



FEDERICA FREDIANI

RISCRITTURE NOVECENTESCHE DELL'ANTIGONE: QUESTIONI DI GENERE E SPAZIO POLITICO

This paper analyzes how some women authors have re-written Antigone, Sophocles' tragedy, with particular emphasis on women's role in the political context. From Liliana Cavani's film I Cannibali (1969) and Griselda Gambaro's play Antigona Furiosa (1986), it aims to highlight the performative dimension of Creon's and Antigone's speech acts, taking Antigone's claim by Judith Butler as a theoretical framework. In addition, the contribution draws attention to the ambiguity and complexity of this tragedy. It also reinterprets the rigid opposition between Creon and Antigone, thereby reconsidering the values they have in common as well as their complementary gender roles.

Antigone è una delle opere letterarie più studiate, riscritte e interpretate della cultura e della letteratura occidentali. Le Antigoni, come scrive George Steiner nell'omonimo saggio, superano ogni inventario¹. Il presente lavoro si limita a raccogliere e montare voci e sguardi di scrittrici, filosofe e registe che hanno ripreso l'*Antigone*². Si tratta, tuttavia, di un montaggio incompiuto in cui vengono fugacemente illustrati alcuni momenti di queste riletture, senza riuscire a realizzare un vero e proprio tessuto filmico.

Antigone's claim, pubblicato da Judith Butler nel 2000, al termine del secolo che ha conosciuto il più grande fiorire di Antigoni, fa da sfondo teorico³. In particolare il primo capitolo, che dà nome all'intero volume, dove la filosofa americana pone l'accento sulla dimensione performativa degli enunciati dei personaggi della tragedia. Ma torniamo indietro.

Nel corso del ventesimo – tempo di guerre, violenze, crisi e incertezze – la tragedia di Sofocle è stata re-interpretata e proposta da molti autori nei contesti sociali, economici e politici più disparati. È proprio in questo periodo che molte scrittrici e filosofe riprendono *Antigone* come emblema della resistenza e della lotta per i diritti delle donne. Già a partire dalla Rivoluzione francese e dal Romanticismo, le interpretazioni di *Antigone* hanno privilegiato l'elemento femminile: l'azione

¹ G. STEINER, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano, 1990.

² Devo alcuni degli spunti critici a Bonnie Honig che ha tenuto un seminario su *Antigone* alla *School of Criticism and Theory* presso la Cornell University nell'estate del 2010.

³ J. BUTLER, *Antigone's Claim*, Columbia University Press, New York, 2000: trad.it., *La rivendicazione di Antigone*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.



sovversiva di Antigone è stata vista come un atto di nobiltà femminile, rivelatrice della superiorità dei principi femminili su quelli maschili.

Le principali interpreti di *Antigone* – Marguerite Yourcenar, Maria Zambrano, Griselda Gambaro, Luce Irigaray, Liliana Cavani, Adriana Cavarero, Martha Nussbaum, Judith Butler – sembrano accomunate dall'intento di liberare l'*Antigone* dall'interpretazione hegeliana della *Fenomenologia dello Spirito*. Divenuta lettura dominante, ha portato a una cristallizzazione nelle interpretazioni successive. Dalle letture delle donne, invece, emergono come in una deflagrazione la densità, le stratificazioni, le contraddizioni e le opacità della tragedia di Sofocle. *Antigone* è stata spesso letta come la tragedia che mette in scena l'insanabile conflitto fra la legge umana e divina; fra le leggi della *polis* e quelle del *genos*; fra spazio privato e spazio pubblico, rispettivamente lo spazio delle donne e lo spazio degli uomini. Antigone è vista come una disobbediente civile che si oppone al cieco e ottuso agire del tiranno Creonte.

Antigone ha indossato, attraverso i secoli, i panni di tutti i dissidenti e si è contrapposta non solo a Creonte, ma a tutti i tiranni che in lui si sono riflessi e reincarnati, come ben esemplificano l'*Antigone* di Anouilh (1942) e quella di Brecht (1947).

