagine, ma interpreta le presunte aporie rispetto al testo in modo autonomo, come elementi, cioè, che si relazionano piuttosto con gli occhi dell'osservatore e che rispetto ad esso funzionano come «vettori di emozioni» (p. 64).

---

<sup>3</sup> È proprio il potere distruttivo degli dèi, che può colpire indifferentemente tutta la stirpe umana, a poter forse essere la risposta al quesito di Ferrari sul «perché mai gli dèi sotterranei dovrebbero 'mietere' o 'falciare' un personaggio che, come Antigone, si è schierata dalla loro parte e li ha onorati con le giuste esequie tributate al fratello» (p. 54). La lezione *κόνις* rimane in ogni caso più pertinente rispetto all'emendamento *κοπίς* nell'economia del dramma, in quanto riferibile alla polvere della sepoltura versata sul corpo del fratello da Antigone, resa folle dalle Erinni (che il coro nel passo in questione si riferisca alla dissennatezza di Antigone e non a quella di Creonte, come argomenta Ferrari, è confermato anche da *schol. ad Soph. Ant.* 603, p. 247 ll. 1-2 Papageorgius); mi pare pertanto necessario e pertinente il riesame del significato di *καταμάω* qui condotto. Oltre a dimostrare l'identica funzione assolta da *καταμήσατο* in Hom. *Il.* XXIV 165 (passo utilizzato per attestare l'uso di *ἀμάω* e del suo composto *καταμάω* nel significato di 'ammassare', 'versare') e da *χεύατο κακ κεφαλῆς* in Hom. *Il.* XVIII 24 = *Od.* XXIV 318, Ferrari non prende però in considerazione gli scoli ai versi di *Antigone* in questione (si vedano in particolare *scholl. ad* 599 e 601, p. 246 ll. 15-24 Papageorgius), che intendono il verbo come equivalente di *καλύπτω* (in senso figurato anche 'coprire di disonore', 'offuscare': cfr. LSJ<sup>9</sup> s.v. *καλύπτω*, I. 3).

Il successivo saggio di F. Piperno indaga la ricezione del mito tebano nel melodramma settecentesco, concentrandosi, come si evince dal titolo dell'intervento, *Su alcune Antigoni operistiche del Settecento* (pp. 71-108). Nell'ambito della breve introduzione sul significato del recupero da parte della produzione operistica moderna di temi e personaggi della classicità, vengono sviluppate alcune osservazioni sulla circolazione del mito di Antigone, riferendosi alla prima delle tabelle in appendice in cui viene sintetizzato ciò che è stato prodotto e pubblicato su questo soggetto relativamente agli ambiti della letteratura tragica, dell'opera e del balletto. La prima delle *Antigoni* analizzate è quella del veneziano Benedetto Pasquaglio, musicata da Giuseppe Orlandini e rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1718. Piperno indica le fonti degli sviluppi narrativi dell'opera nel passo di Igino relativo ad *Antigona* (Hyg. *Fab.* 72) conosciuto per tramite dell'*Antigona legittima* di Pier Maria Suarez (1717), e ricostruisce la genesi del testo in relazione all'edizione "piratata" chiamata in causa da Suarez nella prefazione alla propria opera<sup>4</sup>. Dopo aver preso in esame le scelte tematiche dell'opera, individuando variazioni rispetto all'intreccio di Igino e il recupero di alcuni temi sofoclei, viene nel saggio esaminato il ruolo assunto dalla musica nella caratterizzazione dei personaggi. Piperno analizza quindi l'*Antigona* romana del 1751 di Gaetano Roccaforte musicata da Baldassarre Galuppi: vengono segnalati con chiari raffronti testuali gli ammodernamenti apportati al libretto di Pasquaglio, a cui il testo è fortemente debitore, in relazione alla tessitura drammatica, al carattere dei personaggi, al lessico e alla struttura metrica. Motivando la scelta classicista di una rappresentazione del soggetto antigoneo nella programmazione operistica romana del 1751, vengono riportati gli elementi di tipo performativo che valsero all'*Antigona* di Roccaforte il consenso del pubblico: sono ad esempio ricordati gli apprezzamenti ad alcuni specifici pezzi della recensione anonima allo spettacolo rinvenuta nel fondo Borghese dell'Archivio Segreto vaticano. Ultima «tragedia in musica» esaminata è l'*Antigona* di Marco Coltellini, rappresentata per la prima volta a San Pietroburgo nel 1772. Piperno chiarisce il contesto che ha prodotto lo spettacolo, gli intenti dell'opera e le possibili motivazioni ideologico-intellettuali retrostanti alla scelta del soggetto, ed esamina quindi gli adattamenti alle convenzioni del teatro di corte e alla filosofia illuminista e riformatrice settecentesca rispetto al modello della tragedia di Sofocle, cui si rifà direttamente. La trattazione dell'amplificazione dei risvolti patetici della vicenda e dell'emotività dei personaggi offre occasione per esporre l'idea di "stile musicale tragico" di Tommaso Traetta, esemplificato da alcune pagine dello spartito e da alcuni versi del personaggio Antigona, interpretato dalla cantante e attrice

