

Creonte, Antigone e l'elaborazione del lutto

Dialogo con Federico Tiezzi

Maia Giacobbe Borelli

MGB: Come premessa al dialogo tra noi vorrei riportare qui alcune riflessioni nate dopo aver visto il tuo spettacolo Antigone recentemente al Teatro Argentina (e il precedente, grazie a un filmato).

Nelle due messe in scena, ambientate entrambe all'interno di un luogo di morti, forse un obitorio, forse addirittura un crematorio, le storie dei padri pesano sui vivi e ne determinano le azioni. All'origine della tragedia, com'è noto, c'è lo scontro tra l'eroina, che si fa portatrice dei valori della legge più antica, quella del sangue, e Creonte, che rappresenta la legge degli uomini: da un lato i valori religiosi e gli affetti del clan familiare, dall'altro le esigenze dell'ordine pubblico.

Però questo primo livello d'interpretazione mi sembra a te non basti più...

Nella tua ultima versione la cosa si fa più complessa. Io leggo così i fatti come li hai narrati: Antigone assurge a emblema della parentela ma, a causa delle sue particolari e nefaste origini familiari, lo è anche della sua dissoluzione; Creonte, fratello di Giocasta, rappresenta la ragione di stato, ma si trova al potere proprio in virtù di quei rapporti parentali che non difende più. Entrambi sono, in questo senso, sconfitti già in partenza.

Nella seconda metà del Novecento sappiamo che Antigone era invece intesa come una figura più lineare: portavoce di chi rivendica i diritti dei più deboli, *donna che sfida il potere «con una serie di atti materiali e linguistici forti»* (secondo Judith Butler) e simbolo di un puro antiautoritarismo che si rispecchiava nella rivolta giovanile del tempo. Emblematica in questo senso l'interpretazione che ne diede Judith Malina nel 1967, e che tu hai avuto occasione di vedere da giovane. Quell'Antigone, tratta dalla riscrittura asciutta di Bertolt Brecht del 1947, era la ribelle che non ha paura di sfidare chi governa e con questa idea sembri averla diretta nella versione del 2004, allestimento che ebbe la sua ultima rappresentazione proprio al Berliner Ensemble.

In anni non recenti la teorica femminista Luce Irigaray l'aveva individuata *«in quanto figura storica e figura d'identità e d'identificazione per molte ragazze e donne del nostro tempo»*. Antigone era una di noi, una delle ragazze che scendevano in piazza per rivendicare la nostra parola di donna.

In *La rivendicazione di Antigone*, un testo scritto dalla filosofa Judith Butler nel 2000, invece, Antigone compie un atto sostanzialmente ambiguo che può compie-

re solo incarnando le norme del potere al quale si oppone: vuole diventare uomo prendendo la parola nell'atto linguistico di sfida al re e assumere la voce della legge, proprio quando sembra agire contro la legge, legittimando proprio quello cui si oppone. Così si trova a rappresentare il carattere socialmente contingente della parentela, in quanto la famiglia nasce come istituzione sociale, legata e delimitata dalle norme della legge. Judith Butler insiste sulla figura di Antigone non tanto ribelle ma piuttosto come vittima, e conclude: il personaggio di Antigone è l'«occasione per un nuovo campo dell'umano, realizzato (...) quando il genere è dislocato e la parentela sprofonda nelle proprie leggi fondanti. Antigone agisce, parla, diventa colei per la quale l'atto linguistico è un crimine fatale, ma questa fatalità eccede la sua vita ed entra nel discorso dell'intelligibilità sotto forma di promettente fatalità, come la forma sociale del suo futuro aberrante e senza precedenti». Essa è punita non per il suo atto ma per la sua origine familiare ancora prima di compiere il suo crimine, e il crimine diviene occasione per la realizzazione letterale della punizione che le era già stata destinata a causa della sua nascita. Essa è già morta eppure parla, «spinta dalle parole che la sovrastano, quelle parole del padre che condannano i figli di Edipo a un'esistenza che non avrebbe dovuto essere vissuta».

Forse in questo senso la tua scena pullula di scheletri, di morti che ritornano...