Le interpretazioni più recenti suggeriscono di rivalutare le ambiguità di questa tragedia e di superare la divisione dicotomica e oppositiva fra i due principali personaggi della pièce. Il personaggio di Antigone ha dominato a lungo la tragedia, cancellando la figura di Creonte, ma è nella relazione fra i due personaggi, più che nella loro distanza, che si dispiega il complesso nucleo della tragedia. L'inversione dei ruoli e la sovrapposizione di maschile e femminile è sancita da un uso performativo del linguaggio. Ai versi 484-486 Creonte afferma adirato e spaventato: «Se ha potere di farlo impunemente, non più io sono l'uomo, lo è lei»⁴. L'atto di sepoltura e la sfida verbale divengono le occasioni in cui il coro, Creonte e i messaggeri si rivolgono ad Antigone al 'maschile'.

⁴ SOFOCLE, *Antigone*, Utet, Torino, 1982, p.182. Tutte le citazioni del testo, ove non diversamente specificato, sono tratte da questa edizione. Come osserva Guido Paduano, nella nota ai sopraccitati versi: «nella replica di Creonte, si comincia a demistificare l'ideologia del bene pubblico e a mettere in luce l'attaccamento personale al potere. Esso è nutrito solo dalle ragioni della propria tautologica affermazione, e più ancora dal terrore della negazione, del rovesciamento rivoluzionario che qui non a caso viene demonizzato nella forma più scandalosa, capace di capovolgere la più inveterata relazione di potere all'interno dell'umanità: la relazione tra uomo e donna. (E lo scandalo è destinato ad assumere nell'opera funzione tematica: 525, 678 e segg., 746, 756)».



In alcuni passaggi Antigone parla da uomo e in altri Creonte da donna, secondo quelli che sono i parametri tradizionali del maschile e del femminile. In questo rimescolamento di generi si delinea anche un allontanamento dal dualismo apollineo e dionisiaco, inteso come opposizione fra ordine e disordine, razionalismo e irrazionalismo, contrapposizione cristallizzata dalle mis-letture della *Nascita della tragedia* di Nietzsche⁵. Come scrive Massimo Fusillo:

L'ibridazione fra le due logiche è un concetto molto produttivo non solo per comprendere in generale la dinamica delle emozioni, ma anche per leggere e interpretare i testi letterari, che sono prodotti densi e stratificati, spesso profondamente permeati dal modo simmetrico.⁶

Occorre quindi interrogare ancora una volta l'ambiguità di questa tragedia nel suo insieme, ma anche osservare da vicino le ambiguità presenti in ciascun personaggio, evitando di considerarli monolitici e fissi nelle loro rispettive parti. L'Antigone di Judith Butler, come osserva Bonnie Honig, si avvicina al 'duro volere' di Creonte e ne prende in prestito il vocabolario. Antigone infatti, ancora secondo Honig, contravviene il decreto di Creonte, ma non agisce da anarchica come del resto nemmeno Creonte agisce da tiranno scriteriato. Secondo la studiosa, Creonte incarna il passaggio dai valori prepolitici omerici ai valori della *polis* di Pericle, come dimostra il discorso dello stesso Creonte ai concittadini dove fa ricorso alla metafora della nave e dei marosi (vv.162- 210), di chiara matrice e ispirazione periclea⁷. «Antigone», come scrive Butler, «assurge a emblema della parentela e della sua dissoluzione, mentre Creonte rappresenta l'ordine etico emergente e un'autorità dello Stato fondata su principi di universalità»⁸.

Judith Butler sostiene inoltre che Antigone renda plurimi, in un modo lodevole, i modelli di desiderio e parentela. Così, citando il discorso del sovrano, forza e fa esplodere i rigidi modelli che rappresentano la norma e la normatività⁹. Come ci ricorda ancora una volta Steiner, l'*Antigone* mette in scena le principali opposizioni della condizione umana: uomo-donna, vecchiaia-giovinezza, società-individuo, vivi-

⁵ Si veda su questo tema M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2006.

⁶ Ivi, p. 19.

⁷ B. HONIG, *Antigone's Laments, Creon's Grief, Mourning, Membership and Politics of Exception*, in «Political Theory», Volume 37 Number I, February 2009, pp. 5-43.