---

<sup>4</sup> L'edizione "piratata" in questione è identificabile con l'*Antigona. Tragedia da rappresentarsi nel teatro Vendramino di San Salvatore*, Venezia, Marino Rossetti, 1717.

Caterina Gabrielli. Vengono infine prese in esame alcune versioni di questa *Antigona* circolanti, variamente rimaneggiate, nei teatri europei del Settecento.

Lo studio di M. Bettini, *Il fratello di Antigone. Dilemmi parentali, survivals e regole del lutto* (pp. 109-22), prende le mosse dai versi 902ss. del testo sofocleo, da lungo tempo oggetto di discussione filologica, nei quali l'eroina giustifica la sua decisione di seppellire il corpo di Polinice per l'insostituibilità del fratello rispetto ad altre relazioni parentali, quali il marito o i figli. L'interrogarsi in occasione di circostanze di assoluta emergenza su quale sia la più importante fra due o più relazioni parentali, fornendo quindi una motivazione della propria scelta in modo sapienziale, narrativo o più apertamente deliberativo, è una forma culturale che Bettini, prendendo spunto dalla terminologia retorica, definisce «dilemma parentale» (p. 113). Oltre al classico parallelo del discorso della moglie di Intafrene in Hdt. III 119, vengono forniti altri esempi tratti non solo dal mondo greco-romano ma anche dalla tradizione africana (un racconto Beté e un racconto Dogon), resi noti da un articolo dell'antropologa D. Paulme<sup>5</sup>. Un proverbio calabrese che, impiegato in caso di perdita di un fratello, sembra ripetere in forma dialettale le parole di Antigone, offre occasione per mettere in campo il concetto antropologico di *survival*, per essere però rifiutato come possibile spiegazione di simili convergenze: Bettini arriva infatti a concludere che non si tratta di una forma culturale che, persa la sua funzionalità, “sopravvive” nel folclore moderno, quanto piuttosto della presenza in culture differenti di uno stesso modo di pensare la parentela, che costituisce l'«interpretante culturale» (p. 122) dei dilemmi parentali<sup>6</sup>: come esplicita la regola romana del *luctus minitur* esposta dal grammatico Sesto Pompeo Festo, la parentela è sentita come un insieme di elementi in cui alcuni morti possono essere sostituiti da parenti vivi, mentre altri, come il fratello di Antigone, restano insostituibili.

Tra gli interventi riguardanti il *Nachleben* del mito di Antigone, il saggio di M.P. Pattoni, *Riusi sofoclei e allegorie politiche nell'Antígona di António Sérgio de Sousa* (pp. 123-55), è dedicato al dramma capostipite delle riscritture drammaturgiche del mito antico nell'ambito della letteratura portoghese novecentesca. Dapprima l'autrice contestualizza la redazione dell'opera in riferimento al periodo storico e alla biografia di Sérgio de Sousa. Pattoni passa quindi a indagare le drastiche modifiche apportate al modello sofocleo in relazione agli snodi drammaturgici del mito e alla caratterizzazione dei personaggi, motivate dalla volontà di espungere le tematiche della conflittualità legate alla sfera privata del *genos* dei Labdacidi, come il contrasto padre-figlio

---

<sup>5</sup> PAULME (1961).