Mentre, nell'interpretazione che Hegel diede della tragedia, la parentela è in opposizione dialettica con lo Stato, in quanto rapporto di sangue e non di norme, per la Butler i due, Antigone e Creonte, sono legati chiasmaticamente sia a livello di sangue che metaforico secondo modalità profonde che non si possono descrivere con la semplice contrapposizione tra loro. In realtà si rivelano insieme contrapposti e indispensabili uno all'altra. Lei, con la sua azione, viola i valori familiari che la legano a Creonte, ma anche lo riconferma in quanto autorità, proprio nell'atto di sfidarlo.

Antigone, punto di passaggio, a causa della sua storia familiare, tra la parentela e lo stato, si colloca fuori dei rapporti della *polis*, ma si tratta di un essere-fuori senza il quale la *polis* stessa non potrebbe esistere: è infatti proprio il fuorilegge a riconfermare paradossalmente la norma, nel momento in cui la viola. Evidente anche la tragedia di Creonte, l'uomo cui il destino ha affidato il compito di far rispettare le leggi e che non può permettere alla sua parentela la possibilità di infrangerle, anche se è la morte dei fratelli di Antigone, suoi nipoti, ad avergli permesso la successione al trono. Lui è quello che è proprio in virtù dei rapporti di parentela. Sarà poi la morte di suo figlio e di sua moglie a convincerlo del suo errore... Alla fine, in virtù di questo doppio legame che li tiene, possiamo dire che nessuno dei due protagonisti sia dalla parte della ragione e nessuno in quella del torto. Infatti la tragedia ha un'architettura tanto più rigorosa quanto più nitida è la visione dell'irreparabile nella quale precipitano i due protagonisti. Ed entrambi non possono sfuggire al loro destino. La tragedia, scrive la filosofa Rachel Bespaloff, è la forma più esigente che

l'uomo abbia mai inventato «per dare significato all'assurdo e trasformare il caos in oggetto di bellezza». Da qui l'inesauribile fascino di questo testo.

Alla fine, è forse la ragazza a sostenere la tesi più arcaica e reazionaria, quella della superiorità delle ragioni religiose su quelle politiche, del bene privato su quello collettivo. Proprio lei, impregnata com'è di eredità incestuose che confondono la sua posizione all'interno dei rapporti di sangue e che per questo non può rappresentare pienamente i principi normativi della parentela. Vuole seppellire il fratello, ma anche suo padre Edipo le era fratello, poiché tutti erano figli di Giocasta, seppellire Polinice forse per dimenticare il suo fratello-padre. Ma di scheletri, cadaveri che sono stati devastati, corpi scempiati e inguardabili perché non hanno avuto sepoltura, pullula la scena. Scheletri che sono iconografie cristiane, illusione di un aldilà che perseguita i viventi. La morte insidia Tebe con le sue figure oscene, con i suoi corpi insepolti, nella maledizione di Edipo.

Spero che questa premessa ti possa suscitare la voglia di dialogare sull'argomento per spiegarmi come hai pensato la composizione di questi due allestimenti e quale il pensiero e la contingenza che ti hanno spinto ad affrontare di nuovo Sofocle.

Per prima cosa vorrei sapere se, nella tua ultima versione della tragedia, condividi questa nuova visione che ho provato a riassumerti, quella che non vede più contrapposti i due protagonisti. In particolare come hai scelto di delineare le figure di Creonte e di Antigone e di sottolineare in loro la differenza e nel contempo quello che li attrae e li tiene insieme?

FT: Sono affascinato dalla figura retorica del chiasmo, che ho studiato, in altri tempi e altre vite nella sua declinazione medievale. E mi fai pensare che sì, in effetti, ho legato i due protagonisti in una figura a X, i cui membri hanno uno sviluppo simile. Attraverso questo schema chiastico riuscivo a evidenziare l'agone retorico tra i protagonisti, qualcosa di quasi raciniano. Antigone e Creonte li ho pensati come un corpo unico i cui membri cambiando di posto appartengono all'uno o all'altro personaggio ma compongono sempre la stessa figura. Ho tradotto questa figura in termini teatrali, attraverso una quasi parallela recitazione di Creonte e Antigone, sia sul piano del pensiero che si fa verbo, sia sul piano del comportamento gestuale e fisico. A volte specchio uno dell'altra, a volte entità parallele, a volte incrocio.

