

TRAGÈDIA ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ

TEORIA I PRESENCIA DEL GÈNERE
EN LA LITERATURA CATALANA



SUMARI

Presentació	7
L'ironia tràgica nell' <i>Antigone</i> (con una nota sull' <i>Antigone</i> di Salvador Espriu) GUIDO PADUANO	9
El tràgic en els relats d'amor i d'aventures ROSER HOMAR PÉREZ	25
Aspectes del Sèneca tràgic dins la tradició literària catalana JOAN JOSEP MUSSARRA ROCA	47
La crítica catalana del segle XIX i la tragèdia ROSA CABRÉ I MONNÉ.....	81
Una aproximació a les tragèdies de Francesc Ubach i Vinyeta MONTSERRAT JUFRESA	159
Tragèdies catalanes del primer terç del segle XX JORDI MALÉ.....	193
Pere Bosch Gimpera i la tragèdia grega JAUME PÒRTULAS	227
Il <i>Prometeo</i> di Eugeni d'Ors PAOLA VOLPE	269
La tragèdia i el tràgic de Riba CARLES GARRIGA	289
Helena de Villalonga: referents i innovació CARMEN MORENILLA TALENS.....	311

PRESENTACIÓ

Aquest volum aplega un conjunt de deu treballs que tenen com a objectiu estudiar la presència d'un dels gèneres més representatius de l'antiguitat clàssica dins la cultura catalana contemporània. Diverses contribucions se centren en la reflexió crítica a l'entorn de la idea de tragèdia: «La crítica catalana del segle XIX i la tragèdia», de Rosa Cabré i Monné (Universitat de Barcelona); «Pere Bosch Gimpera i la tragèdia grega», de Jaume Pòrtulas (Universitat de Barcelona), i «La tragèdia i el tràgic de Riba», de Carles Garriga (Universitat de Barcelona). Unes altres estudien aspectes concrets del gènere, com el treball «El tràgic en els relats d'amor i d'aventures», de Roser Homar (Universitat de Barcelona), l'únic de tema no català, i també la influència dels dramaturgs clàssics sobre la literatura catalana, com «Aspectes del Sèneca tràgic dins la tradició literària catalana», de Joan Josep Mussarra Roca (Universitat de Barcelona). Finalment, uns quants estudis aborden el conreu del gènere en autors catalans dels segles XIX i XX: «Una aproximació a les tragèdies de Francesc Ubach i Vinyeta», de Montserrat Jufresa (Universitat de Barcelona); «Tragèdies catalanes del primer terç del segle XX», de Jordi Malé (Universitat de Lleida); «Il *Prometeo* di Eugeni d'Ors», de Paola Volpe (Università degli Studi di Salerno); «L'ironia tragica nell'*Antigone* (con una nota sull'*Antigone* di Salvador Espriu)», de Guido Paduano (Università di Pisa), i «Helena de Villalonga: referents i innovació», de Carmen Morenilla (Universitat de València).

Amb aquest volum, que té el seu origen en el Simposi Internacional «ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ / TRAGÈDIA», organitzat per l'Aula Carles Riba i celebrat a l'Institut d'Estudis Catalans els dies 10 i 11 de juliol de 2013, l'Aula prolonga una de les seves línies d'investigació, dedicada a la pervivència i la transformació dels gèneres antics en els temps moderns. Una línia que ja havia donat fruits en diverses publicacions (*Formes modernes de l'èpica*, 2008; *L'idilli als segles XIX i XX. Literatura, música i arts plàstiques*, 2010, i *L'èpica. Tra evocazione mitica e tragedia*, 2013) i que respon a l'objectiu principal del grup de recerca: l'estudi de la presència i el paper dels clàssics i de l'humanisme en la nostra història cultural i literària.

L'Aula Carles Riba és un espai de debat entre els estudiosos de la cultura clàssica i la catalana amb l'objectiu de dilucidar el paper dels autors clàssics i de l'humanisme en la nostra història literària i ideològica (www.ub.edu/acr/). Reconeguda, novament, com a Grup de Recerca Consolidat de la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 1525), va ser fundada als anys setanta del segle passat a la Universitat de Barcelona en ocasió del desè aniversari de la mort de Carles Riba. Va reprendre la seva activitat el 1998 amb professors de filologia catalana i filologia grega de la Universitat de Barcelona i de la Universitat de Lleida, als quals se n'han afegit d'altres de la Universitat de València, de la Università degli Studi di Firenze i de la Università degli Studi Roma-Tre. El 2014 va encetar una nova etapa sota els auspicis de la Universitat de Barcelona i de l'Institut d'Estudis Catalans.