<sup>6</sup> Sarebbe a mio avviso da notare che la sostituibilità fra diverse relazioni parentali espressa dal proverbio calabrese, pur operante nel contesto dell'elaborazione di un lutto, non è determinata da circostanze di assoluta emergenza, come invece avviene per le forme di dilemma parentale ricordate da Bettini; rispetto a queste il proverbio sembra inoltre assolvere una funzione di amplificazione patetica del dolore provato per la perdita, piuttosto che mettere in evidenza le ragioni della scelta fra diverse relazioni familiari.

(esemplificativo in tal senso è lo studio delle scene di dialogo tra Creonte ed Emone) e la conflittualità tra le sorelle Antigone e Ismene. Una approfondita analisi viene condotta sui personaggi di Creonte, Antigone e del Primo Ufficiale, dei quali vengono riportate le parole maggiormente rappresentative dei caratteri che assumono nel riadattamento del dramma sofocleo, al quale l'autrice costantemente rinvia con la citazione di singoli e specifici passi. Utile a tal riguardo anche l'analisi del motivo della luce che, con lo slittamento dal valore letterale alla connotazione simbolica, è fatto proprio da più personaggi<sup>7</sup>. L'exasperazione della conflittualità socio-politica, chiave di lettura del dramma, è invece esemplificata dall'analisi del trattamento del coro, con la caratterizzazione dei gruppi secondari in cui è scisso e l'indicazione dei riferimenti all'attualità. Sul versante più propriamente letterario, viene quindi chiarita la funzione della parentesi bucolica costituita dalla rappresentazione di un gruppo di pastori in apertura dell'Atto III, di cui vengono riportate alcune sezioni in appendice (pp. 156-8). È infine analizzato il finale del dramma dove, in sostituzione dell'esodo dell'archetipo sofocleo, per Pattoni sarebbe ravvisabile il modello delle *Eumenidi* eschilee: in luogo della rappresentazione del lutto di Creonte, che pone termine alla contesa con Antigone in nome di un comune destino di dolore, il finale sérgiano viene fortemente connotato in senso politico, nella direzione di un appello alla difesa delle nascenti istituzioni democratiche che rimanda alle parole pronunciate da Atena alla fine del dramma eschileo (vv. 970-5).

All'analisi del testo sofocleo torna ad interessarsi l'intervento di A. Rodighiero, *Corali innodici dell'Antigone: forma e funzione* (pp. 159-81). Partendo da considerazioni di carattere generale sulla possibilità di comparare alcune esperienze coreutiche della tragedia con alcune forme liriche extradrammatiche impiegate dalla comunità in precise azioni rituali di carattere religioso, si passa a considerare più da vicino il testo dell'*Antigone*, vale a dire il canto a Eros e Afrodite dei vv. 781-800 e quello a Dioniso dei vv. 1115-54 che assumono con ogni evidenza forma innodica. Con lo scopo di definire il grado di elaborazione stilistica dei due corali in questione, Rodighiero, presi in esame passi della produzione tragica sofoclea in cui si assiste a una intenzionale distorsione dei moduli impiegati abitualmente in contesto innodico, fornisce esempi in cui sembra piuttosto prevalere l'impiego tradizionale dei modi della preghiera, indagando la presenza di motivi propri

---

<sup>7</sup> Secondo Pattoni (cf. p. 133) l'apostrofe alla luce attribuita al Primo Ufficiale al suo primo ingresso in scena, che rimanda al saluto al raggio del Sole nascente con cui esordisce il canto del coro ai vv. 100ss. del dramma sofocleo, sarebbe contaminata da motivi dionisiaci tratti dal quinto stasimo (vv. 1115-54). L'Ufficiale, in effetti, afferma (I 6, cito da p. 132 dell'intervento di Pattoni): «Dimentichiamo i pericoli e i frangenti incerti dei giorni convulsi appena trascorsi! Impugniamo il tirso ornato di pampini e che Dioniso presieda alle nostre feste!». Da notare che anche la parodo del testo sofocleo si conclude con l'esortazione del coro a dimenticare gli eventi dell'ultima battaglia appena rievocati e con l'invito a Bacco a guidare le danze della festa da celebrarsi per la fine della lotta (si vedano in particolare i vv. 150-4): mi sembra che le parole dell'Ufficiale abbiano più motivi di raffronto con questi versi che non con il canto a Dioniso dei versi 1115-54, del resto fortemente caratterizzato come inno religioso e poco confacente all'impulso puramente edonistico delle parole del personaggio sérgiano.