⁸ J. BUTLER, *La rivendicazione di Antigone*, cit., p. 13.

⁹ Il tema della parentela, con tutte le implicazioni antropologiche e psicanalitiche, non verrà qui esaminato.



morti, uomini-divinità. Queste opposizioni spesso presentano dei confini labili che spostano i rigidi elementi dicotomici in uno spazio di scivolamento, di ibridazione che dispiegano atti performativi plurimi. *Antigone* è una tragedia dionisiaca – così la definisce anche Philippe Brunet nel saggio introduttivo alla sua traduzione francese dell'*Antigone*¹⁰ – come dimostrano l'espletazione del rito funerario illegale, la confusione lodata fra vivi e morti, le danze bachiche della festa, la resistenza di Antigone, l'esaltazione della vittima, il sacrificio di Antigone, il suicidio di Emone, la profezia e la trance divinatoria di Tiresia, la preghiera a Dioniso, qui di seguito citata.

Dio dai molti nomi, orgoglio della giovane tebana, figlio di Zeus tonante che proteggi l'Italia e i recessi ospitali di Demetra in Eleusi, Bacco, [...] Tu che guidi la danza delle stelle e i loro respiri di fuoco, custode delle voci notturne, figlio di Zeus, apparisci insieme alle tue devote che danzano, nella frenesia di tutta la notte, attorno a te, dispensatore di bene!¹¹

Antigone sposa la morte: «Ade, che concede a tutti il sonno, mi porta viva alle sponde dell'Acheronte. Non ci sarà imeneo, non inno nuziale cantato per me. L'Acheronte è il mio sposo» (vv. 811-816)¹². Creonte si rivela a se stesso solo attraverso la morte dei suoi cari e, alla fine della tragedia, intona la trenodia che aveva proibito e negato ad Antigone¹³.

Philippe Brunet osserva che il personaggio di Antigone ha oscurato il personaggio di Creonte, a cui spettatori e lettori sono pronti a perdonare qualsiasi cosa. Se si analizza da vicino il testo, Antigone appare in tre scene, mentre Creonte è presente in tutte le scene ad eccezione del prologo. Questa onnipresenza di Creonte sembra dimostrare il potere performativo dell'assenza di Antigone che appare come 'una protagonista in assenza'. Le principali azioni della tragedia si svolgono fuori della scena. Sofocle sottolinea l'importanza delle parole, sin dall'incipit della tragedia, nel dialogo fra Antigone e Ismene. Antigone chiede alla sorella se ha udito qualcosa (v.9) e più avanti, dopo che Ismene ha rifiutato d'aiutarla, la invita a «gridare alto» il suo gesto (v. 86). Sono le parole delle guardie a inverare le azioni di

¹⁰ P. BRUNET, *Une tragédie dionysiaque*, in Sofocle, *Antigone*, Éditions du Relief, Paris, 2009.

¹¹ SOFOCLE, *Antigone*, cit., vv. 1115-1154.

¹² Si vedano anche vv. 865-871 e vv.876-882.

¹³ Per un approfondimento della tematica della voce delle donne e della trenodia nell'antica Grecia si rinvia a A. CAVARERO, *A più voci: espressione della filosofia vocale*, Feltrinelli, Milano, 2005 e N. LORAUX, *La voce addolorata*, Einaudi, Torino, 2001.



Antigone. La prima volta riportano semplicemente il fatto a Creonte, ma la seconda dicono di averla vista e di averla colta in flagrante. Condotta davanti a Creonte, Antigone ‘agisce’ verbalmente quando dice «Sì, sono stata io non lo nego» (v.440). In questo momento Antigone non nega il proprio atto ma neppure lo rivendica.