L'IRONIA TRAGICA NELL'*ANTIGONE*
(CON UNA NOTA SULL'*ANTIGONE* DI
SALVADOR ESPRIU)

GUIDO PADUANO
Università di Pisa

I

Credo che non sia inutile partire da una ridefinizione del tipo di ironia tragica che qui ci interessa, perché nella storia degli studi il concetto risulta sfuggente, oltre che nella sostanza poco indagato. Dobbiamo ribadire che esso non ha niente a che fare con l'universo del comico, né con l'ironia romantica, che trascrive le vicende individuali in termini cosmici.

Parliamo di un fenomeno semiotico consistente nel fatto che una battuta dotata di un preciso significato nell'ottica limitata del personaggio che la pronuncia assume il significato e il valore emotivo opposto nell'ottica più vasta che organizza l'insieme dell'azione drammatica, e coincide con l'onniscienza dello spettatore.

Può essere esemplare la frase di Edipo nell'*Edipo Re*, vv. 60-61: «tutti soffrite, ma, pur soffrendo, nessuno di voi soffre quanto me». Per Edipo, secondo la spiegazione che immediatamente segue, la frase significa che il sovrano si fa carico delle sofferenze di tutto il suo popolo, alle quali è il solo, secondo le aspettative universali e sue proprie, a poter porre rimedio.

Ma nell'ottica onnisciente il significato è che Edipo soffre di più in quanto ha compiuto le trasgressioni che sono alla base del malessere sociale, e dunque è lui il bersaglio della collera divina che si manifesta attraverso la pestilenza, che solo per ragione di contiguità si trasmette ai suoi concittadini. La deontologia del potere

si capovolge dunque nell'isolamento del reietto, solo destinatario della contaminazione.

In generale, la condizione della vittima dell'ironia tragica rappresenta un vertice di negatività: escluso dal regime ostile dei fatti, lo è anche da quello della parola che in genere viene salvaguardato anche nella sventura; le sue stesse parole infatti vengono espropriate, pervertite, usate contro di lui.

II

Io credo che l'ironia tragica sia utilizzata nell'*Antigone* ai danni di Creonte; demistificando cioè grazie all'ottica onnisciente l'autoaffermazione del suo ruolo e del suo potere che Creonte stabilisce all'inizio, nel celebre «discorso della corona», dove stabilisce il primato dello Stato sugli affetti privati, e ritiene di applicare questo principio negando la sepoltura a Polinice, colpevole di avere attaccato in armi la sua patria, e condannando poi a morte Antigone che ha messo in atto comunque la sepoltura. Nella soggettività di Creonte, questa dimensione resiste fino a quando è costretto ad arrendersi all'impetosa critica di Tiresia, portavoce della collera divina, e accetta di seppellire Polinice e cerca invano di liberare Antigone.

La mia lettura comporta un'interpretazione diversa da quella più comunemente accettata, per cui *Antigone* rappresenterebbe un conflitto fra le due ragioni altrettanto valide e altrettanto insufficienti dello stato e della religione familiare, la prima delle quali sarebbe sostenuta da Creonte con piena dignità e consapevolezza.

La vulgata discende da un celebre passo di Hegel, che vale la pena di rileggere:

Ancora più interessante, sebbene del tutto calata nel sentire ed agire umano, si presenta la medesima opposizione nell'*Antigone*, una delle opere d'arte più eccelse e per ogni riguardo più perfette di tutti i tempi. Tutto in questa tragedia è conseguente; la legge pub-

blica dello Stato è in aperto conflitto con l'intimo amore familiare ed il dovere verso il fratello; l'interesse familiare ha come pathos la donna, la salute della comunità Creonte, l'uomo. Polinice, combattendo contro la propria città natale, era caduto di fronte alle porte di Tebe; Creonte, il sovrano, minaccia di morte, con una legge pubblicamente bandita, chiunque dia l'onore della sepoltura a quel nemico della città. Ma di quest'ordine che riguarda solo il bene pubblico dello Stato, Antigone non si cura, e come sorella adempie al sacro dovere della sepoltura, per la pietà del suo amore per il fratello. Ella invoca in tal caso la legge degli dei; ma gli dei che onora sono gli dei inferi dell'Ade (Sofocle, *Antigone* 451), quelli interni del sentimento, dell'amore del sangue, non gli dei della luce, della libera ed autocosciente vita statale e popolare.