dell'innografia greca nei due stasimi in questione; l'autore fa notare, anche mediante il raffronto testuale con passi paralleli, che essi appaiono reimpiegati con un grado di assoluta convenzionalità. Il rispetto della costruzione innodica 'normata' è del resto una delle ragioni formali con cui si motiva l'allontanarsi dall'interpretazione dell'inno a Dioniso come stasimo iporchematico. La stessa individuazione di una composizione speculare della parodo peanica e dell'inno a Eros dell'*Antigone*, entrambi cantati in assenza di attori, appare funzionale a far percepire allo spettatore tali canti come una *performance* lirica pura, non solo come canti di tragedia. Rodighiero conclude il suo intervento con la considerazione che l'esagerazione dei tratti convenzionali nelle due sezioni innodiche rende manifesta la distanza tra personaggi e coro.

L'intervento di R. Nicolai, *Antigone allo specchio* (pp. 182-9), si focalizza sul motivo del doppio nel testo sofocleo. Dopo aver ricordato in che modo la tematica si realizza nel dramma, in relazione alla duplicità dei personaggi, alle dicotomie ideologiche e alla struttura a dittico della tragedia, Nicolai obietta i risultati dello studio sui cori dell'*Antigone* di M.R. Kitzinger<sup>8</sup> e ricorre alla categoria dell'esemplarità antifrastica per chiarire il senso dei paradigmi mitologici proposti nel quarto stasimo dell'*Antigone*, i quali, non potendo essere specchio del destino dell'eroina, funzionano come elementi di ironia tragica che, nell'impossibilità di fornire conforto, producono come effetto l'accentuazione del disperato isolamento. Dopo aver analizzato esempi di paradigmi mitologici presenti in altre tragedie sofoclee, soffermandosi in particolare su quelli relativi ai Labdacidi nell'*Edipo a Colono* (l'usignolo Procne, vv. 668-78) e nell'*Edipo re* (lo stesso Edipo, vv. 1186-96), Nicolai riprende gli *exempla* dell'*Antigone*, ribadendo che «la tragedia dei doppi non produce rispecchiamenti dotati di senso» (p. 188). La condizione di solitudine e di impossibilità di conoscenza della realtà in cui l'eroina vive è confermata dalla conclusione della tragedia, con la scena che rimane vuota dopo l'allontanamento dalla città anche di Creonte<sup>9</sup>.

Incentrato sul tema del doppio è anche il saggio di L. Bruzzese, *Dai Sette contro Tebe di Eschilo all'Antigone di Sofocle: la dualità nel mito dei Labdacidi* (pp. 190-215). Chiarendo come la tematica della dualità si sviluppa, a livello contenutistico, lessicale e drammaturgico, nei *Sette contro Tebe* di Eschilo, l'autore intende dimostrare, con un'altrettanto accurata analisi delle sezioni dell'*Antigone* sofoclea in cui il motivo è richiamato, come nella versione sofoclea del mito la dualità problematica rappresentata dalla coppia Eteocle-Polinice della tragedia eschilea sia per la prima volta trasferita alla coppia sororale Antigone-Ismene, cui viene attribuita la stessa omogeneità

---

<sup>8</sup> KITZINGER (2008).

<sup>9</sup> La questione dei paradigmi mitologici impiegati in tragedia era già stata affrontata in NICOLAI (2003-2005), dove è dimostrato che il mutare delle funzioni dell'esemplarità mitica nei drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide è parallelo a una evoluzione del valore della tragedia nel suo complesso (per l'*Antigone*, cf. le pp. 77-99).

dei fratelli in relazione sia al rapporto tra i due personaggi sia a quello istituito tra loro e i familiari morti. Viene infine individuata la finalità della ripresa sofoclea del motivo, che si presenta opposta rispetto a quella del predecessore: l'unità è infatti rotta fin da subito e non conduce quindi alla convergenza del destino dei membri della coppia (ovvero alla morte di entrambi, nel caso di Eschilo), bensì a un contrasto vita-morte che oppone la sorte di Antigone (condotta in completa solitudine verso il destino di annullamento in cui sono caduti tutti i Labdacidi), a quella di Ismene, la cui sopravvivenza porta con sé l'interruzione di ogni legame con ogni rappresentante del suo *genos*<sup>10</sup>.