Antigone quindi pare assumere la forma di una particolare sovranità maschile, una mascolinità che non può spartire, che esige che il suo altro sia femminile e inferiore. Resta tuttavia un interrogativo. Antigone ha veramente assunto questa mascolinità? Ha varcato il confine ed è entrata nel genere della sovranità? [...] Rendere pubblico un atto nel linguaggio è in un certo senso il compimento dell’atto stesso, ma è anche il momento in cui Antigone è coinvolta nell’eccesso maschile detto *hybris*. Così, quando Antigone comincia ad agire nella sfera del linguaggio, si allontana anche da sé. Il suo atto non è mai pienamente suo, e sebbene essa usi il linguaggio per rivendicarlo, per affermare un’autonomia “maschile” e insolente, può compiere l’atto soltanto incarnando le norme del potere al quale si oppone.¹⁴

Il linguaggio di tale rifiuto fa propri i termini reali della sovranità che rifiuta: Antigone, dunque, si afferma appropriandosi della voce dell’altro, quello a cui ella si oppone.

Butler sostiene che il discorso di Antigone abbia delle implicazioni politiche e che non sia portatore di un messaggio prepolitico, ma piuttosto politico che rivendica il rapporto fra stato e parentela e la non separabilità di questi due elementi. Sottolinea inoltre che ogni sforzo interpretativo diretto a scritturare un personaggio come rappresentante della parentela o dello stato tende a vacillare e perdere coerenza e stabilità¹⁵.

Nelle ri-scritture femminili Antigone occupa spesso lo spazio pubblico e lo spazio politico, interdetti troppo a lungo alle donne. Di seguito verranno analizzati i *Cannibali* di Liliana Cavani (1969) e *Antigona furiosa* di Griselda Gambaro (1986): entrambe le ri-scritture – l’una cinematografica e l’altra teatrale, l’una di una regista italiana e l’altra di una drammaturga argentina – ambientano la tragedia nella contemporaneità politica, chiamando in causa e sfidando le autorità di tempi molto duri, ‘anni di piombo’ riprendendo Margarethe Von Trotta.

¹⁴ J. BUTLER, *La rivendicazione di Antigone*, cit., pp. 22-24.

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 24 e seguenti.



1. I Cannibali di Liliana Cavani

Il film *I Cannibali* di Liliana Cavani del 1969, quasi introvabile, è ambientato in uno spazio-tempo mitico e onirico che rimanda alla situazione politica italiana della fine degli anni Sessanta, contraddistinti dal conflitto fra legge del singolo e legge dello Stato.

Proprio sull'inconciliabilità di queste due leggi e sulla mancanza di comunicazione è incentrato il film della Cavani. Il rapporto fra *I Cannibali* e *L'Antigone* di Sofocle è piuttosto controverso, come scrive MacKinnon in *Greek Tragedy into film*¹⁶. Fin dalla scelta del titolo, la regista prende le distanze da un fedele interpretazione dell'originale.

Le prime scene inquadrano le strade di una metropoli deserta e spettrale, in cui è ben riconoscibile Milano, disseminata di cadaveri lasciati insepolti. «I morti della strada», come dice il primo ministro che è anche il padre di Emone, «servono a impedire altri morti». I corpi appartengono ai sovversivi che si sono ribellati all'ordine costituito e fungono da monito per gli altri cittadini. La città è tappezzata da cartelloni gialli su cui è scritto, a caratteri rossi: «Death to anyone who touches the rebels'body». Questi cartelloni sono scritti in inglese, in francese e spagnolo, a suggerire l'universalità del messaggio e il fatto che simili tragedie possono accadere ovunque. I tiranni possono, infatti, trovarsi a Tebe, a Milano, a Buenos Aires. Ci sono cadaveri ovunque e i passanti li ignorano e cercano di evitarli: la regista insiste sull'indifferenza dei cittadini che è chiaramente vista come forma di connivenza con il potere. Proprio sul tema della connivenza insiste Griselda Gambaro *nell'Antigona Furiosa* di cui parleremo poco più avanti. Antigone – i nomi dei protagonisti del film coincidono perfettamente con quelli della tragedia sofoclea – decide di dare sepoltura a questi morti con l'aiuto di Tiresia, uno straniero che parla una lingua incomprensibile. Non è un caso che lo straniero Tiresia parli «l'ostrogoto», come i giornalisti e le autorità definiscono la lingua di Tiresia e che Antigone sia l'unica a comprenderlo. La loro capacità di comprendersi è precedente al *logos* e si traduce in azione, proprio a confermare la dimensione performativa sia del silenzio che delle parole. Cavani segue l'andamento del mito di Antigone e la versione sofoclea in modo discontinuo, accentuandone la dimensione atemporale. È evidente che sposta