Rimandando per il momento la questione, che ci riguarderà da vicino, se «libera ed autocosciente vita statale e popolare» possa essere una definizione adeguata della Tebe governata da Creonte, occorre dire che è senz'altro invalido il procedimento con cui Hegel trasferisce il tema del conflitto fra divinità, proprio delle *Eumenidi* che è la tragedia subito prima esaminata da lui, ad *Antigone* cui esso è del tutto estraneo. Proprio Apollo, dio per eccellenza della luce, condanna Creonte attraverso Tiresia, suo sacerdote e rappresentante ufficiale, e questi nel suo discorso (vv. 1072-1073) attesta esplicitamente la violenza che anche gli dei superiori hanno subito. Al v. 451, citato da Hegel a sostegno della divisione fra le divinità, Antigone si limita a rivendicare come sua alleata la Giustizia (Dike) che siede accanto agli dei sottoterra, ma senza che l'espressione abbia valore limitativo, e tanto meno oppositivo rispetto a un'eventuale altra forma di giustizia; non solo, ma Dike è accostata e accomunata a Zeus!

Inoltre Tiresia chiarisce in maniera inequivocabile che il comportamento di Creonte, lungi dal realizzare «il bene pubblico dello Stato» e la salute della comunità» (che era in effetti l'obiettivo indicato con precisione dal sovrano ai vv. 185-186, una σωτηρία che evitasse l'ἄτη) ha provocato un disastro sociale: «tutti i nostri

altari, tutti i nostri focolari sono contaminati dal nutrimento degli uccelli e dei cani, lo sventurato figlio di Edipo. Perciò gli dei non accettano più da noi preghiere, né sacrifici, né fiamma d'offerta» (vv. 1016-1020).

Peraltro l'approvazione acritica che spesso viene concessa al discorso della corona avrebbe dovuto trovare al proprio stesso interno un limite o meglio un anticorpo, dal momento che Creonte indica la necessità di sottoporre ogni giudizio alla «prova del potere e della legge» (v. 177): questa «prova» Creonte affronta adottando una scelta che proclama conforme (ἁδελφά, v. 192) al principio del bene pubblico, e si rivelerà contraria ad esso.

Ma il fattore che orienta in modo decisivo l'identificazione dello spettatore è l'esplicito riconoscimento dei propri torti che Creonte compie una volta arrivato al faticoso riconoscimento della verità di Tiresia, e concluso dall'assunzione in proprio della trasgressione che fino a quel punto aveva rimproverato ad altri: «Temo che la scelta migliore sia quella di osservare le leggi stabilite per tutto il corso della propria esistenza» (vv. 1113-1114). Si osservi il carattere illimitato di questo riconoscimento: Creonte si sottomette ora non alle leggi divine, non scritte, prima invocate da Antigone contro di lui, ma alle «leggi stabilite», un'istanza normativa univoca e dunque assoluta: il che ci aiuta a comprendere che definire «legge pubblica dello Stato» il divieto di sepoltura, quando invece si tratta di un decreto (κήρυγμα), vale a dire di un provvedimento di polizia circostanziato, rappresenta, se non proprio una falsificazione, un'approssimazione interessata o compiacente.

A mia esperienza, costituisce un fatto unico che non si presti fede alla respiscenza di un personaggio, ispirata a un così netto accertamento della propria negatività —un fatto che rende conto dell'immenso prestigio di Hegel, ma anche del sospetto fascino del potere.

Qui mi interessa però considerare le occorrenze dell'ironia tragica nella loro funzione di anticipazione della crisi e della coscienza infelice di Creonte, sguardi lungimiranti gettati sulla fragilità della sua posizione. Considererò in particolare due passi, uno che

investe i contenuti del decreto di Creonte, e uno, peraltro antecedente nel testo sofocleo, che investe la forma del potere, cioè l'aspirazione di Creonte all'obbedienza incondizionata.