E in questa teatralità di geometrie e simmetrie e specularità recitative ho inserito anche Ismene.

È stato complicato, inizialmente, trovare una strada, specie con le protagoniste femminili, che avevano in mente una lettura più tradizionale e ormai accreditata della tragedia, quella dell'eroina pura e dura: che ho visto realizzata, in questa direzione, dalla sola Judith Malina, che aveva per esprimersi un apparato espressi-

vo di ordine simbolico assai forte, sostenuto da voce e corpo colti e da una passione visionaria che dava respiro alle azioni.

Ho visto alcune regie di *Antigone* e mai, dico mai, ne sono uscito soddisfatto. A parte naturalmente quella brechtiana del Living Theatre, uno dei grandi spettacoli del Novecento, in cui il sistema di pensiero del gruppo anarchico e libertario si incarnava meravigliosamente nella poetica del corpo libero e simbolico a loro propria.

Nelle altre, sempre, la retorica dell'eroina martire (quasi un assunto cristologico) con la quale il testo viene visto mi è sembrato un limite.

È bello che Antigone sia stata santificata nel cielo degli eroi: e che in ogni situazione politica e storica in cui l'individuo si trova in scontro col sistema del potere sia divenuta una figura araldica di sottrazione e di lotta.

Ma è davvero così? A leggere e studiare e a passare dal greco alle traduzioni italiane e poi da queste al greco di nuovo si respira tutto un altro mondo, ai miei occhi ancora più affascinante. Un mondo di morti, innanzitutto. La parola 'morti' insieme a 'sangue' e 'famiglia' è la ricorrenza più frequente nel vocabolario di Antigone. L'attrazione verso l'oltretomba è da innamorata. Il verso da uccello gracchiante che le esce di bocca (come riferito dalla guardia nel secondo intervento) la sospinge verso il mondo preistorico della natura e degli animali totemici. La sua mania amorosa per il fratello è di natura incestuosa e ribatte nel presente drammatico l'antico incesto, origine dei mali della casa di Labdaco. E poi l'agire nel nome della stirpe, e degli dei, e della compulsione familiare mi avvicina Antigone, più che a una eroina della libertà, a una voce del passato "Io sono una forza del passato" scriveva Pasolini di se stesso. E Forza del passato è anche Elettra nella tragedia *Pilade* del poeta friulano.

L'idea del chiasmo, sia come figura retorica sia come formula compositiva (come appare nella statuaria greco-romana a esempio), l'idea del rendere simmetrici, se non speculari i due personaggi principali, è già presente nella nuova traduzione di Simone Beta: esaminando il testo in greco (che leggo ancora abbastanza correttamente) ho individuato, con Beta e poi con Sandro Lombardi, campi linguistici sviluppabili in parallelo, o in incrocio.

L'idea era quella di portare alla superficie, di fare emergere fin dal linguaggio, la colpa originaria della famiglia di Edipo che coinvolge tutti: quel nodo familiare che è punto cruciale di attrazione e respingimento dei due personaggi. Quel nodo che solo Freud ha individuato come sede centrale della crescita dell'identità dell'individuo.

La famiglia, immagine con la quale si apre lo spettacolo, è il luogo dove si forma e si è formata la voce e il silenzio dei due protagonisti.

MGB: L'attrice che hai scelto per fare Antigone in entrambi gli spettacoli è sempre molto giovane. Inoltre, lo scarto generazionale con Sandro Lombardi che

interpreta Creonte si è ulteriormente accresciuto perché rispetto al 2004 più di dieci anni sono passati. In quest'ultima versione Creonte sembra fare argine, con la saggezza dell'età, all'ardore giovanile di suo figlio e di Antigone, al loro estremismo. La loro irruenza, secondo me, non può che portare ad aumentare il numero dei morti, a confermare la maledizione che grava sulla stirpe di Edipo.