L'intento dell'intervento di L. Di Giuseppe, dal titolo *Tra Sofocle ed Euripide: Antigone e Alceste* (pp. 216-25), è di dimostrare che l'utilizzo nell'*Antigone* sofoclea di una determinata struttura stilistica e contenutistica affine a quella del coevo genere del *logos epitaphios* ispira anche la caratterizzazione di eroine euripidee volte al sacrificio, come avviene nell'*Alceste*, che presenta non pochi punti di affinità con la tragedia sofoclea. Un'analisi comparata dell'addio di Alceste ad Admeto (*Alc.* 280ss.) con la seconda scena tra Antigone e Ismene (*Ant.* 526ss.) e con l'ultima *rhesis* di Antigone di fronte a Creonte (*Ant.* 891ss.) fa infatti emergere una serie di consonanze tematiche e punti di contatto lessicali, per i quali, secondo L. Di Giuseppe, appare probabile che nei passi in questione Euripide si sia ispirato a Sofocle. Dopo aver ricordato gli esempi di epitafio tramandatici e la struttura di base del genere, vengono quindi esposte le affinità sia strutturali che contenutistiche delle *rhesis* di Antigone e di Alceste con i *logoi epitaphioi*, secondo uno schema che, attestato in tragedia, come si accennava, già in Sofocle, si definirà nello stesso Euripide per determinare secondo forme facilmente riconoscibili il motivo del «sacrificio di sé» (p. 225)<sup>11</sup>.

A concludere la prima parte del volume è il contributo *Vasi e scena: a proposito della cultura del dramma* (pp. 226-9) di L.E. Rossi, venuto a mancare pochi mesi dopo la sua partecipazione al convegno (a lui, *in memoriam*, il volume è dedicato). Prendendo spunto dal noto vaso di Eufonio raffigurante la scena omerica del trasporto del corpo di Sarpèdone ucciso da Patroclo con le armi di Achille, Rossi riflette sulla descrizione di morti gloriose nell'epica, e sul tipo successivo di presentazione, quello del ceramografo greco e del drammaturgo attico in generale, che mettono in rilievo gli aspetti dolorosi del lutto. Mettendo in guardia dall'eventuale episodico insorgere di rappresentazioni patetiche della morte nell'*epos* come quella del bel giovane Euforbo descritta in *Il*.

---

<sup>10</sup> Come è noto, un altro dualismo caratterizza la tragedia, quello di Antigone e Creonte; esso tuttavia inclina giocoforza all'antitesi ideologica, trovando la più compiuta espressione nello scontro verbale tra l'eroina e il re tebano ai vv. 441-525, dalle cui parole emerge l'irriducibilità radicale tra i due personaggi. Cf. a tale riguardo, e.g., CACCIA (2009).

<sup>11</sup> Non sarebbe a mio avviso necessario ricorrere alla dipendenza dell'*Alceste* di Euripide dall'*Antigone* di Sofocle, individuata sulla base di evidenti affinità tematiche e terminologiche, per giustificare il medesimo uso, nelle *rhesis* delle protagoniste delle due tragedie, dell'impostazione stilistica e contenutistica propria dell'epitafio, verso il quale i Greci nutrivano un non modesto interesse: temi e motivi di questo genere potevano essere stati riecheggianti da Euripide indipendentemente da Sofocle.

XVII 51ss., Rossi individua tre momenti della ricezione del mondo eroico: dopo la glorificazione dell'eroe propria del periodo arcaico, dal VI al IV sec. si assiste alla patetizzazione dell'*epos*, da intendersi come compassione per l'eroe, ben diversa pertanto dal *pathos* della rappresentazione della tematica epica a partire dall'ellenismo, quando si assiste allo scadere della cultura drammatica e i racconti dell'*epos* sono rivissuti in chiave avventurosa. La conclusione cui mira Rossi è che l'attitudine a una patetizzazione drammatica dell'*epos* non è propria della cultura del dramma attico, essendo in realtà anteriore e panellenica: la prima esibizione degli eroi in una nuova luce rispetto all'*epos* sarebbe infatti da attribuire alla ceramografia prodotta a partire dal VII sec. a.C.