III

Nel dialogo con il figlio Emone, fidanzato ad Antigone, Creonte previene la difesa che il giovane si accinge a fare di lei, aggredendo con violenza il loro legame (vv. 653-654):

‘Αλλὰ πτύσας ὡσεὶ τε δυσμενῆ μέθεξ
τὴν παῖδ’ ἐν Ἄιδου τήνδε νυμφεύειν τινί

Disprezzala, considerala nemica, lascia che si sposi nel regno dei morti

Culmina in questa battuta il disprezzo per l'universo della morte, di cui è prova principale e originaria la decisione di negare gli onori funebri a Polinice, in base a una considerazione politica per cui restano decisive le relazioni già operanti nel mondo dei vivi, e in particolare il merito delle loro azioni. Ma nella sticomitia con Antigone, all'affermazione più netta di questo punto di vista, «L'uomo buono non deve ricevere lo stesso trattamento del malvagio» (v. 520), viene ribattuto: «Chissà se questo vale anche laggiù?». La sfida insinuante di Antigone viene inverata nella discussione svolta sullo stesso argomento nelle *Supplici* di Euripide, dove privati degli onori funebri sono tutti i capi della spedizione contro Tebe, e l'araldo tebano difende la stessa posizione del Creonte sofocleo, portando altresì a prova dei misfatti dei Sette la loro stessa sconfitta, in alcuni casi (Capaneo, Anfiarao) leggibile come intervento soprannaturale. Ma a lui controbatte Teseo, che riconoscendo i torti dei Sette, esclude però che l'inimicizia possa durare oltre la morte (come anche Creonte esplicitamente pretende a v. 522) e ridicolizza la violenza contro i defunti attribuendola alla paura ir-

razionale che possano essere ancora pericolosi (sulla stessa linea si colloca la domanda ironica di Tiresia a Creonte: «che prova di forza è uccidere un'altra volta chi è morto?» (v. 1030). Trattare i morti da vivi porta a disconoscere che il loro diritto è del tutto indipendente dalle azioni compiute.

Su questo piano il conflitto con Antigone è tanto più radicale in quanto da lei, invece, la primarietà del culto dei morti è rispettata fino a diventare esclusività: «il mio cuore – dice ad Ismene – è morto da tempo, ed è rivolto solo al bene dei morti» (vv. 559-560), e già prima «Molto più è il tempo che bisogna piacere agli abitanti di laggiù che non a quelli di qui» (vv. 74-75). In base a questi principi, Antigone proclama davanti a Creonte di non curarsi della condanna a morte, che per lei rappresenta un κέρδος («profitto»). E conclude provocatoriamente: «Le mie azioni ti sembreranno folli; ma forse è folle chi considera la mia una pazzia» (vv. 469-470). Tale la considera senz'altro Creonte (vv. 561-562), e come tale la fa oggetto di ripetute irrisioni: al celeberrimo verso «La mia natura è di condividere affetti, non odi» (v. 524) risponde: «E allora scendi sottoterra, e il tuo affetto dallo ai morti». E più oltre (vv. 777-780): «E lì preghi Ade, il solo dio che venera: forse otterrà di non morire; diversamente capirà che è fatica sprecata venerare i morti». L'irrazionalità di Antigone si misura agli occhi di Creone sul paradossoso per cui la sola speranza di negazione della morte dovrebbe risiedere nella morte medesima.

La frase rivolta a Emone rientra nella stessa dimensione di paradosalità beffarda, ma richiama altresì un motivo antropologico, per cui una morta giovane è spesso detta «sposa di Ade»: dal fatto che la morte prematura ha impedito le nozze, un facile slittamento porta a dire che essa è intervenuta *al posto* delle nozze, e lo slittamento è facilitato che rituale nuziale e rituale funerario hanno dei punti in comune, a cominciare dalle fiaccole festive che vengono riutilizzate per la cremazione (cfr. *AP* VII 182, di Meleagro, VII 185 e 367, di Antipatro di Tessalonica, VII 188, di Antonio Tallo, e il già citato VII 712). Di conseguenza, è come se il dio della morte si

fosse sostituito allo sposo umano che era nelle aspettative e nelle speranze: così nell'epigramma VII 712 dell'*Antologia Palatina*, opera della poetessa Erinna, ripreso e citato in VII 13, che è attribuito a Leonida o a Meleagro: in entrambi Ade è detto *δάσκανος* («gelo»): cfr. anche VII 183, oltre a uno spostamento della metafora al maschile in VII 507 b, in cui un giovane lamenta la privazione delle nozze e la discesa «nel talamo della bionda Persefone».

Lo stesso motivo fa peraltro parte anche della cultura tragica: sposa di Ade è detta Elena nell'*Oreste* di Euripide (v. 1109) quando la congiura dei giovani l'ha condannata a morte, e Ifigenia nella prospettiva di Agamennone, quando la sua aspettativa è quella di sposare Achille (*IA* 461): la sostituzione dello sposo è esplicita nel dolente ricordo della stessa Ifigenia in *IT* 369. Anche in tragedia si ritrova una traduzione al maschile del motivo, allorché Megara lamenta che i figli suoi e di Eracle, condannati a morte da Lico, avranno per spose le Chere (*Her.* 480-481).