Le tue scelte drammaturgiche, nell'ultima versione, sembrano indicare l'idea che l'intransigenza di Antigone sia in qualche modo responsabile di questa rincorsa al massacro che ha luogo nella città di Tebe, del disordine che creano, mentre Creonte sembra portatore di quell'ordine fondato sulla ragione cui dovremmo tendere. L'ultima scena dello spettacolo suggerisce l'idea di una contaminazione del palazzo del potere dalla quale difendersi con la messa in quarantena, la disinfezione totale dei luoghi, e anche nel 2004 due donne lavavano la scena con stracci e spazzolini ma ora il contagio ha assunto dimensioni endemiche...come se il conflitto, il desiderio di abbattere le istituzioni, sia un'epidemia che colpisce i giovani con conseguenze nefaste per la società e che sia quindi da sradicare con misure drastiche. Tu vedi oggi in Antigone e nella sua intransigenza una figura essenzialmente positiva o inconsciamente negativa? In che modo hai cercato di rendere, nel dispositivo scenico, questa supposta ambiguità della tua nuova Antigone?

FT: Provo fascino per il personaggio di Antigone: è la prima donna a dire NO al mondo maschile. Forse il fascino che subisco deriva in gran parte dal ricordo della regia di Julian Beck e di Judith Malina, dove il lato della rivolta era il centro dello spettacolo, nel sogno di ottenere "un corpo nuovo", diverso.

La lettura del testo greco, mi ha portato a una prima considerazione: la logica di Sofocle è stringente, è uno scambio dialettico, c'è una vera e propria arte dialogica: esiste quasi una tecnica nel presentare gli argomenti adatti a dimostrare un assunto da parte dei due protagonisti, per fare trionfare il proprio punto di vista. In Sofocle tutto si svolge a livello di linguaggio. Al contrario di Euripide dove il teatro si attua nel plot e nelle emozioni. E sul piano del linguaggio sono intervenuto per prima cosa: i personaggi dovevano adeguarsi anche nell'italiano alla "tecnica" dialettica, all'analisi del discorso pronunciato. E così, per ogni personaggio ho assunto il punto di vista di Sofocle e ognuno di loro parla "in modo diverso".

Sono convinto che un personaggio sia le parole che pronuncia: una inversione della sistematica stanislavskiana - secondo cui un personaggio truccato così, che si muove così, che si veste così, pronuncia quelle parole.

Dovevo assolutamente fare in modo che ogni discorso di ogni personaggio riportasse anche in italiano i fantasmi della sua logica appassionata, del delirio informe, della dialettica filosofica.

Ho preso, nella regia, il punto di vista di Sofocle, che tra i due contendenti non prende posizione. È vero, ho rifiutato di prendere la prospettiva di Antigone, come in genere viene fatto, per rendere possibile al personaggio di tornare ad essere se

stesso, senza le incrostazioni, i depositi, le aggregazioni che la storia e i sentimenti umani hanno messo.

Antigone è di sicuro un NO gridato al mondo: e ho cercato di non prendere posizione su questo NO. Che nella mia testa diviene simile alla posizione di Elettra o di Pilade nell'omonima grande tragedia di Pasolini. E Creonte in questa pasolinizzazione del testo è Oreste, il difensore della ragione e vincitore finale con la sua "nuova rivoluzione".

Analizzando il testo greco e poi le differenti traduzioni ho scoperto il valore della parola greca *ghenos*, che riveste e permea *Antigone*. Il sangue, il vincolo familiare, la tribù: ecco cosa ho scoperto dietro il suo appassionato NO. Ho scoperto una coscienza in crisi, ancorata al passato, agli dei di prima. Alla Natura, al legame fraterno, junghiano tra l'uomo e le forze ancestrali, originarie. Mentre Creonte impersona la Storia.

Affrontando Sofocle per la prima volta la mia guida doveva per forza essere Pasolini. In *Affabulazione* l'Ombra di Sofocle è il personaggio che dà l'attacco alla tragedia, come un direttore d'orchestra. Attraverso l'*Edipo re* cinematografico, poi, ho spazzato via dalla mia testa di ragazzo le idee tradizionali sulla tragedia.