La natura per così dire composita e quasi per vocazione ibrida del convegno ha permesso l'incontro tra filologia e pratica teatrale, con la lettura antologica da parte di Tony Harrison dei *Trackers of Oxyrhynchus*, rivitalizzazione degli *Ichneutai* di Sofocle, e con la prima messa in scena dello spettacolo *Lo specchio di Antigone*, basato sulla nuova traduzione dell'*Antigone* di Sofocle elaborata nell'ambito di un progetto sperimentale che, nato dalla collaborazione tra un gruppo di studiosi e professionisti della scena, è oggi divenuto, grazie all'iniziativa e al sostegno dell'Università "La Sapienza", la realtà istituzionale di *Theatron. Teatro Antico alla Sapienza*. La seconda parte del volume, in linea con questa premessa, presenta quindi la pubblicazione del testo dell'*Antigone* rappresentata (pp. 242-86), preceduta da un'introduzione a cura di G. Greco (*Perché (ancora) Antigone? Breve nota a margine di una messa in scena dell'Antigone di Sofocle* [pp. 233-41]) nella quale il regista ripercorre la nascita del progetto, chiarendo l'interpretazione della tragedia e della figura di Antigone da cui la compagnia ha preso le mosse, gli obiettivi e i criteri che hanno guidato complessivamente il processo traduttivo e, in generale, l'idea di fondo di tutto il lavoro di ricontestualizzazione del gioco drammatico antico nella nuova messa in scena<sup>12</sup>. Suggellano il volume le foto di scena di G. Cannata (pp. 289-96) e la bibliografia (pp. 297-314).

\* \* \*

Le innumerevoli riprese dell'*Antigone* sofoclea sono state terreno di critica militante e in generale un oggetto di grande interesse per il mondo accademico; tale interesse ha prodotto una nutrita schiera di studi a riguardo, a partire dal noto saggio, ormai divenuto esso stesso un "classico", di G. Steiner<sup>13</sup> fino al recentissimo volume *Antigone on the Contemporary World Stage*, a cura di E.B.

---

<sup>12</sup> È infondato giudicare l'effetto comunicativo di tale traduzione sulla base della sola lettura del prodotto scritto. Per un'operazione destinata alla rappresentazione, nella quale il fruitore non ha la possibilità di soffermarsi ad apprezzare la costruzione e il senso dei significanti, mi chiedo tuttavia se una fedele corrispondenza testuale tra composizione moderna e modello antico, come quella ricercata per questo spettacolo, possa effettivamente essere veicolo di conoscenza o se, invece, non sia necessario, almeno nelle scene dialogate, l'impiego di un linguaggio che risulti meno distante rispetto alla moderna ricettività.

<sup>13</sup> STEINER (1986).

Mee e di H.P. Foley<sup>14</sup>. Gli Atti del convegno romano qui ricordati si situano come testo importante tra questa foltissima bibliografia<sup>15</sup>, offrendo contributi significativi sull'elaborazione, nei secoli, della versione sofoclea del mito di Antigone. Queste operazioni per così dire di tipo trasversale, risultano a mio avviso pregevoli solo se condotte, come avviene per il volume in questione, in un'ottica comparatistica: i riadattamenti delle opere della drammaturgia antica giungono a determinare inconfondibilmente la loro fisionomia solo attraverso un ravvicinato confronto con l'originale, al quale si accompagna una ricollocazione nell'ambito storico-culturale che li ha prodotti. Compito pertanto dello studioso è in primo luogo esaminare il debito dell'opera nei confronti del modello, domandandosi, per usare le parole di Remak, «cosa è stato conservato [...] e perché, in che modo, e con quale esito l'oggetto in questione è stato assimilato e integrato dal ricevente»<sup>16</sup>. Non dobbiamo tuttavia dimenticare la conformazione dei testi drammatici antichi, destinati a una occasione specifica e determinati da un complesso di “leggi” – secondo la terminologia di L.E. Rossi<sup>17</sup> – che nel configurare l'opera con caratteri compositivi e drammaturgici propri dell'antico genere tragico allontanano il testo dalla moderna sensibilità. Al di là delle connessioni e delle interferenze, bisognerà tenere dunque in debita considerazione anche gli elementi di innovazione, le forme e i significati che il riadattamento assume in relazione al contesto in cui è stato prodotto. Solo in questa prospettiva si può a mio avviso far luce non solo sulla riproposizione nel moderno dell'antico, ma anche sul ruolo del moderno nella fortuna dell'antico, che nelle sue ininterrotte transcodificazioni continua a rivivere di epoca in epoca: grazie ai sensi e alle operazioni di attualizzazione di cui si arricchiscono le moderne riletture, il mito sofocleo di Antigone si sviluppa da secoli nella storia della civiltà occidentale, e iniziative come quelle del *Theatron* della “Sapienza” mostrano come a tutt'oggi la sua presenza (e la sua vitalità) non possa ancora essere considerata finita<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> MEE – FOLEY (2011).