L'utilizzazione sarcastica del motivo porta a ribadire la condanna a morte di Antigone, anche nella sua forma di brutale separazione dall'amato.

Ma è su quest'ultimo punto che le parole sono ancora una volta destinate a ritorcersi contro chi le pronuncia: il fatto che le nozze nell'Ade siano indicate con una formulazione che lascia incerta l'identità dello sposo (*τυνί*), apre la strada a un secondo senso della frase per cui Antigone celebrerà sì le proprie nozze nell'Ade, ma con lo stesso Emone, del quale il messaggero riferirà che si è ucciso dopo che Antigone si è impiccata, e dopo avere fallito un conculso tentativo di parricidio (vv. 1240-1241):

Κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῶ, τὰ νυμφικὰ
τέλη λαχὼν δειλαῖος εἶν' Αἰδοῦ δόμοις

Giace morto accanto alla morta, e celebra nelle case di Ade il suo rito nuziale

Lo stravolgimento prodottosi nell'ottica onnisciente corrisponde in questo caso a un processo di risemantizzazione, in quanto le

nozze dell'Ade non sono più una metafora per indicare l'impossibilità di una relazione umana, ma rappresentano lo spostamento perverso e disperato di un'autentica relazione di coppia, come avviene nelle *Troiane* di Euripide (v. 445) a proposito dell'unione fra Agamennone e Cassandra, entrambi uccisi da Clitennestra.

Lo spostamento è opera di Creonte, ma determina la distruzione dello stesso Creonte, giacché la morte del figlio è la perdita massima che possa colpire l'uomo greco, ma in questo caso è perfino qualcosa di più, è il centro di una precipitosa corsa all'annullamento: solo allora, nella disperazione del vuoto, Creonte riconoscerà il primato della morte fino a investire in lei la totalità residuale dei suoi desideri (vv. 1329-1333): «Venga dunque, compaia la morte per me bellissima, che porta l'ultimo giorno. Venga, che un altro giorno non lo veda più».

Nel dolore che lo porta ad adottare la scala dei valori già irrisa e disprezzata —quella che parla nelle parole di Antigone, ma anche nella saldezza di una tradizione greca che predicava già l'inseparabilità di Achille e Patroclo— finalmente Creonte riceve l'identificazione emotiva dello spettatore.

IV

Torniamo, come avevo preannunciato, a un punto delicato del discorso della corona (vv. 178-181):

Ἐμοὶ γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν
μὴ τῶν ἀρίστων ἄπτεται δουλευμάτων,
ἀλλ' ἐκ φόβου τοῦ γλώσσαν ἐγκλήσας ἔχει,
κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ.

Chi è alla guida dello stato e non si attiene ai propositi migliori, ma tiene la bocca chiusa per paura, lo considero, come l'ho sempre considerato, spregevole;

L'identica terminologia viene applicata da Antigone al comportamento del coro (vv. 504-505):

τούτοις του̃το πᾶσιν ἀνδάνειν
λέγεται ἄν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήσοι φόβος.

«tutti questi mi approverebbero se la paura non chiudesse loro la bocca».

La *gnome* è confermata, ma applicata a una direzione che contraddice Creonte: il φόβος che è di impedimento a seguire la linea politica migliore, non è quello che Creonte supera promulgando un decreto ardito al punto da contraddire le leggi non scritte, ma al contrario quello che il coro non riesce a superare per esprimere una dissociazione aperta, che valga a distogliere il sovrano dalla sua politica disastrosa (tutto il contrario degli ἄριστα βουλευματα).

Inoltre, la colpevolizzazione del *leader* per la paura che lo paralizzerebbe —una posizione per certi versi sorprendente, che fa intravedere in Creonte un oscuro condizionamento della sua precedente condizione subalterna, se non un vero e proprio complesso del *parvenu*— si sposta nelle parole di Antigone a colpevolizzazione piuttosto di chi induce negli altri la paura, non tollerando il dissenso.