Quando molti anni fa con il *teatro di poesia* (ispirato a un testo sul cinema di poesia di Pasolini) tornai a fare del racconto e della parola l'elemento cardine del mio linguaggio espressivo, della mia narrazione scenica, mi rivolsi al Manifesto pasoliniano alla ricerca di una direzione di lavoro concreto. E la trovai.

Mi chiedi in che modo ho realizzato scenicamente l'ambiguità di Antigone. Intanto attraverso costumi che ricordassero (contrariamente a quelli degli altri) la classicità greca della *kore*. Come se la classicità fosse un rifugio per il suo corpo. Poi attraverso lo schema dei movimenti nello spazio alleggerendoli fisicamente e ispirandoli alla più classica delle artiste contemporanee, cioè Marina Abramović, alla quale mi sono continuamente riferito e ispirato in questa regia. Lo scheletro indossato da Antigone nel *commo* deriva proprio da una sua famosa performance.

E infine con la recitazione, appassionata ma logica, febbrile ma geometrica. Nel suo italiano abbiamo sottolineato di più l'emozione.

Avrei voluto in ambedue le regie un'attrice nel ruolo di Antigone ancora più giovane. E sia Muti che Guidone mostrano comunque molto meno dei loro anni. E così il divario con Creonte si accresce. Non è solo saggezza contro ribellione ma anche età matura contro giovinezza, e generazione versus generazione.

Mi interessava avere due azioni linguistiche strutturalmente differenti, anche nel loro portato emotivo e umano. Conflittuali. Conflagranti.

MGB: Riconosci nella “rivendicazione di Antigone”, e nella sua volontà di non tacere, di ribellarsi al destino, qualcosa che può aiutarci a comprendere la complessità e disperazione della sua figura tragica?

FT: Per questo spettacolo mi sono accompagnato al testo di Freud *Lutto e melanconia - Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte. Caducità* (Boringhieri 1976).

Ho convissuto con questo saggio fondamentale: e sull’attesa (che Freud chiamerebbe delirante) della punizione come reazione alla perdita (del fratello, dei fratelli). Avevo appena finito il mio lavoro su *Freud e l’Interpretazione dei Sogni* al Piccolo Teatro e la psicanalisi è stata la mia lente d’ingrandimento. Dice Freud: «Orbene in cosa consiste il lavoro svolto dal lutto?... L’esame di realtà ha dimostrato che l’oggetto amato non c’è più e comincia a esigere che tutta la libido sia ritirata da ciò che è connesso a tale oggetto. Contro tale richiesta si leva un’avversione... Questa avversione può essere talmente intensa da sfociare in un estraniamento dalla realtà e in una pertinace adesione all’oggetto, consentita dall’instaurarsi di una psicosi allucinatoria di desiderio. La normalità è che il rispetto della realtà prenda il sopravvento (...)».

Sembra parlare di Antigone...

È dalla suggestione dell’elaborazione del lutto che sono partito. Spogliando per un momento il gesto di Antigone dal suo portato umano, di ribellione a un ordine ai suoi occhi ingiusto. E vedendo quel gesto dalla parte del ‘senso di colpa’ di Antigone.

Mi affascina che Antigone sia la prima donna a pronunciare un no al mondo maschile, patriarcale. Sono le ragioni di questo No che lo spettacolo deve indagare. Nella mia giovinezza amavo Antigone come eroina anarchica: ma oggi? Il suo combattere nel nome del sangue e degli dei contro la ragione (di Stato) di Creonte appare venato di una sorta di integralismo cieco. E si scontra con la malinconia del potere di Creonte che in Sofocle non ha l’aspetto rapace di quello brechtiano. Creonte già dall’*Edipo a Colono* si sottrae all’assunzione del potere. Che accetta per dovere, insieme familiare e politico.

Nella tragedia in genere – e in Antigone è evidente – i personaggi sono dominati da una ‘coscienza infelice’.

Hegel sostiene che “la condizione dell’individuo umano è fondamentalmente sociale”, e che è vano voler realizzarsi moralmente se isolati da una struttura civico-sociale di valori e di scelte. Nella tragedia si assiste alla flagranza del mito nella *polis*, cioè nel tessuto organico della città-stato. Per me vuole significare la presenza di un ‘teatro della coscienza’ in una struttura sociale che difende leggi principi e valori: che però rivede alla luce degli imperativi morali posti dal confronto e conflitto Creonte- Antigone.