¹⁶ Cfr. K. MACKINNON, *Greek Tragedy into film*, Croom Helm, London&Sydney, 1986, pp. 105-111.



l'azione di Antigone da una dimensione personale a una dimensione collettiva: non c'è solo il corpo del fratello da seppellire, ma più corpi.

La regista decide di riprendere, proprio all'inizio del film, il confronto verbale fra Antigone e la sorella Ismene. Lo scambio fra le due sorelle è caratterizzato dalla totale mancanza di comprensione fra le due. Ismene, anche nel prosieguo, ribadirà più volte di non volere aiutare la sorella che questa volta ha superato, con il suo comportamento oltraggioso e irriverente, ogni limite. Anche Emone, che comincerà a vedere i cadaveri per strada solo dopo l'arresto di Antigone, rifiuta inizialmente di aiutare Antigone e sottolinea che egli «riesce a controllare i suoi sentimenti meglio di lei», riproponendo l'idea che le donne sono soggette a un'emotività incontrollata. Liliana Cavani, non solo atterverso i legami di parentela indagati dalla tragedia sofoclea, si sofferma sulla stretta relazione fra ribelli e potere e propone una densa e interessante riflessione sul linguaggio e la comunicazione. Nella scena chiave del film appare Antigone, con chiari segni delle percosse subite dai militari, circondata da uno stuolo di esperti o psicologi che discettano sui rivoluzionari. Entrano in azione i vari rappresentati del 'sapere repressivo' a cui Foucault ha dedicato molti dei suoi studi. Uno degli esperti, tutti uomini, afferma: «Voi avete bisogno di noi perché su di noi riversate la vostra carica rivoluzionaria. E noi abbiamo bisogno di voi, dei vostri capricci e dei vostri esibizionismi. Il potere senza i suoi *enfants terribles* è un potere incivile e destinato a perire». Il linguaggio adoperato dall'esperto è piuttosto violento e, pur evidenziando la stretta relazione fra Antigone e Creonte, è volto a infantilizzare i rivoluzionari rappresentati come dei bambini capricciosi. Un altro afferma che il fatto che Antigone non parli – si ipotizza che il silenzio sia parte del programma dei rivoluzionari – è positivo «visto che il materiale di propaganda dei rivoluzionari viene così spesso utilizzato dalla pubblicità, dalla moda, dallo spettacolo». Di fronte al mutismo ostinato di Antigone si moltiplicano i commenti: qualcuno fa riferimento alla «comune madre lingua»; qualcuno invece osserva che perseverando nel non parlare Antigone e Tiresia si sono dimostrati «più abili di tutti gli altri»; qualcun'altro sostiene che si tratti solo di una «posa». La regista critica, in modo estremamente attuale, il linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa. In una scena, un annunciatore televisivo annuncia «Godetevi lo spettacolo ... i nostri inviati l'hanno [Tiresia] catturato, battendo la polizia sul tempo». Tiresia viene descritto come un nuovo Mowgly dai cronisti televisivi che aspirano a trasformare tutto in un grande spettacolo.



Una forte critica investe il tipo di comunicazione sensazionale e rapace promossa dalla televisione. Il film si chiude con l'uccisione per strada di Antigone e Tiresia e con un colonnello che dichiara, gridando, che l'ordine è stato ristabilito. I due ribelli pagano con la morte, ma altri cittadini, prendendoli a esempio, inizieranno a seppellire i cadaveri.

2. *Antígona Furiosa di Griselda Gambaro (1986)*

In *Antígona Furiosa* (1986)¹⁷, Griselda Gambaro propone una vera e propria riscrittura dell'Antigone di Sofocle. La pièce è ambientata in un caffè di Buenos Aires e i personaggi ridotti a tre – Antígona, il corifeo e Antinoo – interpretano anche gli altri personaggi. Creonte è rappresentato da un'armatura vuota che viene di volta in volta indossata dagli altri attori. Antigona incarna, attraverso le modalità espressive della danza, anche Emone e Ismene e, sorprendentemente, anche Ofelia.