Con maggiore prudenza, derivata dal desiderio di cercare un'impensabile mediazione, anche Emone introduce il tema della paura del capo, e della conseguente dissimulazione (vv. 690-700):

Il tuo sguardo fa paura ai cittadini, riguardo a discorsi che ti potrebbero dispiacere. Io invece, nell'oscurità, avverto bene il compianto della città su questa donna. Dicono che meno di ogni altro merita di morire con infamia, in pena di un atto glorioso, per non aver lasciato il fratello morto in guerra senza una tomba, a farsi sbranare dai cani e dagli uccelli. Non meriterebbe invece l'onore più alto? Queste voci corrono di nascosto per la città.

Nella sticomitia successiva, le «voci» diventano opinione pubblica universalizzata: all'affermazione di Creonte che Antigone sia «tutta presa dal male», Emone ribatte trionfalmente (v. 733): «Il popolo di Tebe concorde (ὁμόπολις) dice di no».

Posizioni di parte? Ma oltre ad essere avvalorate dal giudizio indiscutibile di Tiresia, esse sono confermate dal comportamento del Coro nella parte che precede l'individuazione del trasgressore, a cominciare dalla sua reazione al decreto (vv. 211-214): «Questa è la tua decisione, figlio di Meneceo, verso il nemico della città e verso il suo difensore. Sui morti, come su noi che siamo vivi, puoi disporre qualunque legge».

Per quanto la discriminazione tra i fratelli sembri avallare l'ottica di Creonte, nelle parole del Coro prevale il riconoscimento della sua legittimità a emanare «qualsiasi» provvedimento a scapito dell'approvazione sul merito: lo indica l'immediato disimpegno del coro «a vigilare sull'esecuzione di quest'ordine», come Creonte richiede, mentre elude l'invito minimale «a non schierarvi dalla parte dei trasgressori», negando che questi ultimi possano esistere non in virtù di un'indiscutibile accettabilità del decreto, ma in virtù della condanna a morte comminata.

Ancora più significativa è la reazione del Coro quando la sentinella ha comunicato che un ignoto ha compiuto la sepoltura proibita (vv. 278-279): «Signore, ma questo fatto non sarà opera degli dei? Da tempo me lo sto chiedendo».

Pur reso cauto dalla forma interrogativa, qui abbiamo un dissenso esplicito e per di più retrodatato *ab initio*, con una posizione che coinciderà con l'appello alle leggi non scritte di Antigone, e alla fine con la verità indiscutibile di Tiresia. Infatti Creonte reprime con brutalità il dissenso, non peritandosi di trattare da vecchi rimbecilliti (v. 281) le stesse persone delle quali prima aveva cerimoniosamente riconosciuto la leale devozione al trono tebano (vv. 164-169).

In realtà, nella scala dei valori adottata da Creonte, l'obbedienza silenziosa conta molto di più della condivisione dei principi affermati nel decreto: basti vedere che quando Antigone ribadisce a v. 509 la sua diagnosi dell'atteggiamento del Coro («Anche loro la pensano come me, ma tacciono per riguardo verso di te»), nella sua replica Creonte non la smentisce, ma si limita a deplorare che lei non faccia lo stesso: «E tu non vergogni a distinguerti da loro?».

In modo analogo, allorché Emone, come abbiamo visto, rivendica l'opinione pubblica favorevole ad Antigone, Creonte non ne nega la presenza e la natura, ma solo la possibilità che essa modifichi la sua gestione del potere (v. 734: «La città deve dirmi come governare?»).

Questa dimensione raggiunge vertici di astrattezza formale, che coincidono con l'indifferenza amorale ai contenuti, quando Creonte proclama (vv. 666-667): «L'uomo che la città si è scelto deve essere ascoltato anche nelle piccole cose, nel giusto *e nel suo contrario*». Peraltro quando si era avuto notizia della trasgressione misteriosa, Creonte aveva sì controbattuto nel merito, contro l'opinione che gli dei potessero preoccuparsi dell'invasore Polinice, ma poi aveva soprattutto posto l'accento sul fatto che l'accaduto fosse il sintomo di un'opposizione politica che «non piega il collo sotto il giogo secondo giustizia» (vv. 291-292).

Intolleranza del dissenso, alimentazione della paura, richiesta di obbedienza silenziosa non sono dunque altro che epifenomeni della fobia che domina Creonte, del suo vivere prospettandosi di continuo la perdita del potere. Basti dire che la trasgressione stessa è equiparata a un potere (κράτη) che Antigone si prenderebbe indebitamente (v. 485), con questo usurpando e offendendo il potere costituito. Credo che una razionalizzazione di questa fobia si debba ravvisare nel fatto che Creonte presenta la presunta congiura ai suoi danni come un estremistico e quasi grottesco attentato agli equilibri che reggono l'assetto sociale: come l'usurpazione del privilegio maschile da parte della donna e il paventato prevalere dell'avventatezza giovanile sul tradizionale primato degli anziani.