E così sono interessato a cogliere nella tragedia immagini di trasformazione, immagini del profondo, immagini dello scontro tra ragione e irrazionalità all'interno delle strutture sociali, civili, senza le quali "è vano voler realizzarsi moralmente": sono immagini che, proiettate all'interno dei conflitti che un individuo ha con nuclei più ampi, ti fanno pensare, ti servono. Servono a riconoscere il mondo e lo scontro tra coscienza individuale e coscienza collettiva, sociale. Ancora una volta Pasolini.

A volte penso che riviva in me la voce didattica del mio antenato Benedetto Tiezzi, ultimo confessore di Savonarola nel convento di San Marco a Firenze. A lui forse devo questa passione di insegnamento, di *exemplum*, che mi coinvolge interamente quando affronto una tragedia. E non solo: ogni volta che affronto un testo classico emerge nella mia creazione un lato fortemente pedagogico, di insegnamento.

La tragedia respira la stagione, il clima in cui torna a vivere, lo respira anche se non vuoi: attraverso le associazioni che lo spettatore farà con la realtà che sta vivendo. Così oggi, il gesto di Antigone, ricoprire di polvere il fratello morto affinché questi possa avere pace, è gesto che si pone nella sua umanità familiare, addirittura sopra al dettato divino, e salva l'eroina dal suo furioso integralismo, fatto di sangue, di passato, di religione e di morte.

MGB: Sulla base delle riflessioni precedenti, qual è la differenza di ruolo e quindi d'interpretazione tra questa nuova figura di Antigone che ne fanno le due attrici: oggi Lucrezia Guidone e nel 2004 Chiara Muti, che era anche cantante lirica?

FT: Ho pensato ad Anouilh. Ripeto: tutta quella giovinezza l'ho voluta. Ho respinto l'idea di una maturità del personaggio. Desideravo un'Antigone che avesse lasciato da poco i giochi con il fratello e ho organizzato e sviluppato la regia sottolineando l'istanza di giovinezza che l'attrice portava con sé (sia nel caso di Muti che di Guidone), rendendola terribile, assoluta. Con loro Antigone è tornata a essere un'adolescente: e da qui era più facile, per lo spettatore, spiegarsi il perché Antigone sia così confusa e guerriera nella sua azione. Infantile ed eroica.

Ho lavorato con Guidone, oltre che sul linguaggio testuale, sulla logica stringente di quell'arringa dialettica che è la sua parte, sul linguaggio del corpo. Aiutato in questo dalla forza e sensibilità di Raffaella Giordano. E ho riesaminato con tutti gli attori proprio quegli esercizi stanislavskiani (fisici, appartenenti all'ultimo periodo) in cui si opera una sollecitazione della coscienza attraverso la fisicità: fare aprire la parola-ostrica dal corpo-coltello. Ricordo come Grotowski ripettesse come un mantra «il corpo è la porta»

Il corpo-porta inserisce una istanza più violenta, meno logica, all'interno della recitazione: il corpo della giovane Antigone appartiene alla tribù arcaica dell'*Agamennone* di Eschilo, mentre quello di Creonte appartiene alla società civile delle

Eumenidi, cioè delle Furie-dee della vendetta e del sangue-trasformate. Nel caso dell'attore Lombardi la sua interpretazione «dériva» dalla tortura filosofica dei personaggi di Euripide, autore che è ad ambedue sommamente caro. Tortura tutta personale, di sfondo psicanalitico.

È proprio attraverso l'interpretazione degli attori che ho attinto, assieme al pubblico, la forza infantile, fragile e guerriera di lei; e quella pensierosa, ordinatrice, convinta della logica dell'azione umana, di lui.

MGB: Perché hai scelto proprio gli scheletri come simboli, in un mondo arcaico come quello ellenico dove questa figura non era utilizzata?

FT: Quello che mi interessa della tragedia e del mito, suo parente, è l'astoricità: l'immergersi nel brodo primordiale, organico, originario del teatro: nella tragedia si hanno le prime reazioni di sintesi, la miscela molecolare del teatro.