Griselda Gambaro stessa scrive nella nota al programma di sala della rappresentazione al Goethe Institute che la sua *Antígona Furiosa* non è un adattamento dell'Antigone di Sofocle. In *Antígona Furiosa* è ripreso il tema di Antigone con l'interpolazione di passi dall'opera originale e di altre opere. Antígona è una figura fuori dal tempo perché, paradossalmente racconta il suo e il nostro tempo¹⁸. Sembra qui inverarsi l'idea, teorizzata da Lévi-Strauss, che il mito sia l'insieme delle sue varianti. Il significato del mito di Antigone ci appare dunque nell'insieme contraddittorio e incoerente di accumulazioni e stratificazioni, che annullano il diaframma che separa passato e presente. Neppure la linearità d'azione dell'originale greco è rispettata: Antígona arriva sulla scena dopo la morte, mentre si toglie il cappio dal collo. Parla quando per la versione greca sarebbe già morta. Antígona entra in scena con una corona di fiori bianchi, appassiti. A un primo sguardo, come anche il corifeo sottolinea nella prima riga del dramma, sembrerebbe Ofelia. Si tratta piuttosto di una sovrapposizione fra Ofelia e Antigone. A guardarla bene, come in un riflesso caleidoscopico, l'Ofelia di Gambaro accorpa l'Ofelia shakespeariana e le Ofelie della poetessa russa Marina Cvetaeva, caratterizzate dalla mancanza di rassegnazione. Antigone e Ofelia, entrambe fanciulle caste, condividono il destino della morte prematura, ma sono essenzialmente differenti nei loro caratteri

¹⁷ Non è stata pubblicata una versione italiana dell'*Antígona Furiosa*. Le traduzioni in nota dei passaggi sono mie.

¹⁸ Si veda A. E. PUGA, *Memory, Allegory, and Testimony in South America Theater*, Routledge, New York, 2008, p. 179.



principali: l'una forte, insolente, attiva e l'altra vulnerabile, obbediente, passiva. Se Antigone mostra un coraggio folle, Ofelia diventa folle. Secondo Elena Puga, Griselda Gambaro invocando Ofelia vuole ricordare tutte le donne che, incapaci di resistere trionfalmente, sono rimaste ferite per sempre dalle brutalità subite durante la dittatura¹⁹.

Gambaro riprendere alla lettera, o quasi, i passaggi fondamentali della tragedia di Sofocle, come il noto passaggio in cui Antigone afferma di aver compiuto il gesto e di non negarlo²⁰. Gambaro include, citandolo quasi alla lettera, il controverso passaggio in cui l'Antigone sofoclea pronuncia il discorso sulla insostituibilità del fratello²¹. Proprio questo discorso ha portato molti critici, fra cui Goethe, a pensare a una interpolazione nel testo originale. Ma ecco cosa dice il testo di Gambaro:

Si hubiera sido madre, jamás lo hubiera heco por mi niños. Jamas por mi esposo muerto hubiera intentado una fatiga semejante. Polinices, Polinices, ¡ sabes por qué lo digo! Otro esposo hubiera perdido encontrar, concebir otros hijos a pesar de mi pena. Pero muertos mi padre y mi madre, non hay hermano que pueda nacer jamás. ¡Jamás volverás a nacer, Polinices! Creonte me ha juzgado, hermano mío.²²

Questo passo include sia Antigone che Antígona nella dimensione politica; il discorso infatti richiama l'orazione funebre di Pericle che invitava gli ateniesi, che avevano perso i loro figli in battaglia, a farne altri. Antígona fa qui valere più l'identità di sorella che di madre, allontanandosi dalle 'madres di Plaza de Mayo' di cui è spesso stata considerata l'incarnazione emblematica. Tale identificazione, tuttavia, presenta tratti di continuità e di discontinuità. Le madri di Plaza de Mayo occupano la piazza – spazio pubblico per eccellenza – per chiedere alla giunta militare (1976-1983) di restituire i *desaparecidos*.