Ma proprio nel giovane Emone (con buona pace del Coro che nelle sue parole legge l'infatuazione dell'innamorato) deve essere riconosciuta la correttezza politica invano cercata in Creonte e in particolare la capacità di riscuotere l'identificazione del destinatario empirico della prima rappresentazione, il pubblico dell'Atene democratica del 442 aC: identificazione che doveva raggiungere la sua acmé quando Emone schernisce il padre dicendo «da solo, tut-

to quello che puoi governare è un deserto»; popoloso deserto, come si canta nella *Traviata*, di uomini con la bocca chiusa, che si vedono negata, o peggio ancora sono costretti a negarsi, la *parrhesia* che Creonte proclamava.

Vale la pena di infine rilevare che, come nel caso di Edipo citato all'inizio di queste pagine, le parole di cui Creonte non ha il controllo sono quelle che definiscono le funzioni del potere; la perdita di quest'ultimo è dunque predicata allo stesso tempo nei termini dei contenuti come in quelli che concernono i modelli formali di elocuzione e che, come dicevo prima, sprofondano il personaggio nell'abisso dell'impotenza. In *Edipo re* questo avveniva perché le ipoteche del passato sconosciuto erano destinate a vanificare per Edipo ogni relazione sociale, e dunque a fortiori il suo ineccepibile governo della polis; nell'*Antigone* invece perché Creonte fa della relazione sociale un uso perverso (nella fattispecie nega agli altri il diritto-dovere che rivendica per sé).

V

Nell'*Antigone* di Salvador Espriu i passi che ho analizzato non trovano riscontro: Emone non è tra i personaggi, anche se Creonte parla con favore di un progetto matrimoniale di Antigone con il suo primogenito, mentre Euridice è scettica: ma al momento dell'accertata trasgressione di Antigone, il trapasso da Eros a Thanatos ne deriva senza apparenti complicazioni: «Ben sapevi che ti avevo destinato mio figlio e mi obblighi invece a consegnarti alla morte» (qui e in seguito, la traduzione è di Olimpio Musso).

È presente invece, come vedremo, la tematica del consenso e della paura, ma senza ospitare nessuna attestazione dell'ambiguità ironico-tragica.

Tuttavia l'esigenza di demistificare il linguaggio di Creonte è stata avvertita dall'autore al punto di dar vita a una specifica funzione drammatica, espressa attraverso la creazione, nella seconda

redazione, del personaggio del «lucido consigliere», un personaggio che da un lato, deputato com'è alla mediazione e alla spiegazione intellettuale della vicenda, assume una forte connotazione metalinguistica, quasi fosse una figura dell'autore; dall'altro intrattiene col potere un'ambigua affinità, resa evidente del fatto che Creonte stesso è stato consigliere prima di essere re, e il dramma di Espriu, a differenza del suo ipotesto, mette in scena questa parte del mito, riproducendo nella sua prima parte la situazione dei *Sette a Tebe* di Eschilo. Nel ruolo di consigliere, Creonte esprime opinioni condivisibili, come l'invito a Eteocle di evitare lo scontro fratricida, e soltanto una singola battuta di Antigone, un'esclamazione cursoria («i tuoi consigli!») pare esprimere una diffidenza che a posteriori sarà con durezza, ma non con coerenza, motivata: «I tuoi consigli sono stati fatali alla mia famiglia. Hai fomentato le nostre discordie per ottenere la corona, che ormai è tua».

Una volta che Creonte è asceso al trono («la sua parola, che era consiglio, d'ora in avanti sarà legge»), il suo potere si configura come una realtà assai più consolidata rispetto alla tragedia di Sofocle: il gruppo di consiglieri che prende il posto del Coro non è più timido e reticente, ma pronto ad assecondare l'arbitrio del re, ripetendo le sue ragioni con un'ecolalia che simula il consenso indipendente, e si divide solo in gare anche astiose di servilismo. Contemporaneamente è indebolito il profilo dell'antagonista, quel Tiresia che in Sofocle afferma la propria autorità in modo nettissimo, e solo il fatto che la sua comparsa sia ritardata permette all'azione il suo sviluppo verso l'esito luttuoso. In Espriu al contrario Tiresia appare presto, ma si lamenta della propria emarginazione e per suo conto risente delle ragioni divise di Hegel: da un lato pur insistendo come il Creonte sofocleo sui torti di Polinice, afferma che «è pure un crimine agli occhi divini non perdonare i vinti, dopo la morte», dall'altro però, e in via conclusiva, ribadisce che «la legge lo proibisce e la legge va osservata».