La prima parte atomica: l'attore.

E pensando all'attore come corpo silenzioso e feroce sono arrivato, quasi per caso, a percepire l'assenza della carne nei personaggi sofoclei, sì, anche nell'Aiace.

Il mondo di Sofocle si attua solo all'interno del linguaggio, della dialettica razionale, della logica (assolutamente wittgensteiniana) delle frasi. Si esplica più che in Euripide nella sintassi, cioè nella realizzazione delle funzioni proprie alla frase. Il testo si disincarna, si ossifica. Diventa scheletrico.

Poi, per associazione, ho cominciato a pensare al diverso valore che la parola morto ha per Creonte e per Antigone. Per Creonte i morti sono gli eroi della patria, le migliaia di militi ignoti, che il coro custodisce e lava e pulisce, come reliquie religiose.

Per Antigone sono i fratelli e come dice lei le ombre che la visitano dal passato, la sua famiglia. E con lei i morti divengono pesi insopportabili del lutto, metafore del lutto, colpe familiari da caricarsi sulle spalle. Vedi come anche in questo caso il paesaggio per Creonte e Antigone è lo stesso? E poi ci sono gli altarini di morti, i morti dietro le finestre, che si mescolano con il coro, morti che camminano.

Insomma ho interpretato in questo modo la richiesta continua, addirittura soffocante, di « darsi ai morti » di Antigone. Tutto quello che lei compie è in nome della morte, non della vita. È in nome della sua colpa, del suo lutto.

MGB: Nella tragedia di Sofocle i conflitti si sommano ai conflitti. Come tu stesso sottolinei nella presentazione, l'intreccio drammatico ne evidenzia pure altri: quello generazionale, dove i giovani si ribellano agli anziani che hanno il potere, quello di genere, nel contrasto tra la visione maschile e quella femminile, messo in luce dalla misoginia delle parole di Creonte. Tuttavia è presente anche il conflitto tra Creonte e Tiresia, da un lato la ragion di Stato, dall'altro la divinazione e la

superiorità del destino. Quale di questi contrasti assume oggi più importanza di ieri nella tua regia e nella tua sensibilità attuale?

FT: Al centro di molte tragedie di Sofocle, forse in tutte, c'è la famiglia, il nucleo familiare, il *ghenos*. È in quest'ambito, strettamente familiare, quasi ibseniano, che dobbiamo vedere gli scontri agonici: non ho mai dimenticato, in ambedue le regie, che Antigone, che lotta in nome del sangue, è parente di Creonte, che parla in nome della ragione politica (Antigone è una adottata con la forza, penso alla scena dell'*Edipo a Colono* tra Creonte – detto colui che parla bene, che sa parlare – e le due fanciulle, che si obbliga in casa).

Non ho mai dimenticato che all'origine di tutto ci sono le “colpe” misteriose e feroci di Edipo. Già Pasolini, come ti ho detto, aveva colto questo aspetto familiare, tanto da inserire un'apparizione dell'Ombra di Sofocle, come “specialista della famiglia”, in un dramma sulla famiglia quale *Affabulazione*.

Lavorando di recente su Pirandello, poi su Freud, ho elaborato un assunto tanto fondamentale quanto semplice: il racconto tragico è scenario di nuclei familiari, di microcosmi accesi di follia, da leggere con gli strumenti della psicanalisi. Luoghi in cui il Fato regna sovrano. È interessante così creare una connessione tra il dramma classico e quello borghese di Ibsen e Strindberg: e viceversa chiarire come in questi due autori si ritrovino elementi propri al mito classico. Sia in Sofocle sia nei due nordici, il Fato si scontra con la visione razionale della realtà: mi chiedo se il Fato classico non sia altro, in termini freudiani, che una coscienza primaria rimossa. Della tragedia, come del dramma borghese, mi interessano i legami di sangue, il *ghenos*, la stirpe, la continuità di un destino di disperazione: e mi interessa altresì che le vicende personali si situino entro la comunità, la città, la polis.