Le madri, così come Antigone, si spingono nello spazio politico e danno voce a quanti voce non l'hanno più. Le madri tuttavia si muovono all'interno del loro ruolo tradizionale e non hanno nessun cadavere da seppellire né da rivendicare. Diana

¹⁹ Cfr. Ivi, p. 182.

²⁰ G. GAMBARO, *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1989.

²¹ Su questa tematica si veda in particolare B. HONIG, *Antigone's Laments, Creon's Grief, Mourning, Membership and Politics of Exception*, cit., p. 20 e seguenti.

²² Ivi, p. 212, trad.it: «Se fossi stata madre, non avrei mai fatto questo per i miei figli. Non avrei mai intrapreso un'azione simile per mio marito morto. Polinice, Polinice, tu sai perché lo dico! Avrei potuto trovare un altro marito, concepire altri figli nonostante il mio dolore. Una volta morti mio padre e mia madre, nessun altro fratello potrà nascere. Non potrà mai rinascere Polinice! Creonte mi ha condannato, fratello mio».



Taylor sottolinea che *Antígona* non solo mostra la forza e il potere dei movimenti di opposizione come le *Madres*, ma ne evidenzia anche le contraddizioni perché agiscono all'interno dello stesso sistema di potere contro cui si schierano²³. Le *Madres* sono imprigionate in un «*bad script*» perché non vollero o non furono in grado di «challenge some of the social mores governing women's lives, the *Madres* were framed by the social construction of acceptable, self-abnegating "feminine" roles (lamenting mother, Virgin Mary) even as they tried to manipulate them in defense of their children»²⁴.

Antígona rappresenterebbe non solo le madri, ma anche le *desaparecidas* stesse, tutte quelle giovani donne arrestate e torturate dalla giunta militare, poi sparite nel nulla.

Gambaro torna con insistenza, come illustra Diana Taylor, sul tema della connivenza dei testimoni e sulla complicità di quanti fingono di non vedere²⁵: questo è il tratto che accomuna *Antígona furiosa* e de *I Cannibali*. I cittadini continuano le loro attività evitando e schivando i cadaveri nel film della Cavani, così come gli argentini 'non vedono' le madri della piazza che manifestano quotidianamente. Griselda Gambaro fa una forte scelta politica nell'ambientare *Antígona* a Buenos Aires e metterla in scena tre anni dopo la fine della dittatura militare. Manifesta l'intenzione di denunciare il silenzio di quegli uomini e quelle donne che, continuando a condurre le loro vite ordinarie, non denunciarono i crimini della dittatura militare. Un silenzio colpevole. Nella messa in scena dell'*Antígona furiosa* una gabbia, a cui *Antígona* è appesa all'inizio della pièce, suggerisce la coesistenza nello stesso tempo e spazio di banali universi quotidiani e di universi paralleli, fatti di carceri clandestini dove si consumano delitti atroci.

Antígona non accetta l'autosacrificio e il mutismo, destinati alle donne, con rassegnazione. «Nací, para compartir el amor y no el odio. (*Pausa larga*) Pero el odio manda. (*Furiosa*) ¡ El resto es silencio! (*Se da muerte. Con furia*)»²⁶.

²³ Cfr. Ivi, p.219.

²⁴ Ivi, p. 220.

²⁵ D. TAYLOR, *Disappearing acts, Spectacles of gender and nationalism in the "Dirty War"*, Duke University Press, Durham and London, 1997.

²⁶ G. GAMBARO, *Teatro 3*, cit., p. 217; trad.it:«Sono nata per condividere l'amore, non l'odio. (*Lunga pausa*). Ma l'odio comanda. (*Furiosa*). Il resto è silenzio! (*Si uccide, con furia*)».



Il ventriloquismo dell'Antígona di Gambaro e le contaminazioni fra generi dell'Antigone di Butler paiono indicare nuove strade alle donne che vorranno e sapranno vincere il silenzio.