Questa nuova realtà sociale stimola per contrasto la ricerca critica della verità che sta dietro le solenni professioni di Creonte:

solo la prima, che tiene subito dietro alla morte dei due fratelli («il potere è nelle mie mani, che lavoreranno per il benessere di questo popolo»), resta incontestata, perché precedente all'istituzione del consiglio che ospita al suo interno la voce discordante. Quando all'inizio della terza parte Creonte proclama i suoi diritti al trono, rifacendosi a Sofocle in modo più diretto che in ogni altro punto, il lucido consigliere fa un elogio ironico della retorica sovrana («il tono si mantiene dignitoso ed elevato»).

Al dilemma di Tiresia, Creonte risponde riproponendolo come conflitto fra profitto e giustizia: «O scontento gli dei o i seguaci di Eteocle. Probabilmente è meglio accattivarsi gli dei, ma è più giusto accontentare i fedeli servitori di Tebe». Il consigliere declassa questa scelta a trucco demagogico con parole che ribaltano proprio la concezione del profitto:

Un argomento etico è sempre bene accetto alle orecchie degli onesti cretini: osserva le reazioni di assenso dei nostri più rispettabili colleghi. Diversamente nessuno sa se ci sono dei o non ci sono o quali sono i capricci e le predilezioni degli dei, ammesso che esistano. Invece sicuramente c'è ancora chi piange Eteocle, e Creonte sapientemente preferisce fondare in parte il suo potere su questo sentimento.

«Potere» è la parola chiave, giacché anche in Espriu il punto essenziale della demistificazione di Creonte aggredisce il suo egotismo monocratico: «forse arriva a fingere di essere ben intenzionato, te lo concedo, però sacrificherebbe tutto alla sua unica passione di comandare».

L'ottica onnisciente ingloba per definizione il futuro; ma nel testo di Espriu non si tratta solo del futuro dell'azione drammatica, ma di uno sguardo più ampio, che non prevede la morte di Emonne e la rovina di Creonte, bensì una stanca sopravvivenza della «demagogia organizzata», un'assenza di luce nelle speranze del corpo sociale.

Consenso e dissenso infatti sono parimenti sprovvisti di valore: se il consenso è ridicolizzato, il dissenso non si illumina nep-

pure della fede religiosa che abbiamo visto a sua volta vacillare, ma è definito dal consigliere nei termini di un riflesso pavloviano: «Creonte comincerà a sperimentare da oggi la repulsione che il compimento esecutivo delle leggi sempre ispira nei sudditi contro il legislatore».

Ma il motivo principale per cui il testo novecentesco è più cupo dell'illustre modello, e si porta dietro la specifica angoscia della modernità, è il fatto che, se in Sofocle l'ottica di Creonte veniva soppiantata da quella invincibile e luminosa del principio di realtà, in Espriu l'ottica stessa del lucido consigliere è sottoposta a un'aspra autocritica, che ne individua il solo esito nel silenzio a proposito della condanna a morte di Antigone, un silenzio che richiama la condizione sofoclea della bocca chiusa. E in effetti nell'amico e collega a cui il lucido consigliere si costantemente si rivolge senza che questi esca mai dalla condizione di puro riflesso o ombra drammaturgica, il silenzio è determinato dalla paura, «da quello che permetterai qualifichi timore, il tuo timore di dispiacere al nuovo re. Confessa che ti è stato comodo, data la paura che avevi, farti forte delle mie raccomandazioni».

Personalmente, il lucido consigliere sfugge alla paura, ma solo a patto di riconoscere la propria impotenza e di renderla nota e strumentalizzabile dal potere:

lui sa bene d'altronde che un commento, una conversazione o un monologo segnano la chiara linea di demarcazione del mio potere». E prima aveva sentenziato: «Chi è solo intelligente non è nemmeno intelligente, e la ragione più solida è inefficace contro il male più leggero.

Una concezione dell'uomo che corrisponde a una concezione della realtà come «una catena di fatti insensati»: né la nuova tragedia, a differenza dell'antica, può adempiere al compito aristotelico di dare a quella catena un senso.