MGB: Nel 2004 tutti i personaggi secondari avevano una forte caratterizzazione: la guardia, gli anziani, interpretati, tra gli altri, da Massimiliano Speziani, Silvio Castiglioni, Lucia Ragno, Marion D'Amburgo, a loro, mi sembra, era accordato un maggior spazio interpretativo. In alcuni momenti questi attori formavano una sorta di *tableaux vivants*, i dialoghi erano preceduti da narrazioni in terza persona, alcune scene sembravano richiamare momenti della nostra storia: il partigiano, il discorso di Creonte al balcone, Antigone in manette o con le catene ai piedi.

Nell'ultima versione, invece, questi personaggi sono confusi in una massa indistinta, sempre più solo coro, sopra il quale spicca maggiormente il conflitto tra i due protagonisti, Creonte e Antigone, il vecchio uomo e la giovane donna.

Il testo e la scena sono da te resi in modo ancora più essenziale, e alla fine sembra tu ti sia concentrato particolarmente sul dialogo tra i due, quasi a mostrare che la tragedia sia originata essenzialmente da una serie di atti linguistici: il crimine è nell'insistenza di Antigone a voler ancora rivendicare la sua parentela fuori norma, nella sua parola. Questa scelta di concentrarti ancora di più sul testo

di Sofocle determina un'asciuttezza che è caratteristica dell'ultimo spettacolo. Ma quale scelta particolare della tua scrittura scenica incarna di più il tempo trascorso tra lo spettacolo di ieri e questo di oggi?

FT: Quello che mi affascina dei personaggi di Sofocle è che sono prigionieri del linguaggio, che tutto avviene all'interno del linguaggio, della sua logica, della sua filosofia. Tutto in Sofocle è demandato al linguaggio, ed è su quello che il regista deve agire. La recitazione (e il canto, come sua estensione) acquistano così una importanza assoluta. *Antigone* è una tragedia che affonda nel sangue: è come se la recitazione dovesse trovare moduli arcaici, quasi eschilei. Altro elemento che mi affascina è come Sofocle riesca a preparare il momento drammatico in cui il protagonista scopre che gli dèi tacciono. E l'eroe si riduce alla sua condizione umana, esamina le sue ferite e quelle del corpo sociale, politico.

C'è in questa tragedia un'ambiguità di fondo, affidata alla chiusa del primo stasimo: l'uomo – dice il Coro – può volgersi al bene come al male. Lo Stato è la misura della sua moralità. Ma chi è l'uomo “del male” annunciato dalla riflessione del Coro? Antigone che ha violato le regole, le nuove leggi della città dettate da Creonte oppure Creonte che ha emanato un decreto che va contro la legge degli dèi? Sofocle non prende partito, non si schiera, sarà lo spettatore a decidere da che parte stare. Considerando lo spettatore parte di quella “assemblea permanente” che il nuovo re ha riunito appena insediato, assemblea di vecchi tebani, che sono una micro-polis in atto. Questo coro, stavolta, l'ho intuito come fatto di vecchi che si domandano e domandano. Ho così redatto un coro spezzato fatto di domande, del resto Creonte li ha convocati in una assemblea permanente. E l'idea di seduta plenaria di un senato politico è stata la linea guida. Un insieme e non più un gruppo di individui. Volevo formare un corpo unico, l'immagine di una unità politica (e musicale).

Ho sempre lavorato per immagini. Il senso dell'immagine e la loro profondità, la cura che metto per costruire un'immagine... sì, le immagini sono la mia vera scrittura. E non è una questione di bellezza estetica: è questione di incidere profondamente in chi guarda. Se tu pensi a uno spettacolo, cosa ricordi? Un'immagine, che non è solo la scenografia, ma un insieme dato dall'intrecciarsi di testo recitato, azione, intonazioni dell'attore, movimento, ritmica pulsante dello spazio, musica, luce, colore della luce, costume (che per me è una sorta di scenografia in movimento)... E dall'emozione che tutto questo provoca. Sono diversi piani sovrapposti. Se fai un taglio verticale ottieni un'*immagine di teatro*. Queste immagini verticali le porti via con te, e alcune saranno parte della tua vita, della tua memoria.