<sup>15</sup> Per un primissimo orientamento bibliografico si veda RODIGHIERO (2004, 183).

<sup>16</sup> REMAK (1997, 115). Trad. di F. Sinopoli.

<sup>17</sup> ROSSI (1971).

<sup>18</sup> Il volume, nel complesso ben curato, presenta alcune incongruenze nella trattazione del materiale bibliografico, raccolto – come detto – in chiusura, e non dopo ogni singolo intervento. Si segnala inoltre una certa incoerenza dei riferimenti bibliografici, e dal punto di vista delle scelte tipografiche e per quanto concerne le edizioni delle opere stesse (il riferimento bibliografico è talvolta assente). Si dà qui notizia degli *errata* riscontrati: p. 31: Rhet. 2, 1400b9 = Rhet. 2, 1400b12; p. 31: 1ff. = 1 ss.; p. 51: αῶ = αῶ̄; p. 53: FERRARI 1983 = FERRARI 1983a; p. 55: ἐπιδράμη 499 = ἐπιδράμη 589; p. 57: ai v. 623-625 = ai vv. 623-625; p. 79: tènèri = teneri; p. 116: Giuseppe De Maria = Giuseppe Di Maria; p. 156 *cielo* (= *cielo*); p. 186: ZAMBON 2004 = ZAMBON 2003-2004; p. 187: ἦ = ἦ̄; p. 218: μέντοι-μὴ = μέντοι μὴ; p. 218: v. 387, ὦς = v. 387, ὦς; p. 221: JOUANNA 2007 = JOUANNA 2007a; p. 232: di interpretazioni di interpretazioni = di interpretazioni; p. 301: DELLA SETA = DELLA SETA 1980; p. 304: F. Holderlin = F. Hölderlin; p. 305: *The Choruses of Sophocles* = *The Choruses of Sophocles*; p. 314: ZIOLKOWSKI 1963 = ZIOLKOWSKI 1981.

Nadia Baltieri

Università di Verona

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Viale dell'Università, 4

I – 37129 Verona

[nabada85@libero.it](mailto:nabada85@libero.it)

## Riferimenti bibliografici

Caccia, G. (2009) *Antigone, Creonte e il dualismo radicale*. In [www.senecio.it/sag/antigones.pdf](http://www.senecio.it/sag/antigones.pdf).

Kitzinger, M.R. (2008) *The Choruses of Sophocles' Antigone and Philoktetes. A Dance of Words*. Leiden-Boston. Brill.

Knox, B.M.W. (1964) *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley-Los Angeles. University of California Press.

Mee, E.B., Foley, H.P. (2011) *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford. Oxford University Press.

Nicolai, R. (2003-2005) L'emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia. In *Sandalion*. 26-28. 61-103.

Paulme, D. (1961) Littérature orale et comportements sociaux en Afrique noire. In *L'Homme*. 1. 37-49.

Remak, H. (1997) Definizione e funzioni della letteratura comparata. In Gnisci, A., Sinopoli, F. (a cura di) *Manuale storico di letteratura comparata*. Roma. Meltemi. 114-43.

Rodighiero, A. (2004) Gli autori e i testi. In Ciani, M.G. (a cura di) *Antigone. Variazioni sul mito*. Venezia. Marsilio. 183-6.

Rossi, L.E. (1971) I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte. In *BICS*. 18. 69-74.

Steiner, G. (1986) *Antigones*. Oxford. Oxford University Press.